



ПІДРУЧНИК ДЛЯ 11 КЛАСУ
ЗАГАЛЬНООСВІТНЬОЇ ШКОЛИ

За редакцією професора О. С. Чиркова

Допущено Міністерством освіти України

КИЇВ
«ВЕЖА»
2000

Автори:

Н. І. Астрахан («Артур Рембо», «Гійом Аполлінер», «Вітєслав Незвал», «Короткий словник літературознавчих термінів», «Контрольні завдання для самостійної роботи»);

Г. Ф. Бондаренко («Герберт Уеллс», «Карел Чапек», «Джером Селінджер», «Константи Галчинський»);

Н. В. Євченко («Моріс Метерлінк», «Еріх Марія Ремарк», «Уільям Фолкнер», «Альбер Камю», «Габріель Гарсія Маркес», «Вільям Голдінг»);

З. М. Ржевська («Оскар Уайльд», «Джек Лондон», «Федеріко Гарсія Лорка», «Юліан Тувім», «Генріх Белль»);

Г. І. Соболевська («Полю Верлен», «Франц Кафка», «Антуан де Сент-Екзюпері», «Томас Стернз Еліот»);

О. С. Чирков («Шлях через ХХ століття», «На рубежі віків мій вік тече», «Вік безперервних воєн і революцій», «Прощавай, зброе?», «Райнер Марія Рільке», «Бертольт Брехт», «Ернест Хемінгуей»).

Рецензенти:

В. В. Шалагінов, завідувач кафедри російської та зарубіжної літератури УДПУ ім. М. П. Драгоманова, кандидат філологічних наук;

Л. Ф. Мірошниченко, завідувач кафедри методики викладання світової літератури УДПУ ім. М. П. Драгоманова

У художньому оформленні використано фрагменти картин
САЛЬВАДОРА ДАЛІ

*Допущено Міністерством освіти України
(протокол № 13/2-18, 27 грудня 1995 р.)*

**Зарубіжна література: Підруч. для 11 кл.
З 35 загальноосвіт. шк./ За ред. проф. О. С. Чиркова.—
К.: Вежа, 2000.— 320 с.: іл.
ISBN 966-7091-21-X.**

з 4308020400—05
2000

ББК 83.3/0/я 721

© Н. І. Астрахан, Г. Ф. Бондаренко, Н. Ф. Євченко, З. М. Ржевська, Г. І. Соболевська, О. С. Чирков, 1996
© В. В. Волков. Художнє оформлення, 1996

ISBN 966-7091-21-X



ЗМІСТ



<i>Зміст</i>	3
Вступ. «Шлях через ХХ століття»	5
Розділ перший. ЛІТЕРАТУРА 1871—1914 РОКІВ	
«На рубежі віків мій вік тече»	12
Еміль Золя	14
Артур Рембо	16
Гійом Аполлінер	19
<i>Поль Верлен</i>	25
<i>Моріс Метерлінк</i>	38
<i>Оскар Уайльд</i>	48
<i>Джек Лондон</i>	62
<i>Герберт Джордж Уеллс</i>	77
<i>Райнер Марія Рільке</i>	88
Розділ другий. ЛІТЕРАТУРА 1914—1945 РОКІВ	
«Вік безперервних воєн і революцій»	100
Анрі Барбюс	101
Анна Зегерс	104
Томас Стернз Еліот	109
Вітєзслав Незвал	115
Константи Ільдефонс Галчинський	118
<i>Франц Кафка</i>	123
<i>Карел Чапек</i>	133
<i>Актуан де Сент-Екзюпері</i>	145
<i>Бертольт Брехт</i>	159
<i>Еріх Марія Ремарк</i>	172
<i>Ернест Хемінгуей</i>	181
<i>Федеріко Гарсія Лорка</i>	190
<i>Юліан Тувім</i>	203

Розділ третій. ЛІТЕРАТУРА 1945—1985 РОКІВ

Прощавай, зброє?	216
Уїльям Фолкнер	221
Альбер Камю	227
Джером Дейвід Селінджер	239
Генріх Белль	250
Габріель Гарсія Маркес	264
Вільям Голдінг	280
Контрольні завдання для самостійної роботи	291
Короткий словник літературознавчих термінів	309



... Історія — це роман, який вже відбувся;
роман — це історія, яка могла б мати місце.

Брати Гонкур¹

4 липня 1855 року в Сполучених Штатах Америки вийшла друком книжка Уолта Уїтмена «Листя трави». На обкладинці із зображеннями квітів, листя і трави домінував зелений колір. Розкриваючи задум книжки і пояснюючи її назву, Уїтмен писав: «... це прапор моїх почуттів, зітканий із зеленої тканини — кольору надії».

Митцям ХХ століття цей «прапор надії» був не менш потрібний, ніж поетам минулого. Адже не випадково саме у ХХ столітті проблема збереження людства як унікальної у Всесвіті спільноти мислячих істот перетворилася на центральну для кожного митця, які б естетичні та художні принципи він не сповідував.

Це у ХХ столітті після першої світової війни французький письменник Анрі Барбюс закликав совість світу: «Повстаньте ж бо нарешті, свідомі інтелігенти! Але... не вважайте, що сьогодні досить лише добрих намірів... Ваша ідея, якою б вона не була, — омана, якщо вона стоїть осторонь від життя. Ваша особистість — лише ланка, і ви мусите ввійти у великий ланцюг людства». Чи не задля того, щоб людство збереглося, і писав А. Барбюс свої романи «Вогонь» та «Ясність»?

Це напередодні другої світової війни німецький драматург Бертольт Брехт, виступаючи на другому міжнародному конгресі письменників на захист культури

¹Едмон (1822—1896) і Жуль (1830—1870) Гонкури — брати, французькі письменники, співавтори.

(1937), вимагав: «Усім цим війнам... слід оголосити війну. І ця війна мусить вестися по-справжньому». А за часів «холодної війни» у повоєнній Європі Брехт застерігав: «Великий Карфаген вів три війни¹. Він був ще могутній після першої, ще залюднений після другої. Його неможливо було відшукати після третьої».

Це у ХХ столітті німецький поет Ернст Шумахер, замислившись над еством сучасної людини, писав: «Людина — добра, але вона вбиває свого брата, зраджує свого ближнього, душить такого, як і сама, спопеляє інших, несе світові смерть. Людина — добра, бо вона помирає заради свого брата, заступається за ближнього, допомагає такому, як сама, братається з іншими, несе світові життя. Людина — добра. Зліва, де б'ється серце світу, бачить поет супутників своєї мрії, прийдешніх, кращих людей». І він мав рацію. Адже саме у ХХ столітті чи не найяскравіше виявилася суперечлива сутність людини, яка прагне добра, потерпає за нього, але часто коїть зло, забувши, що зло може породити лише зло.

ХХ століття — вік не лише «великих воєн, а й великих революцій» (Б. Брехт). Нова епоха постукала у двері історії у 1871 році, коли повсталий народ Франції проголосив свою Комуни. Не всі французькі письменники сприйняли революцію. Луїза Мішель вбачала у Паризькій комуні благодатну силу, спроможну змінити обличчя світу, а Віктор Гюго сповнився жахом від немилосердності революційної гільйотини.

Революційні події 1905 і 1917 років внесли істотні зміни в історичний досвід людства. І не лише в історичний. У 1938 році Теодор Драйзер зазначав, що саме в цей час, «поряд із книгами, які мали на меті лише розважати читача і старанно проходили повз соціальні проблеми, неминуче мали з'явитися інші книги, які вказували на необхідність зміни суспільного устрою». І такі книги з'явилися у світовій літературній практиці. Але якщо Джон Рід, Ромен Роллан, Юліан Тувім, Бернард Шоу вбачали в соціалістичній ідеї невичерпні можливості для суспільного прогресу, то, наприклад, Герберт Уеллс, Томас Манн були стриманішими у своїх оцінках тих змін, що відбувались у Росії.

¹Йдеться про Пунічні війни між Римом і Карфагеном за панування у Середземному морі. Їх було три: у 264—241, 218—201, 149—146 рр. до н. е. Здобувши перемогу, римляни зруйнували Карфаген.

В історії людської цивілізації закарбовуються на-самперед події, щб владно втручаються у спокійний плин часу, порушуючи і спокій, і час. Тому й історичними віхами у розвитку літератури також стають саме ті події, які найбільше вплинули на долю людини і світу. Література ХХ століття — не виняток із загальної тенденції.

Перший період літературного розвитку ХХ століття — це 1871—1914 роки: від Паризької комуни до першої світової війни. Другий період — 1914—1945 роки, коли, обпалена двома світовими війнами, формувалася література, яка визначила шляхи творчих шу-кань подальших мистецьких поколінь. Третій період — 1945—1985 роки: література не лише жила тривогами і сподіваннями часів «холодної війни», а й передусім намагалася осягнути і відтворити складність реального життя.

З кінця вісімдесятих років настає «новий рубіж віків», починається нова епоха. ХХ століття, з його протиставленням різних політичних систем, з гонкою озброєнь, лишається у минулому. І хто знає, чи не будуть проблеми, породжені цим перехідним часом, ще довго визначати шляхи історичного розвитку людства, а отже, й розвитку літератури?

Якщо у виборі тем, сюжетів, образів письменники завжди так чи інакше прикуті до свого часу, бо не митець обирає час, а час — митця, то форми художнього зображення розвиваються не за законами історії, а за законами мистецтва, які щонайменше залежать від перебігу політичних подій. Адже мистецтво — не фотографія реальності, а митець — не фотограф. Письменник створює власний, неповторний художній світ, буде для людства величний храм високої духовності. Та щоб його збудувати, митець сам має знайти дорогу, що вестиме туди, де будуватиметься той храм.

Упродовж віків письменники шукали нових шляхів відтворення подій, сучасних чи історичних. Одні прагнули зображувати життя у впізнаваних формах, без прикрас, інші в метафоричності шукали і знаходили можливості для творення алегоричних картин буття.

Література ХХ століття починалася з різкого протистояння між тими, хто сповідував ідеї реалізму, і тими, хто намагався відтворити світ через символ. І якщо Поль Верлен та Артюр Рембо схилилися перед

художнім символом, то брати Гонкур вважали, що роман має створюватися на документальній основі.

Томас Манн у 1912 році зробив спробу розширити мистецькі обрії традиційного реалізму XIX століття, поєднавши реальність та умовність в єдине художнє ціле, і почав писати повість «Чарівна гора», яка розрослася у великий роман (1924). Визначаючи специфіку цього твору, Томас Манн пояснював: «Оповідь оперує засобами реалістичного роману, проте поступово виходить за межі реалістичного, символічно активізуючи, підносячи його і даючи змогу зазирнути крізь нього у сферу духовного, у сферу ідей».

Саме такий шлях стане одним з найпродуктивніших у розвитку літератури XX століття. Набудуть інтенсивного розвитку ліричний епос («Зона» Гійома Аполлінера) та ліричний роман («Три товариші» Еріка Марії Ремарка) як відповідь на потребу часу зберегти людську особистість, щоб було збережено людство. З'явиться роман-антиутопія, в якому негативні тенденції суспільного буття постануть такими, що несуть загрозу людській цивілізації («1984» Джорджа Оруелла). У XX столітті з легкої руки Герберта Уеллса фантастика перестане бути лише «науковою». Соціальні потрясіння, політичні та ідеологічні катаклізми владно втручаються у світ традиційної фантастики, і вона набуває характеру перестороги («451° за Фаренгейтом» Рея Бредбері, «Фізики» Фрідріха Дюрренматта).

Література XX століття тяжіє до притчових, алегоричних форм, до універсального, вселюдського звучання: роман-притча («Чума» Альбера Камю), драма-парабола («Круглоголові та остроголові» Бертольта Брехта), роман-міф («Сто років самотності» Габрієля Гарсія Маркеса), повість-притча («Старий і море» Ернеста Хемінгуей).

Письменники XX століття виявляють особливий тяг до філософського осмислення буття, як сучасного, так і минулого. Виникає філософський інтелектуальний роман («Доктор Фаустус» Томаса Манна) та філософсько-історичний роман (диалогія про короля Генріха IV Генріха Манна). Філософічність стає однією з визначальних прикмет мистецького життя XX століття в цілому.

У пошуках того нового, що виникає як відповідь на потребу і веління часу, часто відчувається продовження традицій, які були закладені в літературі

попередніх віків. Література ХХ століття вбирає і духовну силу античності з її культом очищення людини через трагічні потрясіння («Антигона» Жана Ануя), і пристрасть гуманістів доби Відродження з її висміюванням дурості й утвердженням людського розуму як величного творчого начала («Кола Брюньйон» Ромена Роллана), і протест митців ХVІІ століття проти всепоглинаючого молоха війни («Матінка Кураж та її діти» Бертольта Брехта), і притаманні ХVІІІ століттю віру в силу людського розуму та їдкий скепсис щодо реальних можливостей цього розуму у конкретній соціальній практиці («Планета людей» Антуана де Сент-Екзюпері, «Володар мух» Вільяма Голдінга). Літературі ХХ століття властивий і романтизм з його пориванням у майбутнє та з ідеалізацією вічних бунтівників духу, які мріють про справедливість, а в реальному житті натрапляють на брехню і підлість («Північні оповідання» Джека Лондона, «Пер Гюнт» Генріка Ібсена).

Наслідуючи, продовжуючи, розвиваючи кращі літературні традиції минулого, генії ХХ століття прагнули вийти за межі усталеного, знайти власний шлях у мистецтві: Оскар Уайльд шукав свого мистецького ідеалу в естетизмі, Поль Верлен — у символізмі, Йоганнес Роберт Бехер — в експресіонізмі, Едуардо де Філіппо — у неореалізмі, Габріель Гарсія Маркес — у магічному реалізмі.

Література ХХ століття вражає розмаїттям шкіл, течій, напрямів. Але в ній є і те, що об'єднує всіх справжніх митців, — любов до людини, вболівання за її долю, прагнення захистити, застерегти, зберегти її духовний світ.

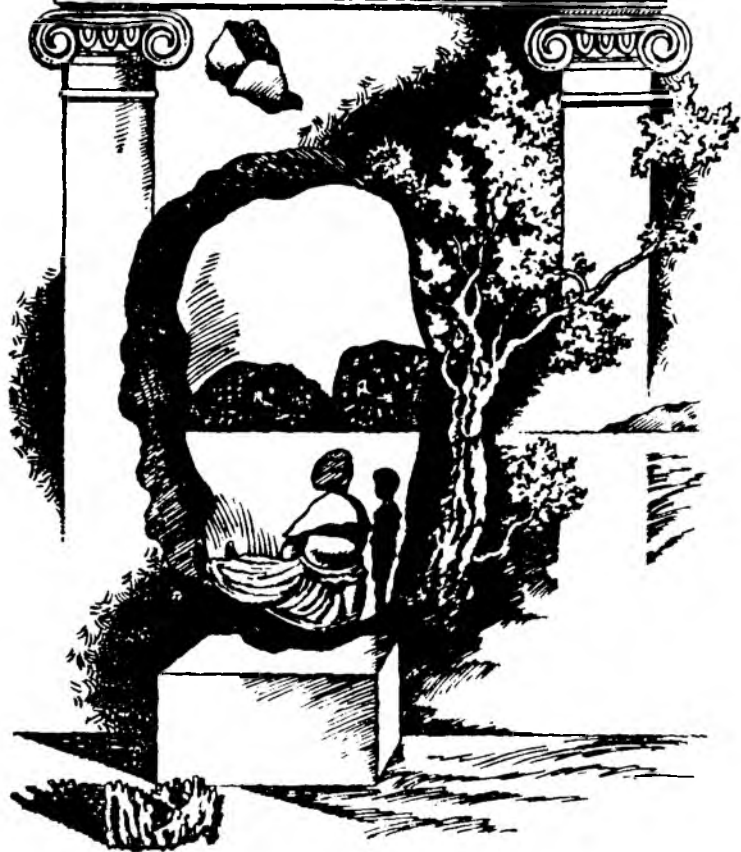
Якось Антуан де Сент-Екзюпері, розмірковуючи про взаємодію особистості і людської спільноти, сказав: «Я вірю, що культ загального підносить і пов'язує в одне ціле духовні багатства окремих особистостей. І утворює єдину справжню гармонію, яка є гармонією життя».

ХХ століття свідчить: культ великого і вічно прекрасного мистецтва підносить і пов'язує в єдине ціле духовні надбання письменників задля того, щоб широким і вільним потоком линула у завтрашній день життєдайна ріка творчості, щоб не замулювались духовні джерела людства, щоб вічним лишався потяг людини до красивого письменства.

Запитання

- 1. Чому віхами для періодизації літератури традиційно обираються значні історичні події?**
- 2. Яке значення для долі людства та для літератури мали події 1871—1914 років?**
- 3. Чому другий період розвитку літератури ХХ століття датується 1914—1945 роками?**
- 4. Які роки і які події охоплює третій період розвитку літератури ХХ століття?**
- 5. Які особливості розвитку характерні для літератури ХХ століття?**
- 6. Яка роль особистості письменника у творенні літератури ХХ століття?**

ЛИТЕРАТУРА
1871-1914 РОКІВ





«НА РУБЕЖІ ВІКІВ МІЙ ВІК ТЕЧЕ»

Нас оточує застійне, важке повітря. Стара Європа впадає у сплячку в такій гнітючій, затхлій атмосфері... Світ гине, задушений своїм полохливим і підлим егоїзмом. Світ задихається. Відкриймо ж бо вікна! Впустімо вільне повітря! Нехай на нас повіє подихом героїв.

Ромен Роллан¹

На рубежі XIX—XX століть Європа жила тривожним очікуванням змін. Франко-пруська війна (1870—1871), що велася в ім'я «вищих» інтересів Франції та Німеччини, владно змінила плин часу і перебіг історичних подій не лише в Європі.

18 березня 1871 року робочий люд Парижа, доведений до відчаю політикою уряду, повстав. Так починалася Паризька комуна — перша пролетарська революція.

У цей самий день (в історії трапляються такі збіги) відбулась інша важлива подія: у старовинній резиденції французьких королів — Версалі — пруський король Вільгельм I був проголошений німецьким імператором. Так було завершено об'єднання Німеччини.

Війна і революція зустрілися з волі історії в одному відтинку часу і простору, мовби символізуючи характер XX віку — віку війн і революцій.

19 травня 1871 року у Франкфурті-на-Майні було підписано мирну угоду, згідно з якою Німеччина одержувала Ельзас, Східну Лотарингію і контрибуцію у 5 млрд франків. Франція змушена була змиритися зі своєю національною ганьбою.

21 травня 1871 року версальці (політичні та ідеологічні противники Паризької комуни) ввійшли до Парижа, який мужньо обороняли комунари. Сили були

¹Французький письменник (1866—1944).

нерівні: версальцям допомагали війська Вільгельма I. 28 травня 1871 року Паризька комуна перестала існувати.

Таким був сповнений тривог і трагедій переддень ХХ століття — той рубіж віків, який вибрав своїх співців і визначив долю їх самих і їхніх творів.

Паризьку комуна оспівали, звеличили, прославили й увічнили у своїх творах Луїза Мішель, Етьєн Каржа, Ежен Потьє. Пробуджені грозивими подіями, вони створили прекрасну у своїй щирості літературу, осяяну щедрим сонцем надії.

І ці ж самі історичні потрясіння сприяли появі митців, які прагнули прислужитися лише красі поетичного слова, стояли осторонь буремних подій і служили не ідеологіям, а мистецтву. Одні з них визнавали найважливішим «музику в слові» (Поль Верлен), інші вважали, що мистецтво не виражає нічого, крім самого себе (Оскар Уайльд).

Проте, втілюючи різні за своєю природою і суттю мистецькі принципи, ці тенденції у цілісному літературному портреті доби рівноправні і дєповнюють одна одну. Підтвердження цього — художній досвід натуралізму, реалізму і символізму.

Натуралізм виник в останній третині ХІХ століття. Велику роль у його формуванні відіграла філософія Огюста Конта, одного із засновників позитивізму. Конт вважав: ні філософія, ні наука не мають права з'ясовувати причину явищ, що відбуваються у навколишньому світі, а можуть лише констатувати, як саме відбуваються ці явища в природі і суспільстві; тому, за Контом, наука має опікуватися не сутністю подій і явищ, а лише фактами буття. Великий вплив на формування натуралізму мали також успіхи природничих наук, насамперед у галузі експериментальної медицини та фізіології: саме у цей час експеримент протиставлявся всім іншим методам пізнання.

Митці-натуралісти ставили собі за мету вивчати суспільство так само досконало, як учений досліджує природу та її закони. Вони цікавилися побутом людини, її фізіологічною природою, буденними явищами, намагалися «писати під диктовку життя». Саме тому, що художній твір розглядався ними як «людський документ», і виникали романи на зразок «Терези Ракен» Еміля Золя.

Еміль Золя

(1840—1902)

Еміля Золя називали «революціонером в літературі» (Гі де Мопассан), «етапом у свідомості людства» (Анатоль Франс). Його мову характеризували як могутню, а творчість як безкомпромісну, чесну. Але чи не найточніше визначив сутність цього великого письменника Генріх Манн: на його думку, Золя «не лише писав твори, а й утверджував істину. Істина стала душею його творчості».

Світ мистецьких уподобань Золя складався під впливом філософії позитивізму, що розглядав людину лише як частину біологічного світу. А коли у 1865 році брати Гонкур видали свій роман «Жерміні Ласерте» (історія служниці, яку фізіологічні збочення призводять до загибелі), молодий Золя остаточно утвердився у правильності обраного шляху.

Свої погляди на літературу як мистецтво слова Еміль Золя виклав у численних літературно-критичних розвідках, серед яких одне із чільних місць посідає «Експериментальний роман» (1880). Натуралізм, на думку Золя, мав передусім обстоювати життєву правду. Основою мистецтва можуть бути лише факти, і митець може для своїх художніх досліджень обирати будь-які прояви життя, навіть такі, що традиційно вважалися неестетичними. Золя уподібнював письменника науковцю, який фіксує дані досліду.

Натуралізм, отже, виступав проти авторського втручання у перебіг описуваних подій, проти авторської оцінки зображуваного у творі.

Саме тому роман Е. Золя «Тереза Ракен» (1867), який являє собою «фізіологічний експеримент засобами літератури» і в якому, як свідчить сам автор, він «дослідив два живих тіла, як хірург досліджує два трупи», викликав у тогочасної критики «несамовите, сповнене обурення виття».

Золя ж заявляв, що він «поставив собі за мету вивчити не характери, а темпераменти. У цьому весь сенс роману».

Однак навіть у «Терезі Ракен», де йдеться про фатальне, суто плотське тяжіння Терези і Лорана, яке врешті-решт штовхає їх на вбивство Терезиноного чоловіка, Золя проривається у царину соціальних відносин,

говорить про соціальні причини людських трагедій. Досліджуючи причини і наслідки (а саме цього не цурався Е. Золя), автор «Терези Ракен» підкреслював у Лорані його непереборне бажання розбагатіти за будь-яку ціну і показував, що драма Терези багато в чому зумовлена тим холодом і егоїзмом, які панують у суспільстві.

Так, за своїми основними принципами «Тереза Ракен» — роман натуралістичний. Але в ньому містився зародок подальшого розвитку художніх принципів письменника. Вже менше ніж через рік після «Терези Ракен» Е. Золя наголошував, що для створення справжнього роману потрібно дослідити суспільство в різних його проявах й описувати його в різних аспектах.

У 1868 році Золя вирішив написати про сучасну йому добу, створити її художню панораму. Так з'явився 20-томний цикл романів під спільною назвою «Ругон-Маккари. Природна і соціальна історія однієї сім'ї часів Другої Імперії». У ньому досліджується історія сім'ї Ругон-Маккарів — роду, який заснувала безумна Аделаїда Фук (у першому шлюбі — дружина селянина Ругона, у другому — п'янички Маккара). Нащадки цього роду потрапляють у різні соціальні прошарки суспільства (в тому числі у найвищі — фінансові, політичні), але їхні долі визначаються не лише обставинами, вчинками, діями, а й спадковістю. Цикл охоплює великий проміжок часу: від зародження бонапартизму (1804) до падіння імперії та подій Паризької комуни (1871). Історія однієї сім'ї переплелася з історією Другої Імперії, а долі окремих людей — з долею суспільства. «Ругон-Маккари» створювалися протягом 22 років (1871—1893), і ці романи поєднують реалізм дев'ятнадцятого століття з реалізмом двадцятого.

Традиції Золя в ХХ столітті продовжили: в англійській літературі — Джон Голсуорсі («Сага про Форсайтів»), у німецькій — Томас Манн («Будденброки») і Віллі Бредель («Рідні та знайомі»), у французькій — Роже Мартен дю Гар («Сім'я Тібо»). І справа не лише в тому, що роман-хроніка однієї сім'ї завоював літературний простір у ХХ столітті, а й у тому, що Е. Золя сприяв становленню нового реалізму, відмінного від бальзаківського.

* * *

Реалізм на рубежі віків поглиблює свою соціально-критичну спрямованість, а митці-реалісти розширюють сферу художнього освоєння дійсності, показують дедалі

зростаючий антагонізм між трудівниками і «володарями життя» («Жерміналь» Еміля Золя, «Борислав сміється» Івана Франка).

Виникає реалістичний історичний роман. Проза буття стає надбанням філософської лірики. Тяжючи до достовірності, письменники кінця XIX — початку XX століття активно зверталися до умовних засобів художнього зображення — гротеску, символу, алегорії. Ці засоби допомагали створенню саме реалістичних картин буття («Сучасна історія» Анатоля Франса, «Жан-Крістоф» Ромена Роллана). Водночас умовні прийоми використовувалися реалістами XX століття не лише для зображення конкретно-історичних подій, а й для творення універсальних, позачасових моделей суспільного розвитку людства, моделей, в основі яких лежать ті самі конкретні події конкретної історії.

Своєрідною реакцією на натуралізм став символізм. Основи його було закладено в творчості Стефана Малларме, Поля Верлена, Артюра Рембо та інших. І хоча за своїми соціально-духовними орієнтирами та уподобаннями символісти різнилися між собою (наприклад, богоборець Артур Рембо і прихильник католицизму Поль Клодель), в основному їхні погляди були близькими: символісти прагнули інтуїтивного пізнання світу через *символ*. Вони вважали музику поетичного слова першоосновою ліричного твору, вірили у наближеність внутрішнього життя поета до ідеалу й намагалися за сірими буднями побачити сутність світу в його позачасовій величі та красі. Саме тому символісти не визнавали навколишню дійсність і вірили, що одвічні культурні цінності можуть об'єднати людей.

Принципи символізму певною мірою сприяли становленню і розвитку таких неординарних мистецьких особистостей, як Моріс Метерлінк, Поль Валері, Райнер Марія Рільке та інші.

Артур Рембо

(1854—1891)

«Проклятими поетами» назвав Поль Верлен себе, Рембо та інших представників свого покоління у книзі, яку так і назвав: «Прокляті поети».

Творче життя Артюра Рембо було дуже коротким. Весною 1873 року, зневірившись у поезії, він вирішив більше ніколи не писати. Йому було 19 років. Друга половина життя пройшла у поневіряннях по Європі та в марних спробах розбагатіти. Його вже не цікавили ні слава, ні визнання. Він повернувся у Францію тяжко хворим. Запис у книзі Марсельської лікарні свідчить, що 10 листопада 1891 року помер «негоціант Рембо».

Трагічна доля Артюра Рембо, масштаб його таланту, несподіване рішення відмовитися від поезії сприяли виникненню численних легенд. А істина в тому, що це був поет милістю Божою.

Коли Артур Рембо у вересні 1871 року після недовгого листування з Полем Верленом приїхав до Парижа з рідного Шарлевілья, він уже був автором багатьох віршів. Особливе місце серед його творів належало віршам політичним («Руки Жанни-Марі», «Париж заселяється знову»), що відбивали революційні настрої поета. 1871 рік — це рік Паризької комуни. Рембо став свідком її поразки. Наступ реакції не сприяв розвитку соціального оптимізму. Змінюється час — змінюються мистецькі принципи Рембо. Наприкінці 1871 року він переходить на позиції символізму. Рембо вважає, що завдання поета полягає в тому, щоб бути провидцем, пророком, медіумом¹. «Помилково говорити: я міркую. Треба було б сказати: мене міркують... Я є хтось інший». Щоб стати медіумом, почути і передати потойбічні голоси, Рембо намагається звести до мінімуму участь розуму в процесі творчості. Висловити невисловлюване, виразити ірреальні таємниці буття можна було образами-символами, туманними, багатозначними, завжди незрозумілими.

Яскравими зразками символістської лірики Рембо є вірші «Голосівки» і «П'яний корабель». У «Голосівках» Рембо визначає колір голосних звуків. Здійснюючи цей художній експеримент, він орієнтується на вірш Шарля Бодлера «Відповідності». «Король поетів» (саме так Рембо називав Бодлера) стверджував, «що звук, запах, форма, колір» створюють єдність і між ними існує відповідність. Цієї єдності намагались досягти символісти для вираження того, що неможливо передати словами, для створення образу-символу.

¹Медіум — особа, яка вважається здатною бути посередником між людьми й потойбічним світом.

У вірші «П'яний корабель» ліричне «я» — це «я» корабля, який став вільним від керма та екіпажу і мандрує безмежними просторами океану. Рембо знаходить яскраві, свіжі слова для створення несподіваних образів, фантастичних морських пейзажів, використовує непоетичну лексику, сміливо влітає у словесну тканину вірша просторіччя. «П'яний корабель» — символ визволення від звичайного життя та узвичаєного бачення світу.

Найважливіша праця символістського періоду Рембо — книга віршів у прозі «Осяяння» (1872—1873). Назву книги — «Les Illuminations» — можна тлумачити по-різному: і «Кольорові картинки», й «Осяяння з іншого світу». Верлен назвав «Осяяння» «феєричними пейзажами». Рембо не розповідає, а лише натякає, добирає метафори на основі складних зорових асоціацій, створює фантастичні образи, які не можуть бути дешифровані, зрозумілі; вони вражають, приголомшують. Ось вірш у прозі з циклу «Фрази»:

Я натягнув мотузки від дзвіниці до дзвіниці,
Гірлянди від вікна до вікна,
Золоті ланцюги від зірки до зірки,—
І танцюю.

(Переклад Юрія Покальчука)

Вже самі назви віршів, вибір об'єктів художнього осмислення розкривають авторську позицію. Ось приклади назв: «Зоряниця», «Міста», «Парад», «Столиця», «Після потопу», «Геній», «Демократія».

Слід зазначити, що звернення Рембо до жанру віршів у прозі — явище характерне. Цей жанр у французькій літературі поширюється у зв'язку з тенденцією до зближення поезії та прози.

Останній твір Рембо — прозова книга «Сезон у пеклі» (1873). Це сповідь поета, який вирішив відмовитися від поезії.

У «Прощанні», присвяченому символістському періоду творчості Рембо, йдеться про те, що він розчарувався в магічній силі поетичного образу-символу:

Я намагався сотворити нові зірки і квіти, новітню плоть, новітні мови. Здавалося, я осягнув понадприродну владу. І що ж?.. Я! Я, який вважав себе і ангелом, і магом, вільним від будь-якої моралі, я знову кинутий на землю, змушений шукати, притиснувшись до шкарубкої дійсності! Селюк!

«Я втратив вміння говорити», — такий вирок виносить собі Рембо і прирікає себе на мовчання.

«Сезон у пеклі» — єдина книга, яку Рембо зміг видати. Інші твори були надруковані в середині вісімдесятих років, коли французькі поети-символісти усвідомили себе продовжувачами традицій Поля Верлена та Артюра Рембо.

Гійом Аполлінер

(1880—1918)

У березні 1902 року на сторінках французьких газет уперше з'явилось ім'я Гійома Аполлінера. Саме так, переробивши на французький кшталт перше й останнє із своїх імен, підписався під оповіданням «Ересіарх» Вільгельм-Альберт-Володимир-Олександр-Аполлінарій Костровицький. Позашлюбний син російської підданої Ангеліки Костровицької та італійського офіцера Франческо д'Аспермона, він народився в Римі 26 серпня 1880 року. Батько Ангеліки, поляк за походженням, штабс-капітан російської армії, був змушений залишити родовий маєток під Новогрудком (у Білорусії) після поразки Польського повстання 1863—1864 років проти царської Росії.

До дев'яти років Аполлінарій Костровицький мешкав у Італії, наступні десять років жив у Монако, часом виїжджаючи з матір'ю до Ніцци або Канн. З 1899 року Костровицькі осіли в Парижі. В офіційній картці реєстрації іноземців у Аполлінера в графі «національність» позначено: «Італієць. Росіянин».

Великий французький поет залишався у Франції «іноземцем» майже все своє життя. Лише 17 березня 1916 року він нарешті отримав французьке громадянство. І сталося це за тиждень до його важкого поранення в голову на фронті: йшла перша світова війна, й Аполлінер брав у ній участь. Друзі не впізнавали колишнього Аполлінера, постійного відвідувача паризьких кав'ярень та барів, представника столичної богемі, у піхотному офіцерові, який приїхав до Парижа у відпустку з фронту. Зберігся портрет Аполлінера, зроблений Пабло Пікассо під час цієї відпустки.

Дружба великого поета і великого художника почалась у 1904 році. Тоді вони були авторами чудових ліричних циклів: Аполлінер — «рейнських віршів», Пікассо — картин «блакитного періоду». Їх об'єднувало відчуття необхідності створення нової мови — і в живопису, і в поезії.

Вірші Аполлінера початку століття увійшли в книгу «Алкоголі. 1898—1913». Видана у 1913 році, вона яскраво виявила своєрідність поета.

Вірш «Зона», який відкриває книгу, Вітезлав Незвал назвав «могутнім поетичним каскадом». Роздуми поета про власне життя, окремі факти його біографії, паризькі замальовки, зображення долі емігрантів зі Східної Європи, розмірковування про християнство в сучасному світі — все це складає зміст «Зони». Аполлінер вводить у поезію явища, які традиційно вважались непоетичними: стогін сирен, афіші, вивіски, стіни, реклами, червона перина емігрантів. На початку вірша поет проголошує, що стомився від старого світу. А завершує його образом сонця, яке сходить над Парижем. Та це сонце — з перерізаним горлом. Образ гільйотинованого сонця надзвичайно місткий, в ньому — і прагнення вірити у майбутнє, і попередження про трагедії, які чатують на людину у цьому майбутньому.

Спочатку Аполлінер хотів назвати програмний вірш своєї книги «Крик». Але цю назву було відкинуто. «Зона» — слово багатозначне. Воно входить у французький вислів «Etre de la zone» — «бути без грошей». Крім того, зона — це передмістя Парижа, його робітничі квартали. Долю зони Аполлінер робить предметом поезії.

У вірші «Вандем'єр», який завершує книгу, поет запевняє, що хотів би стати «горлянкою Парижа». Вандем'єр — осінній місяць революційного календаря, кінець вересня — час, коли народжені сонцем грона винограду перетворюються у вино. Поет, який випиває Всесвіт, як вино, і не втамовує спрагу, але відчуває смак і запах Всесвіту, співає пісню загального сп'яніння і спостерігає народження нового дня посеред зірок, що вмирають. Поет відкриває у поезії життя — реальність, яку «фабрикують» робітники вдень і вночі.

Об'єднання особистого і суспільного, інтимного і загального Аполлінер здійснює і в окремому образі (наприклад, поет — горлянка Парижа; поет, який сп'янів від вина Всесвіту), і у вірші (його вірші мають

політематичну будову), і у книзі в цілому: до неї увійшли автобіографічні вірші («У в'язниці Санте»), інтимна лірика («Пісня нещасливого в коханні»).

Вірш «Міст Мірабо» — взірєць інтимної лірики Аполлінера. У ньому кохання, що минає, протиставляється водам Сени, що завжди течуть під мостом Мірабо. Поет відтворив у цьому вірші ритм ткацької пісні XIII століття.

Один із перших віршів Аполлінера, перекладених українською мовою, — «Відповідь запорожців турецькому султану». Це одна із талановитих спроб осмислення в європейській поезії легендарних сторінок української історії. Ще раніше образи запорожців з'явилися в «Пісні нещасливого в коханні». Запорізькі козаки були для Аполлінера символом вірності та відданості рідній землі.

Друга велика поетична збірка Аполлінера, яка вийшла за його життя, — «Каліграми. Вірші Миру і Війни» (1918). Значна частина віршів цієї книги друкувалась у вигляді каліграм, тобто так, щоб текст вірша утворював малюнок. Одна з найвідоміших каліграм Аполлінера — «Заколота голубка і фонтан». Перебуваючи в полоні спогадів, поет називає імена своїх друзів, які загинули на війні. Фонтан — символ скорботи; він плаче разом з поетом. У каліграмах немає розділових знаків: Аполлінер вважав, що вони не потрібні, бо «справжня пунктуація — це ритм та паузи вірша».

Про свою збірку Аполлінер писав: «Така, яка вона є, — це книга воєнного часу і вміщує в себе життя». Вірші «Диво війни», «Є» передають почуття поета, який мав страшний воєнний досвід і зрозумів безглуздя війни — цього «людожерського бенкету».

Вірш «Диво війни» — це історія людини, «яка була на війні, але вміла бути скрізь». Вірш відобразив зміни у світосприйнятті поета: для нього все розділилось на мир та війну, і він намагається об'єднати розколотий світ.

У вірші «Є» поет називає все, що існує в теперішній момент для нього і навколо нього, і створює власну модель Всесвіту. Аполлінер використовує прийом синтаксичного паралелізму: всі рядки починаються та будуються однаково. Цим прийомом згодом скористаються поети-сюрреалісти (Поль Елюар, Вітєслав Незвал).

Останній вірш збірки «Каліграми» — «Рудоволосій красуні» — сприймається як заповіт поета. Перед чи-

тачем він постає людиною, яка знала все те, що люди можуть знати про життя і смерть. Поет чекає на схід сонця — палаючого розуму, а сили чекати дає йому кохання, уособлене в рудоволосій красуні.

Творчість Аполлінера сприяла розвитку поезії ХХ століття: їй допомагав долати постсимволістську кризу поетичний реалізм віршів Аполлінера. Аполлінер створив ліричний епос ХХ століття, поєднавши глибокий ліризм із широким охопленням дійсності. Політематична будова віршів Аполлінера, в яких поет паралельно розвивав багато дуже різних, традиційно несумісних тем, народжувала, за словами Незвала, «чудовий синтез, який дав нові крила, що перенесли поетичне мистецтво через кордони односторонності та нудьги». Аполлінер назвав свій метод сюрреалізмом. Це слово — *сюрреалізм* (тобто надреалізм) — підхопили і витлумачили по-своєму представники наступного покоління європейських поетів. Експерименти Аполлінера в галузі вільного вірша, створення ним складної асоціативної образності, введення в поезію непоетичної лексики відкрили нові обрії, оновили поетичну мову.

Гійом Аполлінер писав також прозу: повісті «Рим під владою Борджіа» (1913) і «Три Дон Жуани» (1914), написаний в дусі сюрреалізму роман про війну «Жінка, яка сидить» (видано у 1920 р.).

У повісті «Вбивство поета» Аполлінер передбачив і власну трагічну долю. Жорстока дійсність позбавляє героя повісті повітря, душить його. «Здається, — писав поет, повернувшись до Парижа з фронту, — все загинуло в цій нескінченній катастрофі». Не доживши двох днів до закінчення війни, ослаблений пораненням і складною операцією, Аполлінер помер від грипу 9 листопада 1918 року.

Твори Гійома Аполлінера українською мовою перекладали П. Тичина, М. Терещенко, Д. Павличко, М. Лукаш та ін.

* * *

Крім символізму, також на противагу натуралізму, виникли естетизм (Оскар Уайльд) та неоромантизм (Редьярд Кіплінг, Роберт Стівенсон), представники яких шукали власних шляхів у мистецтві.

Естетизм культивував поезію вишуканої фантазії, витонченої краси, всесилля мистецького вимислу, стверджував самоцінність і самодостатність мистецтва, яке, на думку Уайльда, є вищим за життя.

Неоромантизм, заперечуючи «прозу життя», виділяв у ньому героїчне, оспівував людину, яка протистояла суспільству, боролася з усталеними нормами і принципами. Екзотика, карколомні пригоди, утаємниченість, а то й протиприродність — усе це ставало часткою художнього світу неоромантиків, які орієнтувались у своїх пошуках на романтизм початку XIX століття.

Помітним літературно-мистецьким явищем був експресіонізм. Він виник у Німеччині і мав значний вплив на загальний розвиток літератури. Його найталановитіші представники — Йоганнес Бехер, Георг Кайзер, Вальтер Газенклевер, Франц Верфель, Леонхард Франк. Уже в самій назві «експресіонізм» (від французького *expressio* — вираження) була зафіксована одна з визначальних рис цього напрямку — прагнення митця найповніше виразити себе у ліричному творі. Твори експресіоністів часто являли собою суцільний внутрішній діалог. В експресіонізмі життя не сприймалося безпосередньо, а перетворювалося для митця на предмет його суб'єктивного тлумачення. У творах експресіоністів з надзвичайною силою зазвучали морально-соціальні проблеми тогочасної дійсності: розірваність часів, бездуховність буття та його хаотичність, приниження особистості, її страшна залежність від можновладців, а також протест проти світу з його войовничою антилюдяністю.

Напередодні першої світової війни і революційних потрясінь XX століття поети жили в очікуванні змін, у передчутті грізних подій. Райнер Марія Рільке писав у 1904 році:

А я відчуваю вже шторм,— хвилююсь, як море, в цю мить,
ширю, мотаюсь, кружляю над виром пучин,
лечу увсебіч — і я зовсім один
у штормі грізнім.

(Переклад Миколи Бажана)

Запитання і завдання

1. Які події і чому визначають хронологічні рамки першого періоду літератури XX століття? Чому її «відлік» починають задовго до початку століття? Які поети і письменники творили на рубежі XIX і XX століть?
2. Які художні принципи сповідували натуралісти? Який внесок у теорію і практику натуралізму зробив Еміль Золя?

3. Які нові риси визначають сутність реалізму кінця ХІХ — початку ХХ століття порівняно з реалізмом часів Оноре де Бальзака?
4. Назвіть характерні риси символізму та представників цього напрямку.
5. Розкажіть про життя і творчість Артюра Рембо.
6. У чому своєрідність художнього пошуку Гійома Аполлінера?
7. Назвіть характерні риси естетизму і неоромантизму.
8. До чого прагнули експресіоністи? Назвіть представників експресіонізму.

Поль Верлен

(1844—1896)

Найперше — музика у слові.

Поль Верлен



З першого погляду його можна прийняти за сільського чаклуна. Голий, гулястий череп, що виблискує міддю, маленькі косуваті блискучі очі, кирпатий ніс із ши-

рокими ніздрями, рідка, жорстка, коротко підстрижена борода — усе в ньому нагадує Сократа, тільки без його філософії і вміння володіти собою.

Анатоль Франс¹

¹Французький письменник (1844—1924).

ЖИТТЯ І СМЕРТЬ КОРОЛЯ ПОЕТІВ. Поль Верлен народився під знаком Сатурна. І першу свою збірку він назвав «Сатурнічні поезії». За уявленням астрологів, Сатурн — демонічна планета, що викликає у людей схильність до песимізму, туги, меланхолії. В одному із сонетів збірки «Сатурнічні поезії» Поль Верлен писав: «...моя душа народилася для жахливих катастроф». Це пророцтво двадцятидворічного поета повністю підтвердилося його життям, в якому були і спроба добропорядного сімейного існування, і порив до боротьби за політичну волю, і роки ув'язнення, і пошуки Бога, і безпритульність, і злидарювання, і повільне згасання поетичного хисту, і падіння на дно паризької богемі.

Особистісне у великого митця багато в чому визначається епохальним, власні катастрофи — катаклізмами доби. Надривне відчуття «кінця віку» знайде своє втілення у творчості і Верлена, і чи не всіх визначних ліриків Франції кінця ХІХ — початку ХХ століття. Це відчуття не лише забарвить у присмеркові тони сповідальні вірші, а й визначить долі митців, їхній душевний неспокій, «проклятість», як скаже про це сам Поль Верлен, який почувався пасинком долі.

Поль Верлен виклав у своїх поезіях історію власної душі. Вірші почав писати ще у шкільні роки, коли намагався якнайшвидше засвоїти «дорослі» звички: почав палити і споживати абсент (алкогольний напій), хоч це не допомогло йому зрівнятися з оточенням. Поль Верлен так і не набув основної звички дорослої людини — смаку до служби, до казенної діяльності. Він любив лише поезію, захоплювався віршами Шарля Бодлера — поета з трагічним світосприйняттям, зосередженого на власній долі і своєму внутрішньому житті. Проте в поетичній техніці Верлен пішов не лише далі, а й в дещо іншому напрямі, ніж Бодлер.

Уже в першій своїй збірці «Сатурнічні поезії» (1866) Верлен — зрілий поет-живописець, поет-музикант.

Ровесники Верлена, також поети, ввели його у коло літераторів, які співпрацювали в журналі майбутнього комунара Луї Ксав'є Рікара «Огляд прогресу». Верлен повірив в ідеали, що ними тут жили: свобода, рівність, братерство, необхідність боротьби з несправедливістю поетичним словом. Повірив, як віритиме і в майбутньому, й не раз сліпо віддаватиме свою душу і свій мозок, свій хист і своє серце тим, кому повірив. То була одна з найістотніших і фатальних рис особистості

Верлена — здатність потрапляти у залежність від волі інших людей. Верлен не стільки йшов по життю сам, скільки його несло по ньому вихровим виром, як написав він в «Осінній пісні»:

Вийду надвір —
Вихровий вир
В полі млистім
Крутить, жене,
Носить мене
З жовклим листям.

(Переклад Григорія Кочура)

Напередодні франко-прусської війни Поль Верлен потрапив до гурту літераторів, які збиралися у салоні скрипачки Ніни де Калліас. Серед них були Анатоль Франс, Вільє де Ліль-Адан, Франсуа Конне. Тут панував культ XVIII століття з його витонченим мистецтвом, і Верлен занурився у світ культури минулого. Він видає поетичну збірку «Вишукані свята» (1869), в якій демонструє надзвичайну розкутість душі та вірша і мистецтво звукопису.

Сповнений жагучої віри в можливість земного щастя, Верлен освідчується у коханні Матільді Моте, звичайнісінькій дівчині з буржуазної родини. В очікуванні щасливого подружнього життя він плідотворно працює і видає збірку поезій «Добра пісня» (1870). Ця книга не мала аналогів у минулому, не матиме і після появи на світ. Проте життя зруйнувало надії на щастя. Знак «прокляття» тяжів над поетом. За часів Паризької комуни Верлен співпрацює з комунарами, називає себе червоним республіканцем. Після поразки Комуни Верлен не зазнав безпосередніх репресій, проте недоброзичливе ставлення до нього як до людини, що стояла на боці Комуни, визначило його подальшу долю.

Ціле десятиріччя, аж до 1882 року, Верлен не міг друкуватись. Лише редактор газети «Трибуна народу» Е. Лепеллетє, друг Верлена, видав у провінції невеличку збірку його віршів «Романси без слів» (1874).

У 1872 році Верлен познайомився з Артюром Рембо. Юнак із провінції надіслав Верлену власні вірші і сповідально розповів про свої душевні терзання та ідеали. Вірші Рембо були такими оригінальними і водночас такими близькими Верлену, що вже відомий поет простягнув руку молодшому і ще не знайомому: «Приїздить,

велика душа, кличу Вас, чекаю на Вас...» Хоча Рембо виповнилося лише сімнадцять років, двадцятисемирічний Верлен підпадає під вплив чужого ідеалу.

У Рембо з його цілісною і могутньою натурою склалася своя теорія буття: потрібно бути «сином Сонця», вільним від будь-яких упереджень суспільства. Верлен, який зазнав катастрофічної поразки в боротьбі за політичну волю, буквально вкопився в ідею поетичної волі.

Під впливом друга він залишає домівку, дружину, маленького сина і стає бродягою. Верлен і Рембо потрапляють до Бельгії, потім до Англії. Обидва поети багато пишуть, і твори цих часів зробили їхні імена безсмертними.

У 1873 році Рембо відмовляється від поезії, круто змінює своє життя.

З Верленом він починає поводитися відчужено, зверхньо, зухвало, а м'який і слабкий духом Верлен страждає, відчуває глибоке каяття перед дружиною і дитиною. Складні стосунки між друзями завершилися сваркою, під час якої Рембо заявив, що залишає Верлена. У відчай Верлен стріляє в Рембо з револьвера, і куля влучає тому в руку. Суд засудив Верлена до двох років ув'язнення.

Перебування у в'язниці душевно зламало поета. Під впливом системи католицької пропаганди в темниці у Монсі Верлен повертається до християнської віри. Колишній «син Сонця» вирішив стати сином Божим. Він мріє про життя селянина, щоб у безпосередній близькості до природи творити вірші, які б уславлювали Бога. Відбувається переродження гуманістичного символізму в релігійний, що і знаходить своє втілення у збірці «Мудрість» (1881). Але згодом Верлен дійшов висновку, що віра не відповідає його пошукам гармонії та цілісності. Він починає писати світські вірші, а про релігію говорить як про етап, що минув («Я був католиком недавно...»).

Наприкінці 70-х — на початку 80-х років Верлен кілька років живе переважно у селі. Він придбав з допомогою матері невеличку ділянку землі, однак спроби хазяйнувати були безуспішними, і поет з горя знову почав пиячити.

Вдруге здобути визнання Верленові вдалося завдяки серії літературних нарисів «Прокляті поети» (1884). Успіх цих нарисів, які ознайомили читача з творчістю

Рембо, а також привернули увагу до поезії Стефана Малларме, був безумовним. Верлена друкують охоче і часто. Літературна публіка шанує в ньому найвизначнішого представника символізму. Та пік його творчості вже в минулому.

Нестатки та алкоголізм руйнують здоров'я Верлена. Він часто хворіє і мусить лікуватися у лікарнях для злидарів. Усе це знову і знову штовхає Верлена в «обійми зеленої феї абсенту».

Творчий набуток поета з кінця 70-х років по 1896 рік кількісно перевершує все, що було написано раніше. Але вірші, що з'являються після збірки «Мудрість», уже свідчать про деградацію хисту поета. До того ж, у 1883 році від тифу помирає його прийомний син. Усе це змусило Верлена говорити про свою приреченість на катастрофи і нещастя (поема «Люсьєн Летинуа»).

Останні роки життя Верлен провів у кав'ярнях, у компаніях молодих художників і поетів. У 1891 році його було проголошено королем поетів.

У 1896 році Верлен помер.

У Парижі у Люксембурзькому саду є алея, в якій стоять увічнінені в пам'ятниках поети. Серед них — пам'ятник Верлену. Це мармурова скульптурна група: лиса голова Верлена, що нагадує і голову Сократа, і голову Фавна¹, а під нею три символічні фігури — хлопчика, молодої жінки і старої матері. За задумом скульптора, вони мали символізувати «три душі» Верлена — дитячу, чуттєву і релігійну. Але душа в людини — одна, навіть якщо це велика душа «проклятого поета».

«ЛЮБИ ВІДТІНОК І ПІВТОН». Верлен належав до тих поетів, які сприймають світ через звуки (до них належать, зокрема, Афанасій Фет, Олександр Блок, Павло Тичина). Звідси і девіз поета: «Найперше — музика у слові». Сприйняття музичної стихії як першооснови життя і мистецтва — одна з основних доктрин символізму.

Поезія символізму не бажає виражати себе логічною мовою понять, вона виникає із «духу музики», передає ліричний настрій через звуки. Звідси — мелодійний характер лірики символістів. Слово для них — насам-

¹ Фавн — у давньоримській міфології бог плодючості, покровитель скотарства, полів і лісів.

перед музика, а не зміст. Одна із збірок Верлена має парадоксальну назву — «Романси без слів». У 1885 році поет і теоретик «мистецтва для мистецтва» Теодор де Банвіль так писав у листі до Верлена: «Часом Ви плаваєте так близько від меж поезії, що ризикуєте потрапити до музики! Хто знає, можливо, Ви й маєте рацію».

Музичність поезії Верлена — це не просто віртуозний звукопис чи мистецтво алітерації, це — музична стихія. Для нього важливим є не стільки зримо-пластичний образ, скільки звук, який передає і переживання автора, і явища зовнішнього світу.

Художній метод Верлена виник на перехресті різних напрямів: він утвердив імпресіонізм і став загальновизнаним метром символізму, хоча сам і не визнавав за собою такої честі.

Своє розуміння природи поетичної творчості Верлен виклав у вірші «Поетичне мистецтво», написаному в 1874 році, але надрукованому лише у 1882-му. За ці вісім років виросла нова генерація поетів. Молоді символисти (Жермен Нуво, Трістан Карб'єр, Жуль Лафарг) сприйняли вірш Верлена як маніфест свого поетичного напрямку. Парадоксальність ситуації полягала в тому, що вірш Верлена виражав також творчу програму імпресіонізму, а сам поет просив вважати свій знаменитий твір лише піснею і додавав: «Я не мав наміру теоретизувати».

Термін «імпресіонізм» виник у французькому живопису та був перенесений на споріднені явища у літературі й музиці. (*Impression* у перекладі з французької означає «враження».) «Романси без слів» Верлена створено саме тоді, коли художники-імпресіоністи йшли до своєї першої виставки — «Салону тих, кого зреклись» (порівняйте з «проклятими поетами»). Верлен намагався передати у вірші відчуття швидкоплинності життя, враження від миті, так само як художники-імпресіоністи, живописом яких він цікавився, намагалися передати на своїх полотнах враження від миті життя.

Об'єктивно вірш «Поетичне мистецтво» Верлена став маніфестом усієї поетичної генерації кінця століття. «Найперше — музика у слові» — це гасло й імпресіоністів, і символістів. Імпресіонізм перетворюється на «трамплін» символізму. Вже в поезії Верлена імпресіонізм еволюціонував настільки, що виробив образну

систему, спроможну поєднатися із символізмом. У вірші «Поетичне мистецтво» йдеться і про імпресіонізм (тяжіння до передачі «пейзажу душі» — настрою, його найтонших відтінків і нюансів), і про символізм (прагнення сягнути інших небес, тобто світу втаємниченого і прекрасного).

Хоча оформлення символізму у французькій поезії відбулося наприкінці століття (написаний Жаном Морасом «Маніфест символізму» було надруковано у 1886 році), з'явився він задовго до свого теоретичного обґрунтування, до визнання його літературним напрямом. Історія символізму починається з виходу в світ у 1857 році «Квітів зла» Шарля Бодлера. Другим важливим кроком в історії символізму була поява у 1866 році «Сатурнічних поезій» Поля Верлена, а також творчість Артюра Рембо і Стефана Малларме. На основі художніх відкриттів, зроблених цими поетами, виникає символізм як напрям у поезії.

Принциповим для всіх поетичних новацій Верлена було прагнення розширити межі поезії та поетичного зображення, доповнити об'єктивний світ внутрішнім світом людини. То була поезія внутрішнього зору і внутрішнього життя.

У своєму програмному вірші «Поетичне мистецтво» Верлен виступав проти сповненої логіки раціоналістичної поезії, утверджуючи інший стиль у поетичному мистецтві — мелодійно-емоційний, легкий:

Найперше — музика у слові.
Бери ж із розмірів такий,
Що плине, млистий і легкий,
А не тяжить, немов закови.

Верлен радить не орієнтуватися на точну риму:

Хто риму вигадав зрадливу?
Дикун чи то глухий хлопчак
Скував за шаг цей скарб, що так
Під терпугом бряжчить фальшиво?

Справжнє призначення поезії — виразити те, що неможливо виразити (саме тут Верлен найближче до символізму). Слова поет має добирати такі, які спроможні поєднати нечітке і точне. Верлен протиставляє мелодіку вірша визначеності його смислу:

Не клопочись добром слів.
Які б рядки без вад бриніли?
Во наймилий спів — сп'янілий:
Він невиразне й точне сплів...

І серед кольорів для Верлена найважливішими є напівтони і відтінки:

Люби відтінок і півтон,
Не барву — барви нам ворожі:
Відтінок лиш єднати може
Сурму і флейту, мрію й сон.

Верлен визнає вірш крилатий і плинний, що вабить у далечінь, на пошуки. Останню строфу поет завершує іронічним вигуком: «А решта все — література!»

Верлен зневажливо називає «літературою» все те, що, на його думку, є книжним, штучним, риторичним, позбавленим волі й життя. Вірш, за Верленом, має цінність лише тоді, коли спрямований до небес, до надприродного:

Щоб вірш твій завше був крилатий,
Щоб душу поривав — шукати
Нову блакить, нову любов,
Щоб мчав, де далеч непохмура,
Де чари віє вітерець...

(Переклади Григорія Кочура)

Об'єктивно Верлен змикається із символізмом як за відчуттям життя і світоглядом, так і за особливою естетикою: світ втаємничений і дивовижний, у всьому кінцевому відчувається подих безкінечності, безкінечне — у світі і в душі людини.

Нове відчуття світу і людини, що з ним прийшли в літературу поети-символісти, було покладено в основу нової естетики і нових художніх форм. Заглиблення в особистість людини, витонченість індивідуальних переживань, розвиток емоційності — усе це вимагало від поета нових слів і нової техніки віршування. Поезія ставала більш музичною, замість логічно прозорих понять — натяк і напівтон.

Верлен пише, що він прагне нової поетичної системи, хоче, щоб вірші були мелодійними.

Поезія Верлена індивідуалістична. Особистість поета, його настрої і світосприйняття — головна поетична тема його творчості. Всі поетичні книги Верлена — це

Його сповідь, це, за словами Максима Горького, «від чайдушний крик, біль чулої і ніжної душі, яка прагне світла, прагне чистоти, шукає Бога і не знаходить, хоче любити людей і не може». Трагізм світосприйняття Верлена відчувається не у вибухах відчаю, а в м'якому сумі:

Життям утомлена, пройнята жахом смерті.
Моя душа — мов бриг, що поміж хвиль і криг
Щомиті жде кінця в безжальній круговерті.

Перший розділ збірки «Сатурнічні поезії» називається «Меланхолія». Причини своєї меланхолії Верлен визначає так: «втомився», «не вірю в Бога», «глузую із людей», «сміюсь над мистецтвом».

Оскільки лірика Верлена — це поезія натяків і напівтонів, у ній зовнішній світ позбавлений матеріальних ознак і прикмет.

Відсутність ознак матеріального зовнішнього світу особливо помітна у пейзажних віршах. Поет віддає перевагу чорному та чорно-бурому небу, яке занурює все живе і неживе у цілковитий морок і дає змогу побачити предмети лише на мить, наприклад при світлі блискавки у вірші «Морський образок»:

На суворе море,
Що всю ніч шумить.
Місяць ледь струмить
Сяйво, ніби хворе;

В темних небесах
Хмариво безкрає
Раз за разом крає
Блискавки зигзаг..

Світу, який оточує героїв Верлена, властива непевність: у ньому немає місця яскравому світлу, там завжди напівприсмерк. Ось вірш «Нічне враження»:

Ніч. Дощ і темрява. У небо сіре, млисте
Шпилями й вежами стримить готичне місто —
Даль сивим мороком його вже повила.

(Переклади Миколи Лукаша)

У поезії Верлена — не лише темінь, що розмиває чіткі обриси предметів, а й образи туману, вітру, нечіткі відображення у водному плесі.

Відсутність ознак матеріального виявляється і в небажанні поета відтворювати предметні подробиці, деталі. Характерним є погляд ліричного героя з вікна вагона: все лине стрімко повз нього, як і враження, що виникають і щезають раптово.

Поезія Верлена нематеріальна, в ній втілено чисту духовність, передано стан душі поета, його сум і тугу. У вірші «Сонце на спаді» (із циклу «Сумні пейзажі») в одному образі поєднуються опис душевного стану ліричного героя і зачарування сонцем, що заходить. Деталі зовнішнього світу — лише символи, які дають змогу відчутти стан душі, настрої ліричного героя. Природа і людина зливаються в одному образі, в одному естві.

Знаменита «Осіньна пісня» із циклу «Сумні пейзажі» є водночас і осіннім пейзажем, і «пейзажем душі» «Мертвим листком» осіннього листопаду стали і природа, і поет. «Пейзаж душі» — то вже сфера імпресіонізму.

Неголосні
Млосні пісні
Струн осінніх
Серце тобі
Топлять в журбі,
В голосіннях.
Блідну, коли
Чую з імлі —
Б'є годинник:
Линуть думки
В давні роки
Мрій дитинних.

(Переклад Григорія Кочура)

Меланхолія — не тема поезії Верлена, а його власний стан, визначальна риса його світосприйняття. Ритміка вірша, його звукопис — усе має свій сенс. У вірші, як у музичному творі, паралельно розвиваються дві самостійні теми, пов'язані спільними емоціями, — пейзажна й інтимна. Крізь легку, летючу, прозору інтонацію, акварельну чистоту поетичних барв проступають душевна мука і неспокій Верлена, його біль і страждання. Верленівське світовідчуття трагічне, та його, поета, природна стихія — тиха зажуреність.

Апогею ці мотиви досягають у «Романсах без слів». Вдивляючись у навколишній світ, поет бачить його

примарним, хистким, непевним. Збірка «Романси без слів» — це пейзажна лірика; розділи називаються: «Бельгійські краєвиди», «Акварелі». В емоційних замальовках («пейзажах душі») чимало мотивів, які пробуджують у поета спогади, та Верлен фіксує лише те, що в даний момент народжує потік його вражень. Деталі зовнішнього світу важливі для Верлена лише тому, що є символами душевного стану героя. Поет не відрізняє шуму дощу від плачу в своєму серці: «Дощить у моєму серці». У вірші «Так тихо серце плаче» мотив печалі асоціативно пов'язаний з образом дощу, а сам дощ набуває людських рис:

Так тихо серце плаче,
Як дощ шумить над містом.
Нема причин неначе,
А серце ревно плаче!

Відкіль цей плач, не знати.
В осиротілім серці.
Ні зради, ні утрати,—
Відкіль журба, не знати.

(Переклад Максима Рильського)

У цьому вірші немає сюжету, не розповідається ні про дощ, ні про душу — це наскрізний образ-метафора.

Віршам Верлена притаманна сповідальність, що надає їм щирості, навіть простодушності. Верлен мав рідкісний хист — бути «надприродно природним» (Борис Пастернак).

Своєрідність лірики Верлена визначалася не лише музичністю, а й мальовничістю бачення світу. Поет писав: «Особливо був розвинений у мене зір — я все фіксував, ніщо не проходило повз мене, я постійно шукав форми, колір, відтінки». Звідси надзвичайне розмаїття пейзажних віршів у Верлена, які часто утворюють цикли: «Офорти», «Сумні пейзажі», «Бельгійські краєвиди», «Акварелі».

Верлен олюднює навколишній світ. Він пише про закохані сосни («На кораблі»), про фонтани, що ридають («Місячне світло»), про зажурені віти («Алея»). Як поет-живописець Верлен віддає перевагу осіннім тонам. Його улюбленими пейзажами є місячна ніч, осінній дощ, пожовкле листя.

Для стилю Верлена характерна майже повна відсутність дієслів. Іменник, що означає предмет, це як мазок пензлем. Наприклад, вірш «Валькур» із циклу «Бельгійські краєвиди»:

Місто цегляних
Дімків чепурних —
Парам коханих
Затишно в них!

А ресторани,
Бари, пивні,
Служки старанні
І чарівні!

(Переклад Миколи Лукаша)

У віршах Верлена панує мінорна тональність. Ліричний герой — у відчаї, в зажурі, самотній, змучений докорами совісті. Навколишній світ сповнений жахливими передчуттями, страшними образами. Місяць у цьому світі «траурний» («Морський образок»), захід сонця забарвлено у колір пожежі та крові («В лісах»). Герой вірша «Nevermore» зізнається, що у всього суцього є зворотний бік: всередині чудового плода ховається черв'як; кохання несе не лише радість, а й біль; щастя — то крилатий мандрівник, який уникає зустрічі з людьми.

Декадентські мотиви у творчості Верлена міцніють у другій половині 70-х років. Ліричний герой занурюється в апатію; його не цікавлять ні світ, ні люди; він не розрізняє добра і зла; він стомився від життя і чекає на смерть, як на рятувницю. Ці мотиви звучать у збірці «Мудрість». Тут оспівування смерті, яка несе людині вічний спокій, переплітається з мотивом потойбічного життя.

Настає дегуманізація мистецтва.

Наприкінці 80-х років Верлен виявляє інтерес до світу речей, до плоті. Остання (видана вже по смерті поета) збірка віршів так і називалася: «Плоть». У художній манері з'являються моменти відходу від символізму; світ стає одновимірним. Дегуманізація поглиблюється, духовність поступається місцем тілесному, в поезії Верлена починають володарювати еротичні мотиви й образи; пора творчих відкриттів лишається позаду. Творчий шлях Верлена практично завершений: за останні роки він не написав уже нічого, гідного його великого таланту.

Запитання і завдання

1. Розкажіть біографію Верлена. Які найістотніші риси характеру поета визначили його людську долю?
2. Яку роль відіграв у долі Верлена Артур Рембо?
3. Як ви розумієте вислів Верлена «прокляті поети»? Яких французьких поетів кінця XIX — початку XX століття можна так назвати і чому?
4. Охарактеризуйте своєрідність художнього методу Верлена. Що у творчості поета можна віднести до імпресіонізму, що — до символізму?
5. Як втілилися у творчості Верлена пошуки нових принципів і форм зображення дійсності та відображення людських переживань?
6. У чому виявляється музична природа лірики Верлена?
7. Проаналізуйте пейзажну лірику Верлена, визначте типову «палітуру» поета, поясніть, як вона пов'язана з внутрішнім світом ліричного героя.
8. Розкажіть про останні роки життя і творчості Поля Верлена.

Моріс Метерлінк

(1862—1949)

Наше життя і наша планета для нас найважливіші і навіть єдино важливі явища в історії світів.

Моріс Метерлінк



Я побачив голеного, поважних років, сивого, кремезного, гарного чоловіка в сірому пальті й картузі шофера. Він допоміг мені зібрати мої речі. Впало пальто, він підняв його і турботливо перекинув через руку, потім повів до автомобіля, посадовив поряд із собою, уклав

багаж, ми рушили з місця і помчали. Неможливо було милувати ся краєвидами чудової Нормандії при такій швидкості... Нарешті я запитав, як поживас пан Метерлінк. «Метерлінк? – вигукнув він здивоване. – Я і є Метерлінк!»

Костянтин Станіславський

¹ Російський режисер і актор, засновник і керівник Московського Художнього театру (1863—1938).

ВІД «ТЕАТРУ СМЕРТІ» ДО «ТЕАТРУ НАДІ». Моріс Метерлінк — найвидатніший драматург Бельгії, якого ще за життя називали бельгійським Шекспіром.

Література Бельгії двомовна: письменники пишуть або фламандською, або французькою. «Бельгійську душу», напівфламандську, напівваллонську¹, її темперамент і психологію виразили на межі століть франкомовні письменники — Шарль де Костер, Еміль Верхарн, Моріс Метерлінк.

Російський режисер Костянтин Станіславський, готуючи у Московському Художньому театрі постановку «Синього птаха», відвідав автора п'єси. На той час драматург жив у Франції, в Нормандії, в колишньому абатстві Сент-Вандрелл, розташованому серед густого лісу. Станіславського вразило, що Метерлінк, закоханий у техніку, завзятий автомобіліст, жив у середньовічному монастирі. Кабінет Метерлінка, спальні, кімнати секретаря і прислуги були розташовані у переобладнаних келіях ченців. Шановному гостю відвели приміщення у вежі, у колишніх покоях архієпископа. К. Станіславський писав: «Не можу забути ночей, проведених там. Я прислуховувався до таємничих шурхотів сплячого монастиря, до трісків, зойків, вересків, які ввижались вночі, до бою старовинного годинника на вежі, до кроків сторожа. Цей настрої містичного характеру пов'язувався із самим Метерлінком».

Моріс Метерлінк, фламандець за походженням, народився в Генті, в родині нотаріуса. Здобув звичайну для забезпеченого юнака того часу освіту: закінчив єзуїтський колег та юридичний факультет Паризького університету. Адвокатом працював недовго, бо відчув нагальну потребу творити. Свою першу драму «Принцеса Мален» Метерлінк видав у п'ятнадцяти примірниках на власний кошт і роздарував друзям. Тому громом серед ясного неба була для нього стаття впливового паризького критика Октава Мірбо, який заявив, що Метерлінк («не знаю, звідки він і хто він, старий чи молодий, багатий чи бідний») створив «найгеніальніший твір нашого часу». Такий захоплений відгук привернув увагу читацьких і театральних кіл до Метерлінка.

¹Фламандці та валлони — дві основні групи населення Бельгії.

Сучасники одразу сприйняли Метерлінка як символіста: його концепція дійсності у той час була містичною. Метерлінк сам розповів про основні принципи свого театру в «Передмові» до видання своїх п'єс і в книзі «Скарб смиренних». Драматург вважав, що за світом явищ, які ми сприймаємо, криється інший, істинний світ, невідомий, незрозумілий, і ним керує хтось невидимий, «чий наміри ніхто не знає». Людина є безсилою жертвою Невідомого, а вісником цього Невідомого, або долі, є передчуття. Завдання мистецтва полягає у відтворенні Невідомого, у зображенні іншого життя, яке докорінно відрізняється від життя реального і не відбивається ані у справах, ані в думках людини. Метерлінк писав: «Я захоплююсь Отелло, але мені здається, що він не живе величним повсякденним життям Гамлета, у якого є час жити, тому що він не діє». Справжнє життя, на думку письменника, проходить поза діями та вчинками, головне в ньому — прислухатися до передчуття. Він наполягав на принциповому значенні мовчання, стверджуючи: «справжнє життя — в мовчанні»; «якщо нам справді належить щось сказати, ми найкраще скажемо мовчанням».

Втілюючи принципи мовчання у своїй драматургії, Метерлінк перетворив діалог на «бесіду душ», в якій співрозмовники відповідають на невимовлені репліки. Він став батьком символістської драми, драми фатуму (Невідоме нагадує античний фатум). Чотири твори Метерлінка першого періоду його творчості: «Принцеса Мален», «Непрохана», «Сліпі», «Там, усередині» — це драми «театру смерті» або «театру мовчання». Головним героєм цих п'єс є загадкове Невідоме.

Надзвичайно показова для молодого драматурга драма «Сліпі» (1890). На березі моря на звалених деревах сидять сліпі й напружено прислуховуються, щоб почути кроки поводиря, який має відвести їх до притулку. Вони не знають, що поводитир сидить серед них мертвий, «обличчя його світліше і нерухоміше за все, що навколо». Стоїть темна ніч. Сліпі чекають на поводиря. Море хвилюється, загрожуючи людям загибеллю. І поступово вони втрачають надію.

Неважко зрозуміти сенс метерлінківських символів: острів — це і життя людини, і Земля у Всесвіті; сліпі — це людство, яке не знаходить виходу; священник-поводир — віра, якої більше немає у людей; чекання на чийсь кроки — ілюзії життя; невідворотність морського припливу — неминучість смерті.

На думку Метерлінка, смерть завжди серед людей, але вони не знають цього, не бачать; лише деякі, найвразливіші, відчувають її присутність. Наближення смерті може відчутти лише мудрий старець, а побачити — мале дитя. У п'єсі немовля заплакало: очевидно, побачило смерть. Проте цей образ може символізувати і нову віру, яка народжується. Адже сказав поводитир наймолодшій сліпій, що «царству старих, мабуть, приходить кінець». Символ завжди багатозначний, часто він не піддається остаточному розшифруванню. Проте загальна ідея твору зрозуміла: людина сліпа, самотня, беззахисна перед смертю. Майстерність Метерлінка у втіленні цієї ідеї виявляється насамперед у створенні своєрідних діалогів. У них репліки дійових осіб — багатозначні повторення, а паузи між репліками, тобто мовчання, доповнює уява глядача. Саме мовчання нагнітає жах і розпач. Набуває великого значення і палітра кольорів: нічна темрява лісу, темний одноманітний одяг сліпих, чорний плащ священника.

У п'єсі «Сліпі» наявні всі ознаки символістської драми: дія відбувається в умовних обставинах; немає конкретних ознак дії і часу, тому твір набуває позачасовості: персонажі, позбавлені індивідуальних рис, стають уособленням страху, безнадії, беспорядності, — це вже не характери, а символи. Оскільки дії, у широкому розумінні цього слова, у символістській драмі немає, театр із драматичного перетворюється на ліричний. Символістські п'єси невеликі, одноактні: структура їх проста, однолінійна, як і в «Сліпих». Такий театр Метерлінк назвав статичним.

Але наступні п'єси Метерлінка, такі, як «Смерть Тентажіля» (1894), відрізняються від «театру мовчання». Тепер смерті протиставляється кохання. Сестри Тентажіля прагнуть визволити його від влади Невідомого. І це вже не статична драма — герої вступають у боротьбу з Невідомим. Невідоме постає в образі злої старої королеви, яка душить добрих людей. Казкова ситуація розшифровує містичну таємницю, і тому дія із сфери містично-символічної переходить у казково-романтичну.

У 1896 році Метерлінк пише, що йому здалося «чесним і розумним скинути смерть із трону» і на цей трон звести «кохання, мудрість і щастя». Це означає, що письменник переглядає свої філософські позиції.

На початку ХХ століття Метерлінк розмірковує над тим, що в нову добу, коли швидко розвивається наука і людина дедалі глибоше пізнає природу, людство втратило віру в Бога. У збірці есе «Потаємний храм» Метерлінк стверджує, що в процесі пізнання світу людина доходить висновку: боги — сили, «які панують над нами»; вони є «невідомою частиною Невідомого», а багато із цих сил — лише «погано відома частка нашої власної сили». Отже, Бог є в душі кожної людини, і тому все залежить від самої людини. Нова концепція світу обумовлює нову мораль, змінюються ідеали. Тепер, на думку письменника, найважливішим стає «людство, часткою якого ми є», а «бідність, праця без надії, злидні, голод, рабство» — це слова не Божої волі, а «наша власна справа». Метерлінк прагне перебороти містику, песимізм, оспівує активність, боротьбу, пізнання, а в плані естетичному подальший шлях драматурга пролягає від символізму до романтизму, від «драми мовчання» до «драми дії».

«ЩАСТЯ, ЯКЕ Я ШУКАЮ, НЕ МОЖЕ ЖИТИ В МОРОКУ». Найвідоміший твір Метерлінка — «Синій птах» (1908). Це філософська п'єса-казка, алегоричний і символічний твір про сенс буття і всемогутність людини.

Синій птах — це символ щастя, істини, добра. Сюжет драми — пошуки героями загадкового птаха; конфлікт — боротьба сил добра і зла, світла і п'тьми, долання героями всього, що стоїть на перешкоді досягнення мети.

В експозиції драми діти бідного дроворуба Тільтіль і Мітіль мріють про те, щоб Санта Клаус щось приніс їм у Різдвяний вечір, та цього не стається, і голодні діти дивляться у вікно на сусідній багатий будинок, куди потрапили всі подарунки.

Поява Феї — це зав'язка драми. Фея пропонує дітям вирушити на пошуки Синього птаха для її хворої внучки, яка хоче бути щасливою. Тільтіль і Мітіль теж цього хочуть. І з чарівним зеленим капелюшком Феї (який повертає зір людям, бо вони «осліпли і не бачать справжній світ навколо себе») діти вирушають у подорож. Їхні супутники — це Собака, Кіт, Цукор (дітям так хочеться солодкого!), Хліб, Вода, Вогонь, а також Душа Світла.

Розвиток дії драми пов'язується з розгортанням у наступних картинах її основного мотиву — всемогутності людини. Він вперше прозвучав у другій кар-

тині, коли Собака, вірний друг людини, проголосив, що «людина — це все». У третій картині, дія якої відбувається у Країні Спогадів, де Тільтіль і Мітіль побачилися зі своїми дідусем і бабусею, братами і сестричками, розробляється мотив пам'яті. Люди повинні пам'ятати про своїх небіжчиків. «Якщо вони живуть у вашій пам'яті, значить, не вмирили», — запевняє Фея.

Четверта картина глибоко символічна. Дія її розгортається в палаці Ночі, де зберігаються сили зла — Війни, Хвороби, Жахи, Привиди. Ніч символізує морок, пітьму, незнання. Потвора без очей — «Мовчання — охороняє двері, за якими сховані її таємниці. Тільтіль мужньо переборюючи страх, відчиняє ці двері. Кіт, давній спільник Ночі, з тривогою каже їй: «Перешкоди Людині розкрити ворота твоїх Таємниць не в твоїй владі». Перелякана Ніч відповідає: «За останні роки я перестала розуміти людину... Невже вона з часом пізнає все? Вона і так заволоділа третинною моїх Таємниць». І коли Ніч не погоджується дати Тільтілю ключі від дверей, хлопчик наполягає: «Ви не маєте права відмовляти Людині, я це знаю». Відкривши останні двері, хлопчик побачив найбільшу Таємницю Ночі — велику істину — мільйони синіх птахів.

Метерлінк утверджує всемогутність людини. Він вважає, що немає нічого такого, чого не можна пізнати розумом, є лише непізнане, яким людина рано чи пізно оволодіє. І щастя людини — насамперед у пізнанні таємниць природи та в боротьбі за істину.

У п'ятій картині («Ліс») письменник протиставляє людині природу. Дерева і тварини не хочуть віддати Синього птаха — «велику таємницю речей і щастя». Хоч і чинить опір природа, діти перемагають, бо людина є її володарем — така провідна думка цієї картини.

Шоста картина виконує допоміжну роль: за наказом Феї діти повинні йти на цвинтар. У сьомій картині, дія якої відбувається вночі на сільському цвинтарі, розвивається мотив радості буття. Заціпенілі від страху Тільтіль і Мітіль в той час, коли захиталися хрести і піднялися могильні плити, бачать, як із розкритих могил повільно виростають «цілі снопи квітів», встає зоря, блищить роса, чують, як прокидаються птахи і наповнюють простір гімном Сонцю і Життю. Ця символічна картина змушує пригадати про віровчення дру-

їдів¹, про віру індусів у переселення душ; можливі й інші асоціації, але в будь-якому разі тут йдеться про невмирущість життя.

Восьма картина готує до перебування у Садах Блаженства. Душа Світла попереджає: Блаженства підступніші і небезпечніші, ніж найбільші Нещастя. В ремарці до дев'ятої картини автор пише: «Перед входом у Сади відкривається щось схоже на залу з високими мармуровими колонами... Убрання зали нагадує мистецтво найчуттєвіших і найпишніших художників венеціанського і фламандського Відродження (Веронезе, Рубенса). Гірлянди квітів, роги достатку, вази, статуї, усюди сила-силенна позолоти. Посередині важкий розкішний стіл з яшми, золота і міді, заставлений канделябрами, кришталем, золотими і срібними блюдами з чудовими стравами. За столом їдять, п'ють, горланяць, співають, валяються на підлозі, сплять серед недоїдків дичини, райських плодів, перекинутих келихів найгладкіші земні Блаженства... Сцену заливає червоне світло».

Гладкі Блаженства — це символ людських вад і спокус: розкошів, лінощів, пияцтва, розпусти. Вони і є найстрашнішими ворогами людини на її шляху до щастя, істини, добра. Завдяки Душі Світла діти зуміли вирватися з обіймів гладких Блаженств.

Ця картина побудована за принципом контрасту. Спочатку Метерлінк показав усе темне, що перешкоджає людині бути морально досконалою, а потім змаював справжні й вічні людські цінності.

Душа Світла допомагає Тільтілю і Мітілю побачити «істинну сутність речей», зрозуміти блаженства, що їх «більшість людей не вміє шукати». Ці справжні блаженства — у батьківському домі: Блаженство Бути Здоровим, Блаженство Дихати Повітрям, Блаженство Любити Батьків, Блаженство Блакитного Неба та ін. Діти пізнають також Великі Радості: Радість Бути Справедливим, Радість Бути Добрим, Радість Завершеної Праці, Радість Мислити, Радість Розуміти, Радість Споглядати Прекрасне, Велику Радість Любити, Радість Материнської Любові.

У десятій картині знову розвивається мотив всемогутності людини. Збагачені духовно у пошуках Синього

¹Друїди — жерці у старовинних кельтів, які вірили, що природа наділена живою душею.

птаха, Тільтіль і Мітіль потрапляють до Царства Майбутнього — щасливу країну дітей, які ще не народилися. Коли-небудь вони з'являться на світ і зуміють зробити життя щасливим, відкриють спосіб обігрити землю, якщо згасне сонце, знищать несправедливість, переможуть смерть. Утопія Метерлінка — це гімн всемогутній душі людини, яка не знає перешкод. А мотив дитинства, який звучить у цьому епізоді, — це символ чистих надій, звернених у майбутнє, до прийдешніх поколінь. Ця картина є кульмінацією драми.

Одинадцята картина — «Прощання» — розв'язка драми. Минув рік, як діти зі своїми супутниками вирушили у подорож. Настала гірка хвилина прощання. Діти повернулися без Синього птаха. Тільтіль пояснює це так: «Птах із Країни Спогадів почорнів, птах із Країни Майбутнього став червоним, птахи з Палацу Ночі померли, а в лісі я не зумів спіймати птаха...» Душа Світла заспокоює хлопчика: «Ми зробили все, що від нас залежало... Синій птах, мабуть, або зовсім не існує, або змінює колір, як тільки його саджають у клітку».

В символічній формі письменник висловлює думку про те, що жодну істину не можна вважати абсолютною, а процес пізнання — завершеним. Зупинка — смерть пізнання. Синій птах у клітці — символ такої зупинки. А щастя можна досягти лише в процесі постійного пізнання світу, в невтомних пошуках істини.

У фінальній, дванадцятій картині дія відбувається у хатині дроворуба. Тільтіль і Мітіль прокинулися. Рідний дім їм здається тепер кращим, ніж раніше. Вони розповідають батькам про свої мандри. Приходить сусідка, дуже схожа на Фею, і Тільтіль дарує її хворій внучці свою сіру горличку — і пташина стає синьою. Так хлопчик пізнав Блаженство Бути Добрим. Отже, і в злиденній хатині дроворуба живуть добрі Блаженства, і найпрекрасніше з них — Блаженство Материнської Любові.

Коли дівчинка одужала, Синій птах вирвався з її рук і полетів геть. Тільтіль обіцяє шукати і знайти Синього птаха. Така символічна кінцівка драми. Вона означає, що цінними є самі пошуки, сама подорож за Синім птахом, саме бажання знайти ідеал.

Філософська п'єса-казка «Синій птах» складається із шести дій, дванадцяти картин. Розвиток дії забезпечується варіюванням мотивів, які відтінюють або до-

повнюють один одного. Основний мотив «Синього птаха», як уже зазначалося, — це мотив всемогутності людини. У п'єсі розвиваються також мотиви бідності, пам'яті, радості буття. В експозиції драми та в її фіналі дія відбувається в хатині дроворуба (така композиція твору називається рамковою). Але мотив бідності, який розроблявся у першій картині, змінюється мотивом радості буття, боротьби за щастя в останній. Рамкова композиція драми відповідає філософсько-етичному задуму письменника. Метерлінк вважає головним змістом морального життя людини пошуки істини. Готовність до відкриття він цінує вище, ніж саме відкриття. Тому діти (а в поетиці Метерлінка дитина символізує людство з його невіданням) повертаються додому зовсім іншими людьми: їм відкрився глибинний смисл буття. В свою чергу, збагачення внутрішнього світу героїв обумовило перетворення реальності: вони інакше сприймають убогу батьківську хату.

Самовдосконалення, виховання високоморальної особистості, яка протистоїть егоїзму і готова перебороти будь-які перешкоди на шляху до істини, — така позитивна програма письменника.

Оскільки драма «Синій птах» є апофеозом пошуку, в ній немає й сліду від «театру мовчання» з його відсутністю дії. Жанр філософської драми Метерлінка — казка. З першої картини «Синього птаха» читач (глядач) поринає у її зачарований світ. Дійові особи мають бути одягнуті, як свідчить ремарка, в костюми персонажів народних героїв Шарля Перро і братів Грімм: Тільтіль — у костюм Хлопчика-Мізинчика, Мітіль — у вбрання дівчинки Червоний Капелюшок або Гретель, решта персонажів — у костюми Попелюшки, Синьої Бороди, інших казкових героїв. Вони вирушають у подорож і потрапляють до чарівних країн. Речі і тварини виступають або помічниками, або ворогами людини; дерева, тварини, речі олюднені, наділені рисами людської психіки або мають чітке соціальне обличчя. Душі Хліба якісь пухкі і трухляві — це душі боягузів; «оця вогка дама» — Душа Води, а Душа Вогню — «довготелесий червоний диявол, від якого тхне і в якого препаскудна вдача». Гладкі Блаженства — самовдоволені, тупі ненажери.

Від казки у п'єсі «Синій птах» — не тільки власний їй колорит, а й радісний настрій, веселий, добрий гумор, оптимізм. Олександр Блок висловився про це

так: «Тільки казка вміє з легкістю стирати межу поміж звичайним і незвичайним... Цей ритм, ім'я якому життя, а зупинка — смерть, цей ритм присутній у кожній народній казці. Ним сповнена і казка Метерлінка, коріння якої криються в глибині народної душі».

Подальша творчість Метерлінка не була такою плідною, як наприкінці ХІХ — на початку ХХ століття. Людство переживає війни, революції, масові знищення, репресії. Свідомість письменників політизується, література набуває гнівного, пристрасного громадянського пафосу. А Метерлінк у цей час, прагнучи осмислити, чому в житті людства немає гармонії, вивчає світ комах і порівнює його із життям суспільства... Думка письменника прагне досягнути сутності Невідомого. І якщо на початку його творчості Невідоме нагадувало античний фатум, то тепер, збільшившись у розмірах, воно уподібнюється Богу.

Людство вже стояло перед безоднею фашизму, а Метерлінк не цікавився нагальними суспільно-політичними проблемами. І його голос загубився у вирі трагічної історії ХХ століття. В пам'яті людства Моріс Метерлінк залишився творцем новаторської символістської драми «театру мовчання» та автором романтичної драми-казки «Синій птах».

Запитання і завдання

- 1 Які риси особистості Метерлінка вразили Станіславського?
2. Поясніть, чому Метерлінка вважають батьком символістської драми. Якими були філософсько-естетичні погляди Метерлінка?
3. Чому театр Метерлінка дістав назву «театру мовчання», а сам драматург назвав його статичним?
4. Назвіть ознаки символістської драми
5. Чим пояснюється поява романтичної тенденції у творчості Метерлінка?
6. Визначте жанр «Синього птаха» і поясніть, чому цей твір називають алегоричним і символічним.
- 7 Який філософсько-етичний задум «Синього птаха» і як він втілюється в художній формі твору? Розкажіть про конфлікт, сюжет і композицію драми.
8. Назвіть мотиви, які розвиваються в драмі й забезпечують розвиток її дії.
- 9 Які елементи казки в драмі «Синій птах» визначають її жанрові особливості?
10. Чим п'єса «Синій птах» відрізняється від п'єси «театру мовчання»?

Оскар Уайльд

(1854—1900)

Художник — той, хто творить прекрасне.

Оскар Уайльд



Бліде, безкровне обличчя, широкі вилиці, виголене обличчя, хоча в ту пору модними були пишні вуса

й бороди-спаньйоли. З-під важких повік дивляться темно-сірі очі, в яких криється іронія.

Із спогадів сучасників

ПРИНЦ ПАРАДОКС¹. Принцом Парадоксом називали англійського письменника Оскара Уайльда ще за життя. Парадоксальним є вже те, що донині в різних англійських виданнях співіснують дві дати народження Уайльда Оскара Фінгала О'Флаєрти Уїлса: 1854 та 1856 рік. І це не єдине, що залишилося таємницею для дослідників життя і творчості цієї неординарної, талановитої людини. Ще підлітком Оскар мав власний погляд на все, що його оточувало, мужньо демонстрував свою позицію, навіть якщо вона суперечила загально-визнаній. Навчаючись у дублінському коледжі, дванадцятирічний хлопчик зневажливо ставився до улюбленої гри ровесників — футболу. У святкові дні носив високий циліндр на своїх дівочих кучерях, що також викликало непорозуміння з однокласниками. Якось увечері, коли він урочистою ходою велично проходив повз них, вони накинулися на нього, зв'язали йому руки і ноги, поволокли на високий пагорб. Забруднений, подряпаний до крові Оскар прийняв позу захопленого глядача і промовив: «Який звідси, з горба, чудовий краєвид!»

Народжений в інтелігентній ірландській родині (батько — відомий лікар, мати — письменниця), Уайльд змалку прагнув до вишуканого стилю в усьому. «Добре зав'язана краватка — перший у житті серйозний крок», — це тільки один із численних його афоризмів, що завжди мали іронічний підтекст. Закінчивши у 1878 році Мадлен-коледж, Оскар Уайльд віддається творчості. «Найбільша праця для творчої уяви митця — створити перше самого себе, а тоді вже свою публіку», — стверджує Уайльд. Лондон наповнюється чутками про естетизм Уайльда. «Апостол естетизму», «естет» — це стало начебто його професією, визначенням його громадського статусу. Та й одягався він відповідно: оксамитовий, золотистого кольору піджак, бриджі, чорні довгі панчохи; вільну сорочку з відкладним коміром пов'язував бантом, часто мав квітку у руках, носив каштанові кучері до плечей — так не було прийнято у добродійних англійців. Навколо його естетизму завжди панувала атмосфера якогось легкого скандалу. Він начебто умисне дбав про те, щоб зробити із своєї «релігії краси» комедію. Розповідають, наприклад, що, обуре-

¹П а р а д о к с — думка, яка суперечить здоровому глузду; незвичайне явище, що не відповідає загальноприйнятим уявленням.

ний неестетичним лахміттям жебрака, якого Уайльд постійно бачив за вікном, він поїхав з цим нещасним до найкращого кравця й одягнув його за останньою модою, а потім позначив місця на новому одязі, де треба було прорізати дірки і зробити симетричні, гармонійні плями.

Оскар Уайльд любив поезію Верлена, але, побачивши самого поета, відмовився від знайомства з ним, бо зовнішність Верлена не сподобалася йому.

Одружився Уайльд з красивою донькою дублінського адвоката — Констанцією Ллойд. Будиночок на Тайт-стріт, де мешкало подружжя, було обставлено з великим смаком (на думку естетів, бо справжнім вікторіанцем він вважався дещо дивним). Улюбленим заняттям Уайльда було показувати своїм гостям дружину, щомісяця вбрану в інший костюм: грецький, середньовічний, старовенеціанський, голландський. То був період ніжного подружнього кохання. Оскар майже не виходив з дому, а якщо відлучався на кілька годин, надсилав дружині листа і квіти.

Поклоніння красі не обмежувалося тільки прагненням оточити себе вишуканими речами, меблями, картинами, носити елегантний одяг, мати смачну і гарну на вигляд їжу, водитися з вродливими людьми. Культ краси в Уайльда — це насамперед благоговійне ставлення до мистецтва. Ще у шкільні роки він добре вивчив класичні мови, захоплювався античністю; читав багато і швидко: Есхіл, Евріпід, Софокл, Чарлз Діккенс. Уільям Теккереї, англійські поети...

Блискуче знання античного світу відкрило юнакові двері до аристократичного Оксфорду. Лекції з мистецтва тут читав філософ Джон Рескін, який натхненно розповідав про красу — й ту, що існує в природі, й ту, що створена людськими руками. Джон Рескін мав великий вплив на Оскара Уайльда, однак він пішов своїм шляхом. Його вчитель із запальністю біблійного пророка відстоював правду й етичну чистоту мистецтва. Уайльд же відривав естетику від етики і заперечував зв'язок мистецтва з мораллю: «Закони мистецтва не збігаються із законами моралі»; «Естетика вища за етику!» Ці твердження знайшли втілення у численних парадоксах письменника. Ось лише деякі з них: «Митець не має етичних уподобань. Етичні уподобання митця приводять до непрощеної манірності стилю»; «Розуміння фарб і барв важливіше для розвитку осо-

бистості, ніж поняття про зло й добре»; «Всяке мистецтво аморальне».

Як же виникла теорія Уайльда, яка проголошує, що естетика ворожа добру? Можливо, відповідь на це питання допоможе зрозуміти, що вислови письменника були не такими вже й парадоксальними, як здається на перший погляд.

Такі колоритні особистості, як Оскар Уайльд і Бернард Шоу, були несподіваними для Англії ХІХ століття і водночас цілком природними. Це був останній період вікторіанської епохи; в усіх сферах особистого і суспільного життя деспотично панували похмурі і святенницькі звичаї. Не випадково перед деякими митцями поставало питання: а чи не краще відгородитися від дійсності, поринути у чарівні, захоплюючі фантазії, які б дали змогу хоча б тимчасово вирватися із задушливої атмосфери буття? Саме на такому ґрунті і зародився художній, або естетичний, рух, який в Англії ототожнювався з ім'ям і творчістю Оскара Уайльда.

Серед тих, хто першими кинув виклик епосі, були поет Олджернон Суїнберн (том його мелодійних віршів з'явився у 1866 році) та його друг Данте Габріель Россеті («Вірші», 1870). Ще рішучішим неприйняттям дійсності пронизані палкі книги, статті й промови філософа (і вчителя О. Уайльда) Джона Рескіна, а також Уїльяма Морріса — поета, декоратора, орнаменталіста, гравера.

Крім того, як зазначав Уайльд, на його творчість мали вплив Едгар По, Шарль Бодлер, Теофіль Готье, Стефан Малларме, Жоріс Карл Гюїсманс. Цих видатних художників об'єднували неприйняття буржуазного прагматизму, зацікавленість особистістю людини, її духовним світом, уболівання за справжнє мистецтво і його творців, прагнення зберегти традиційні уявлення про гуманізм.

Саме до цієї фаланги¹ приєднався у 80-х роках Оскар Уайльд. Та він не був просто глашатаєм їхніх естетичних ідей. Ставши фанатиком культу краси, «апостол естетизму» зробив для себе мистецтво єдиним сонцем Всесвіту. Коли при ньому починали розмову про жахи мілітаризму, Уайльд радив: «Почніть служити мистецтву, і війна сама собою припиниться». Він вважав, що люди мають сказати: «... ми не будемо вести війну

¹Фаланга — тут: група однодумців.

проти Франції, тому що проза її досконала». Письменник вірив, що мистецтво, створюючи спільну духовну атмосферу для всіх народів, могло б зблизити людей настільки, що вони ніколи не воювали б одне проти одного.

Свою філософію мистецтва Уайльд виклав у книзі «Задуми» (1891), яка відкривається діалогом «Занепад брехні», що є його естетичним маніфестом. Він утверджує самоцінність і самодостатність мистецтва. Воно, на думку Уайльда, не виражає нічого, крім самого себе. існує самостійно і розвивається за своїми законами. Мистецтво не є породженням певної епохи чи її відтворенням, бо воно — вище за життя. Ця думка — наріжний камінь естетики Уайльда.

Сучасна література не подобалася Уайльдові саме тому, що була надто наближена до дійсності й перетворювалася на копію реального життя. Творчість же, на його думку,— це мистецтво брехні (тобто вигадки). Занепад брехні Уайльд і вважав головною вадою творів своїх сучасників. Відкидаючи принципи натуралізму і реалізму в мистецтві, Уайльд протестує не стільки проти цих художніх напрямів, скільки проти монотонної, безбарвної, потворної, непоетичної, антиестетичної дійсності, яка не заслуговує на те, щоб бути відображеною митцем. При цьому Уайльд високо цінував реалізм таких великих майстрів, як Діккенс, Теккерей, Бальзак, Достоевський, хоча і розумів їхню творчість по-своєму.

Вся естетика Оскара Уайльда являє собою низку парадоксальних суджень, але чи не найпарадоксальнішим є твердження про те, що не мистецтво наслідує життя, а навпаки: життя наслідує мистецтво. Так, Уайльд певен, що песимізм вигадав Шекспірів Гамлет, а нігілізм — Тургенєв. Що ж до XIX століття, то воно, на його думку, значною мірою — винахід Бальзака.

Уайльд — людина, зіткана з протиріч. Його шлях митця був складним, трагічно суперечливим. Його поведінка також була суперечливою: скільки разів Уайльд твердив, що не сприймає чужого нещастя, а десятки його сучасників згадують, як він і співчував людям, і приходив їм на допомогу. Допомагав з посмішкою, жартуючи, щоб не думали, начебто це для нього важко.

В очах сучасників Уайльд був Королем життя. Таким він і почував себе, коли познайомився з тим, хто відіграв фатальну роль у його житті. То був молодий

нащадок лордів Альфред Дуглас. Тридцятишестилітній Уайльд подружився із цим зухвалим, цинічним і корисливим молодиком. Насолодою було для Уайльда спілкуватися з людиною ангельської краси. Проти їхньої дружби виступив батько Альфреда, звинувативши Уайльда в моральних збоченнях. Саме це звинувачення було пред'явлено письменникові англійським судом, що відбувся у 1895 році. Друзі радили Уайльду виїхати у Францію, але він був упевнений, що суд його батьківщини виявиться справедливим і «покарає брехуна та нахабу».

Судовий процес перетворився на знущання над письменником. Суд засудив його до дворічного ув'язнення. Ненависть до викривача лицемірної моралі, що нагромаджувалася роками в англійському респектабельному суспільстві, вихлюпнулася повною мірою. Короля життя було скинуто із трону. Мати Оскара померла з горя. Дружина з дітьми пішла з дому. Його п'єси було знято зі сцени. Умови перебування у в'язниці були жахливими. І навряд чи Уайльд залишився б живим, якби у липні 1896 року не з'явився новий начальник тюрми. Він дозволив письменникові читати і писати. Уайльд пише свою тюремну сповідь, яка пізніше дістане латинську назву «De Profundis» («З безодні»). Оскар Уайльд зрікається в ній свого гедонізму¹. Тепер він уславлює страждання.

19 травня 1897 року Уайльд вийшов на волю. Він працює над «Баладою Редінгської в'язниці». То був останній твір Уайльда. Жоден журнал не згодився його надрукувати. «Балада» вийшла окремим виданням (1898), анонімно (на обкладинці замість імені стояв арештантський номер автора — С33). «Балада» приголомшила англійське суспільство.

«Балада Редінгської в'язниці» — це твір про людські страждання, це крик людини, що відчуває гнів, жах і біль не від свого, а від чужого горя, яке вона сприймає, ніби власне. Друзі були впевнені, що «Балада» — початок нових літературних тріумфів Уайльда. Але і творчі, і фізичні сили письменника були виснажені. Ім'я його замовчувалося, його книги вилучалися з бібліотек. Уайльд був змушений покинути Англію й оселитися у Франції. То було вигнання...

¹Гедонізм — філософсько-етичне вчення, за яким насолода є найвищим благом, метою життя.

У 1900 році Оскар Уайльд помер. Його поховали на бідному паризькому цвинтарі. У 1909 році завдяки клопотам друга письменника Роберта Росса прах Уайльда було урочисто перенесено на кладовище Пер-Лашез, а над могилою встановлено величний пам'ятник.

ПРЕКРАСНЕ ЧИ МОРАЛЬНЕ? «ПОРТРЕТ ДОРІАНА ГРЕЯ». Літературна спадщина Оскара Уайльда напрочуд різноманітна і багатогранна: першими значними творами його були «Вірші» (1881), збірки казок «Щасливий принц та інші казки» (1888) і «Гранатова хатина» (1891). У 1891 році виходять оповідання «Злочин лорда Артура Севіля», збірка літературно-критичних есе «Задуми». Вагомим є внесок Уайльда у світову драматургічну скарбницю: «Віяло леді Уіндермір» (1892), «Жінка, не варта уваги» (1893), «Ідеальний чоловік» (1895), «Як важливо бути поважним» (1895).

Найвідомішим твором письменника, який приніс йому всесвітню славу і найповніше відбив його філософські та естетичні погляди, життєве кредо і принципи художньої творчості, був роман «Портрет Доріана Грея» (1891).

Цей твір — ідеальний приклад парадоксальної (перевернутої) фабули. Закоханий у свою зовнішність Доріан Грей ладен закласти душу дияволу, аби не старіти і залишатися вродливим юнаком. І відбувається незвичайне, протиприродне, фантастичне: зображений на портреті Доріан Грей фізично старіє, його намальоване обличчя вкривається зморшками, його врода гине, а сам Доріан у житті залишається молодим і гарним. Та настає час, коли Доріан готовий знищити свій портрет, який є свідком його безчестя і підступності. Він кидається на своє зображення з ножем. Відчайдушний крик пролунав у великому будинку. Слуги, вбігши до кімнати господаря, побачили на стіні прекрасний портрет молодого Доріана Грея, а на підлозі з ножем у грудях лежав мертвий старий чоловік.

Одна з мистецьких формул-парадоксів Уайльда звучить так: «Я можу повірити лише неймовірному». Неймовірність зображеного в романі відбиває саме реалії життя; парадоксальність фабули допомагає якнайяскравіше висвітлити ті риси англійського суспільства, з якими не міг змиритися Оскар Уайльд.

«Портрет Доріана Грея» можна вважати взірцем інтелектуального роману кінця ХІХ століття. У цьому

твори втілено найдорожчі для письменника думки, що визначали спосіб і стиль його власного життя. «Розкрити себе і втаїти митця — цього прагне мистецтво», — сказано в авторській передмові до роману. Але в ньому відчувається потужний струмінь автобіографізму, і саме суб'єктивність надає зображеному психологічної достовірності.

Відомо, як виник задум роману: одного разу в майстерні свого приятеля Уайльд познайомився з натурником, який вразив його досконалістю своєї вроди. «Який жаль, — вигукнув письменник, — що таке славне створіння мусить старіти!» На це художник, погодившись, додав: «Чудово було б, якби він залишався такий точнісінько, як зараз, а натомість щоб його портрет старів і вкривався зморшками».

Ця розмова торкалася проблеми, яка ніколи не переставала хвилювати письменника: взаємини життя і мистецтва. Із цією проблемою тісно пов'язана інша: мораль і мистецтво, роль етичного та естетичного у житті. Для Уайльда, як відомо, ці слова були майже антонімами. Протиставлення мистецтва і життя, мистецтва і моралі породжує ряд інших протиставлень, що ними переповнений роман. Усе яскраве, блискуче, прекрасне пов'язане з мистецтвом; усе сіре, буденне — із життям. Навіть свою наречену Доріан Грей кохає доти, поки бачить у ній літературну героїню: Джульєтту, Офелію, Розалінду, Беатріче, Корделію. Як тільки Сібіл Вейн по-справжньому закохалась і перестала жити уявним життям своїх героїнь на сцені, кохання Доріана минає. Коли трагічно пішла із життя Сібіл, Доріан не пролив жодної сльози, а своєму другові зізнався: «Якби я прочитав це у книжці, я ридав би! А от тепер, коли це сталося у житті, і сталося зі мною, воно виглядає занадто дивовижним, щоб проливати сльози».

Герой, як і його творець, любить прекрасні речі, захоплюється колекціонуванням коштовного каміння:

Цей потяг до коштовностей заповнив Доріана на багато років, власне, вже ніколи й не облишав його. Часто, бувало, увесь день сидів він, то перебираючи, то розкладаючи на скриньках камінці — оливково-зелені хризоберили, що стають червоними при штучному освітленні; кимофари зі сріблястими волосинками; фісташкового кольору перидоти; рожеваті й золотаві, наче вино, топази; полум'яно-червоні іскрики з мерехтливими чотирипромінними зірочками середини: огнистобарвні гранати; жовтогарячі та бузкові шпинелі, аметисти, що леліють то рубіном, то шафіром.

Яке розмаїття фарб, кольорів, відтінків! Письменник начебто вишиває різнобарвними нитками. Недаремно він запевняє: «Це суто декоративний роман!»

Велику увагу Уайльд приділяє також одягу своїх персонажів. Його Доріан Грей, намагаючись передати своє почуття до Сібіл друзям, детально описує не її саму, а костюм: «Якби ви її тільки бачили! Очей не можна було відвести від її стрункої постаті, коли вона вийшла на сцену, прибрана хлопчиком. На ній була зеленава оксамитова куртка із світло-коричневими рукавами, щільно по нозі брунасті штанці, вишукана зелена шапчина із соколиним пером під пряжкою і плащ із каптуром». Тільки мимохідь Доріан зауважує, що обличчя Сібіл було мов бліда троянда.

Роман насичений детальними описами великосвітських віталень, будинку і кімнат Доріана Грея. Сам герой визнає: «Я кохався на красивих речах, до яких можна доторкнутись і взяти до рук. Старий грезет, зелена бронза, лаковані дрібнички, різьблення із слонової кістки, вишукані інтер'єри, розкіш, пишнота — усе це дає чимало втіхи».

Що ж до пейзажів у романі, то вони вражають своєю штучністю, відшліфованістю: «Небо тепер стало чисто опаловим¹, і на його тлі навколишні дахи виблискували, мов срібло». Тіні сріблясті, а небо сяє, наче чудова перлина. Штучну красу Уайльд плекав, від природної відвертався. З усіх витворів природи він любив лише квіти. Особливо часто на сторінках роману з'являються орхідеї та тюльпани: «Тюльпани на клумбах по той бік алеї пломеніли тремтливими огнистими язичками. Білий порошок трепетною хмаркою духовитої пудри зависав у повітрі. Мов якісь величезні метелики, пурхали й колихались барвисті парасольки квітів». Квіти в нього оранжерейні, штучно викохані, начебто несправжні.

Мистецтво для Уайльда вище за життя, а отже, і за природу. Саме тому світ речей, тобто витворів рук людських, превалює в романі над світом природним.

«Портрет Доріана Грея» найповніше виражає естетизм Уайльда. Вчинки і висловлювання героїв роману підпорядковані тому, щоб якнайяскравіше висвітлити думки і погляди письменника.

¹Опаловий — такий, що має колір опалу: молочно-білий з різними відтінками

Чи не тому критики неодноразово наголошували: лорд Генрі Уоттон — двійник Уайльда. Справді, протягом усього роману цей герой висловлює найзаповітніші думки письменника. Перед читачем постає салонний апостол насолоди і розкоші, яким був сам автор. Образом Доріана Грея, людини з неабияким мистецьким темпераментом, Уайльд переконує у реальності закладеного в романі конфлікту — між мистецтвом і життям, мистецтвом і природою, мистецтвом і мораллю. Цей конфлікт настільки реальний, що, як ми вже знаємо, він справдився у житті Уайльда.

Водночас головні герої роману — Доріан, лорд Генрі, художник Безіл Голуорд — не є характерами зі всією складністю і багатогранністю реакцій на дійсність, тобто не є характерами реалістичними. Пишучи роман філософсько-символічний, Уайльд начебто встановлює теоретико-естетичну схему, в рамках якої і створює образи своїх героїв. У романі багато діалогів, майже на кожній сторінці ведуться бесіди, що розкривають життєву філософію кожного з героїв, а в сукупності — самого автора. Три головні персонажі виражають різне ставлення до життя.

Лорд Генрі — втілення філософії насолоди. Це витончений естет, що кохається у красі й відмежовується від потворного, бридкого в житті. Це прагнення не помічати нічого, крім краси, робить його не просто байдужим до всього іншого, а й цинічним: «Добрий той, хто живе у злагоді з самим собою... А хто змушений жити у злагоді з іншими людьми, той у розладі з самим собою. Своє власне життя — це найважливіше. Що ж до ближніх, то якщо кому смакує філістерський¹ чи пуританський² дух, він може собі козиритися перед ними своєю моральністю, але насправді вони його не обходять». У лорда Генрі холодна душа людини, яка не має ідеалів. Пробуджуючи в Доріанові бажання насолоджуватися життям за будь-яку ціну, він зовсім не замислюється над можливими наслідками такої поведінки як для самого юнака, так і для інших людей.

Егоїзм лорда Генрі — це егоїзм естета, який хоч і має уявлення про реальне життя, але не зважає на

¹Філістер — самовдоволена, обмежена, лицемірна, нещира людина.

²Пуританин — суворий ревнитель чистоти звичаїв, високої моральності тощо.

нього. Навіть самогубство Сібіл лорд Генрі в першу чергу оцінює не з етичного, а з естетичного погляду: «Часто реальні життєві трагедії стаються в такій неартистичній формі, що вони ображають нас своїм грубим шаленством, абсолютною непослідовністю й безглуздям, цілковитим браком вишуканості. Вони просто викликають огиду, як і всяка вульгарність. Вони справляють враження неприхованого брутального насильства, і ми повстаємо проти нього. Однак інколи нам у житті трапляється трагедія, яка містить у собі щось від прекрасного. І от якщо ця краса щира, ми захоплені драматизмом подій. Тоді несподівано ми усвідомлюємо, що вже ми не виконавці, а глядачі вистави. Чи, вірніш, і те, й те. Ми спостерігаємо самі себе, і саме вже диво такого видовища полонить нас...»

Саме такою трагедією, що цілком вдовольнила смаки обох естетів, стала смерть юної актриси. Здібний учень лорда Генрі, Доріан тільки спочатку вражений тим, що сталося. Пройде зовсім небагато часу, і він буде відчувати те ж, що і його наставник: «А все ж те, що сталося, не вразило мене так, як би мало вразити... У ньому — вся моторошна краса грецької трагедії, трагедії, в якій я був один з головних героїв, але яка не поранила моєї душі».

Доріан Грей і лорд Генрі замінили моральні почуття милуванням красою. Обидва герої не хочуть визнати, що у реальному світі кожному вчинку обов'язково притаманне своє етичне значення. Провина за смерть Сібіл залишається провинною, вбивство художника Безіла Голуорда — вбивством. При цьому сам лорд Генрі не робить нічого аморального, його цинізм — це тільки слова, тільки поза. Але ця поза — його сутність. Бо найдужче його дратує природність. Можна сказати, що він виступає теоретиком, проповідником тієї філософії, якою керується у реальному житті Доріан Грей.

Художник Безіл Голуорд — втілення ідеї служіння мистецтву. Він творить красу, і для нього немає нічого вищого за малярство. Він має гаряче, чуйне, добре серце і вкладає його у кожний свій твір. Портрет Доріана Грея став його кращим творінням. Саме тому Безіл Голуорд спочатку не хоче виставляти його, бо це означає відкрити свою душу, її глибинні порухи кожному, хто прийде подивитися нову роботу. Безіл захоплюється власним шедевром настільки, що вже не відділяє портрета від живої людини, з якої його написано.

Він обожнює Доріана, стає йому другом, відчуває, що почав набагато краще малювати з того часу, як познайомився з цим юнаком. На відміну від Генрі й Доріана, для Голуорда етичне й естетичне невіддільні, як краса та доброта. Збираючись виїхати з Лондона на тривалий час, Голуорд приходять до Грея, щоб утримати його від бажання піддаватися спокусам, застерегти від такого способу життя, який потребує насолод різного роду за будь-яку ціну. Голуорд не хоче вірити тим непевним чуткам, що ходять навколо імені Доріана, але вважає своїм обов'язком попередити друга. Звичайно ж, він не міг передбачити, як трагічно завершиться візит до того, хто надихнув його на найкраще полотно. Та кінець Безіла неминучий. Він спалює себе на вівтарі служіння мистецтву. Це людина з гранично розвиненим естетичним почуттям. І саме в цьому причина його трагедії. Художник страждає від того, що відчуває страшенний розрив між ідеальним змістом, який він вклав у своє творіння, і життям, яке розбиває його мрії, не дає йому змоги бути щасливим.

Трагічна загибель Безіла, як і самогубство Сібіл, яскравіше висвітлюють трагедію самого Доріана, який, бажаючи наповнити своє існування постійним відчуттям прекрасного, домігся зовсім протилежного, зробив своє життя потворним. Здійснивши свій етичний вибір, він абсолютно відмовляється від відповідальності за реальне життя: «Вічна молодість, безмежні пристрасті, насолоди, витончені й потаємні, розгін несамовитих веселоців і ще несамовитіших гріхів — усього цього зазнає він. А портрет нестиме тягар його ганьби, і більше нічого».

Згодившись на жахливий за своєю суттю дослід, Доріан Грей віддається гонитві за насолодами, не керуючись моральними принципами. Не тільки власні недоліки, пороки, негарні вчинки, а й злочини спотворюють душу Доріана. Гине Сібіл. Вбивство Безіла стало ще одним кроком на шляху до того невідворотного краху, який чекає на Доріана Грея. Але ні спосіб життя, ні ті зміни, що відбуваються з ним, ніяк не позначаються на зовнішності реального Грея. Він залишається юним і вродливим, а його портрет відображає сутність його розбещеної натури, старіння не лише тіла, а й душі.

Метафора портрета — центральна в романі. Шагреннова шкура у Бальзака — найочевидніша літературна паралель Уайльдового портрета. Але метафора портре-

та — то оригінальне художнє відкриття Уайльда, втілення його естетичної системи.

Символіка роману дуже складна. З одного боку, відтворюючи істину на портреті, а не на обличчі живої людини, письменник ілюструє свій принцип, згідно з яким мистецтво реальніше за життя і життя наслідуює мистецтво, а не навпаки. З другого боку, Уайльд показує, що жакливі зміни на портреті відбуваються тому, що герой знехтував моральні норми. Перші зміни на портреті з'являються тоді, коли Доріан посварився із Сібіл, що призвело до її самогубства: «Інакшим став вираз, щось жорстоке з'явилося в обрисах вуст». Подальші зміни такі значні та страшні, що Грей більше не може бачити свій портрет, який стає його суворим суддею. Доріан намагається позбавитися портрета, але знищує не своє зображення, а себе самого.

Отже, естет Оскар Уайльд, проголошуючи незалежність мистецтва від моралі, водночас стверджує своїм твором: не можна безкарно порушувати норми людського життя. Втрата моральних устоїв веде людину до загибелі. У цьому — гуманістичний смисл роману.

«Портрет Доріана Грея» можна тлумачити порівнювано, але не визнавати його безумовну неординарність і художню довершеність — неможливо. Критики, сперечаючись з окремих питань стосовно мистецьких позицій Оскара Уайльда, доходять спільного висновку про роман: це твір новий, складний і життєздатний. Свідченням цього є довголітнє життя роману, в якому кожне нове покоління читачів знаходить те, що співзвучне даному часу, що хвилює душу, збагачує розум, приносить насолоду, бо творчість великого англійського письменника Оскара Уайльда — то справжнє мистецтво.

Запитання і завдання

- 1 Чому за життя Уайльда називали принцом Парадоксом? Що в особі та біографії письменника вразило вас найбільше?
- 2 Підготуйте невелику розповідь про Оскара Уайльда на тему «Апокаліпсис естетизму». Які твердження Уайльда зближують його з представниками «чистого мистецтва»? Які відмінності між ними ви бачите? Обґрунтуйте відповідь, навівши конкретні приклади.
- 3 До яких сторінок біографії Уайльда повертає вас афоризм, проголошений героєм роману «Портрет Доріана Грея» лордом Генрі Уоттоном «Єдиний спосіб позбутися спокуси — піддатись їй?»

Чи є серед його афоризмів такі, що відповідають вашим власним уявленням про життя? Чи є такі, що вас обурюють?

4. Чому фабулу роману «Портрет Доріана Грея» можна вважати ідеальним прикладом парадоксальної фабули?
5. Як композиція роману допомагає висвітленню проблеми «життя і мистецтво»?
6. Більшість письменників у своїх творах описують зовнішність літературних героїв, речі, що їх оточують. Яку мету переслідують при цьому автори? Чи така сама функція описів у романі Уайльда? Доберіть цитати, які б доводили справедливість слів Оскара Уайльда про «Портрет Доріана Грея» «Це суто декоративний роман»
7. Дайте характеристику головним героям роману
8. Які моральні проблеми, актуальні для сучасного читача, поставлені в романі? Чи можна їх назвати вічними?
9. Чи одержали ви естетичну насолоду, читаючи роман? Чи є сторінки, що стали улюбленими?

Джек Лондон

(1876—1916)

Коли ясно мислиш, і писати будеш ясно; якщо думка твоя благородна — і твір буде благородним.

Джек Лондон



Я побачила блде обличчя. ося-
яне великими блакитними
очима, облямованими темними ві-
ями. і прекрасний рот... Уявіть
ще контури щік, масивну шию
при хлопчачому вигляді. Брови.

контури щік. ніс були грець-
кими Його зовнішність вра-
жала вишуканістю й атлетич-
ною силою, хоча на зріст він був
замалий для американця...

Анна Струнська

«НАРОДЖЕНИЙ ЖИТТЯМ». Джек Лондон... Ім'я, знайоме кожному з дитинства. Воно невіддільне від таких понять, як мужність, сила волі, сміливість, шляхетність, любов до людини. Майже все, про що писав Джек Лондон, побачене й пережите ним самим. Читачу його оповідання, повісті, романи, ми начебто перегортаємо цікаві, захоплюючі, часом трагічні сторінки життя автора.

Народився Джон Гріффіт (справжнє ім'я письменника) 12 січня 1876 року в Сан-Франциско. Прізвище Лондон — від вітчима. З десяти років почав працювати: розносив газети, був робітником на консервному заводі, матросом. Після того як вітчим потрапив під поїзд і важко скалічився, Джек став єдиним годувальником у сім'ї. При цьому він навчається у школі, часто відвідує Оклендську бібліотеку, багато читає. Читання стало для нього постійною потребою і пристрастю на все життя. У сімнадцять років Джек вирішив взяти участь у конкурсі на краще оповідання автора-початківця, оголошеному сан-франциською газетою «Колл». За дві ночі оповідання «Тайфун біля берегів Японії» (1893) було готове. Юнак описав у ньому те, що сам побачив і пережив. «Перша премія дісталась мені. — писав Джек Лондон про свою першу спробу. — Другу і третю одержали студенти Стенфордського і Берклейського університетів».

Перший успіх... Та до справжнього визнання ще далеко. На Джека Лондона чекає багато випробувань. У 1894 році він поповнює армію безробітних Америки і приєднується до тих, хто пішов походом на Вашингтон, щоб домагатися справедливості, наполягати на прийнятті Конгресом таких законів, які б давали змогу нормально працювати і чесно заробляти гроші. Джека заарештували за бродяжництво. Місяць він провів у в'язниці.

Спілкуючись із простим людом, відчуваючи на власній долі всі труднощі злиденного життя, Джек Лондон не міг не замислитися над тим, як знайти вихід із цієї скрути. З 1896 року Лондон — член соціалістичної партії. Того ж року він склав вступні іспити до Каліфорнійського університету, та незабаром змушений залишити навчання через матеріальні нестатки. Даруючи своїй знайомій власну книгу «На дні прірви», що складалася з документальних нарисів (у 1902 році письменник, переодягнений у лахміття, провів шість тижнів

у нетрищах Лондона), автор написав: «Прогуляйся по цих місцях, і ти краще зрозумієш, чому я соціаліст». В останній рік свого життя Джек Лондон вийшов із соціалістичної партії, пояснюючи це тим, що соціалістичний рух втратив бойовитість.

Коли у США поширилися чутки про те, що на Алясці є золото, Джек Лондон зібрався на Північ. 26 липня 1897 року він відпливає на Аляску. Клондайська епопея була дуже важкою. Лондон виявив себе людиною відважною і витривалою. Золота він не знайшов, а от на цингу захворів і змушений був повернутися додому (у 1898 році).

Побачене й пережите на Алясці стало основою для циклу північних оповідань. З них і починається письменник Джек Лондон, який приніс в американську літературу своє бачення і розуміння світу, свій ідеал людини, свого героя, свою, тільки йому притаманну манеру оповіді.

Джек Лондон прийшов у літературу в складний час. На початку ХХ століття Сполучені Штати Америки — найбагатша країна капіталістичного світу. «Все було товар, і всі люди — продавці й покупці», — писав Лондон. В Америці тих часів існувала так звана «література червоної крові», яка відкрито проповідувала мораль наживи, підтримувала криваве загарбання чужих земель, рабство негрів, винищення індіанців, жорстоку експлуатацію, збагачення будь-якими засобами. Нове мистецтво відчувало себе вільним від традицій та ідеалів американських письменників ХІХ століття.

Популярною була також література «ніжного реалізму», що зображувала американське життя як взірць існування людської спільноти. Вади не помічалися або ж вважалися дрібними, не здатними порушити загальну гармонію.

З'являлись і реалістичні твори. В окремих регіонах країни виникла література, яка дістала назву «локаль колор» («місцевий колорит»). Її представники прагнули дати якомога детальніші описи людей, побуту, природи певної місцевості. Видатні американські письменники-реалісти ХІХ — початку ХХ століття (насамперед основоположник американського критичного реалізму Марк Твен) мали багато спільного із цією течією, але вони не обмежувалися відтворенням місцевого колориту, їхньою метою було зображення життя всієї великої

країни — Америки «позолоченого віку», з усім, що було в ній і доброго і поганого.

Це характерно і для правдивих та самобутніх творів Джека Лондона. Цикл його північних оповідань відбив романтичні погляди на нову американську дійсність, демократичність літератури «локаль колор», а також прагматичне ставлення до життя, прагнення до збагачення, стабільності й певності у соціальному становищі, повагу до сильної особистості.

Перша збірка північних оповідань «Син вовка» вийшла друком у 1900 році. Протягом 1901—1906 років з'явилися збірки «Бог його батьків», «Діти Морозу», «Віра в людину» та інші.

Молодий письменник прийшов у літературу зі своєю темою: Північ, її сувора та велична природа, особливі закони, що їх мусять додержувати корінні мешканці — індіанці, а тим більше білі чужинці, яких привело сюди бажання збагатитися. Джек Лондон пише не про шукачів наживи, а про відважних, наполегливих, незламних людей. Його оповідання, що приваблюють цілісними характерами, гострими ситуаціями, — не про боротьбу за золото, а про боротьбу за людину, за життя

У царині Білої Тиші стають по-справжньому зрозумілими такі поняття, як дружба, вірність, відданість, мужність. Письменник дає лише один епізод — і цього досить, щоб зрозуміти, чого вартий той чи інший герой. Автор поважає тих, хто ніколи не поступається своїми принципами заради грошей, хто керується у своїх вчинках чесними та благородними мотивами, хто зберігає людську гідність і витримку в найскрутніших ситуаціях, хто завжди готовий прийти на допомогу.

«Наскрізним» персонажем північних оповідань є Мелмют Кід. Він належить саме до тих героїв, для яких шукання золота на берегах далекого Юкону — це не так спосіб збагатитися, як спроба випробувати себе, відстояти, захистити, зміцнити в собі людські риси. В будинку Кіда завжди може знайти притулок той, хто потребує відпочинку після важкої дороги. До нього тягнуться люди, шукають поради, довіряють йому. Вірним товаришем, який мужньо виконав передсмертне прохання друга Мейсона, а потім взяв на себе турботи про його дружину і сина, виступає Кід у «Білій Тиші» мудрим радником і помічником — у «Королевій дружині», сміливою, розумною, розважливою лю

диною — в одному з найкращих оповідань «Північна Одиссея».

Писати Джек Лондон навчався у Редьярда Кіплінга. Стиль Кіплінга, на думку Лондона, повністю відповідав тим завданням, які перед літературою ставило ХХ століття — століття технічного прогресу, метушливої зайнятості численними справами і проблемами. Це вимагало лаконізму в передачі сутності явищ. Так, лаконічні пейзажі Лондон дає не стільки для того, щоб вразити незнаним, скільки для того, щоб якнайточніше змалювати ті важкі умови, до яких людям доводилося пристосовуватись. Північ дуже часто здобуває перемогу над людиною, раз у раз доводячи її нікчемність. Тим більшої поваги заслуговують ті, хто витримує «байдужість Білої Тиші». Природа стає тлом, на якому розігруються драми людського життя, а часто й причиною трагедій. Не вдаючись до детального зображення внутрішнього світу персонажів, за допомогою пейзажів письменник передає їхні настрої та переживання:

Прикро лишатися на самоті з гіркими думками серед Білої Тиші. Тиша мороку — милосердна, вона ніби захищає людину, огорнувши її темним покривалом, дихає на неї співчуттям, але осяйна Біла Тиша, чиста й холодна під крицевим небом, не має жалю.

Починаються оповідання з лаконічної зав'язки (нерідко це діалог), яка енергійно вводить у дію. Сюжет розвивається стрімко і природно, не обтяжений зайвими конфліктами. Та при цьому Джек Лондон уміє дуже багато сказати своїм читачам, спонукати їх до роздумів над важливими проблемами, до визначення сенсу людського життя. Ця риса надає більшості північних оповідань філософського звучання. Згадаймо і випадкову смерть Мейсона з «Білої Тиші», і помсту Нааса, якій він присвятив усе своє коротке життя, і долі аборигенів Північної Америки, які змушені або ж поступатися своїми звичаями, або ж відстоювати своє право бути господарями на рідній землі у жорстокій боротьбі і гинути. Що привезли на Північ білі люди? Розпусту, хвороби, пияцтво, азартні ігри. Герой «Королевої дружини» Кол Голбрейс, який зрадив своїй вірній супутниці Магдалині заради сумнівних «радоців цивілізації», не викликає симпатії у читачів.

Дослідники творчості Джека Лондона часто підкреслюють вплив на його світогляд філософії Фрідріха Ніцше і Герберта Спенсера. Цей вплив нібито виявився

також у деяких північних оповіданнях. Однак твердження про перевагу білої раси над іншими, уявлення про світ як страшний двобій між сильними та слабкими, в якому обов'язково перемагає сильний, не є визначальними для поглядів Лондона. А тому їй не варто загострювати на них увагу. Адже переважна більшість його творів з великою любов'ю і співчуттям, а часто й із захопленням, зображує аборигенів, їхню мужність і вірність обов'язку, пристосованість — фізичну та моральну — до суворих умов північного життя. Багато теплих слів сказав письменник про жінок-індіанок, яких «сини вовків» часто беруть собі за дружин. Їхні відданість, турботливість, вірність, уміння створити тепло і затишок у домі, незважаючи на суворі умови життя, допомогли багатьом золотошукачам вижити і почуватися щасливими. Образ тубільної жінки — вірного товариша є майже в кожному північному оповіданні.

Що ж до двобою між сильним і слабким, найхарактернішим у цьому плані є оповідання «Син вовка». Його зміст можна було б викласти так: американець Макензі силою бере собі за дружину дочку ватажка племені стіків Заринску. Але це не буде повною правдою. Адже спочатку Макензі зробив усе, щоб владнати справу мирно. Він привіз багато подарунків її батькові та іншим індіанцям, намагався все добре пояснити їм, щоб досягти взаєморозуміння, а найголовніше — дівчина покохала Макензі і хотіла стати його дружиною. Тлінг-Тінег теж погодився на цей шлюб. «Син вовка» не збирався нікого вбивати, але його намагалися вбити. Вчинки Макензі психологічно вмотивовані.

Гадаємо, справедливим буде твердження про те, що героїв Джека Лондона не можна поділити традиційно на позитивних і негативних. Навіть ті, кого жене на Північ золота лихоманка, теж повинні мати рішучість, мужність, сміливість, щоб пірнути у Білу Тишу. Наприклад, Аксель Гундерсон, герой «Північної Одиссеї», який визнає лише право сильного (саме так трактується його образ дослідниками), готовий померти, аби врятувати від голодної смерті свою дружину Унгу. Відчуваючи, що смерть вже близько, він турбується тільки про неї: «І він застрелив двох білих куріпок, та не став їх їсти. Куріпок можна було з'їсти сирими, і вони б зберегли йому життя, але він думав тільки про Унгу й повернув до табору. Він уже не йшов, а повз по снігу. Я наблизився до нього і в очах його прочитав смерть.

Ще й тоді було не пізно з'їсти куріпок. А він відкинув свою рушницю і поніс пташок у зубах». Унга (яку багато років тому Гундерсон силою забрав з її ж весілля, коли вона мала побратися з іншим) не їсть запечених на вогнищі куріпок, щоб померти разом з коханим чоловіком і бути з ним і на тому світі. Отже, у житті все набагато складніше, ніж просто «біле» і «чорне». Автор не судить своїх героїв, не робить узагальнень. Правдиво, переконливо зображуючи живих людей, які не стільки розмовляють, скільки діють, він дає змогу читачеві додумати, домалювати, самому дійти висновку. Ось характерна кінцівка оповідання «Північна Одиссея»: «Слухай, Кіде! — обурився Принс. — Та це ж убивство!» — «Цить! — мовив Мелмют Кід. — Є речі понад нашу мудрість і справедливість. Хіба ми можемо сказати, хто тут винний, а хто ні? Не нам про це гадати».

«Північна Одиссея» може також служити прикладом того, що в реалістичних сюжетах Джека Лондона багато романтичного. Романтика, тобто здатність відчувати красу світу, прагнення до героїчного, високого, є яскравою особливістю світосприймання письменника. Героїчні характери та піднесені почуття, виняткові події та цікаві пригоди — усе це є в країні Білої Тиші. Ніякий документалізм не був би правдою життя, якби в оповіданнях про могутню і величну Північ були відсутні сильні емоції, напруженість переживань, гострота конфліктів, поетична фантазія.

Романтика Джека Лондона відмінна від романтизму письменників XIX століття — Вашингтона Ірвінга, Фенімора Купера, Едгара По, хоч між ними, безперечно, існує зв'язок, бо північний цикл не створювався поза традиціями американської літератури. Водночас, розглядаючи «Північні оповідання» Джека Лондона, літературознавці доходять важливого висновку: її автор створив новий епос американської Півночі.

До північного циклу оповідань дуже близькі анімалістичні повісті «Поклик предків» (1903) та «Білозуб» (1906). Місце дії — Північ. На долю героїв — собаки Бека та вовка Білозуба — випадає багато випробувань. Вижити їм допомагають добрі й сильні люди — Джон Торнтон і Відон Скотт.

Безперечно, повісті цікаві майстерним зображенням тварин, прекрасним знанням їхніх інстинктів і «психології», насичені гуманістичними мотивами. Та зміст кожної повісті не вичерпується констатацією того, що

собака — друг людини, і закликком любити тварин. Тут поставлено набагато складніші проблеми. Одна з них — проникнення цивілізації на незаймані простори Півночі. Людина, як і тварина, — невід'ємна частина природи. Втрата зв'язків із природою згубно впливає на все живе. Людина не може викреслити з пам'яті своє минуле, вона не чує «поклику предків». А от собака Бек відгукується на цей поклик.

Після загибелі Торнтона Бек іде до вовків, щоб ще тісніше злитись із природою і підкорятися саме її законам, а не тим, що вигадали люди. Проте свого доброго господаря Бек не забуде ніколи. Глибоким ліризмом сповнений кінець повісті: «І щоліта в цю долину приходить гість, що про нього їхети не знають. З веселого лісового краю прибігає сюди на галявину серед дерев здоровенний, з пишною шерстю вовк, подібний і не подібний до звичайних вовків... Довго стоїть дивовижний вовк, потім сідає і, витягнувши морду, починає жалібно й протяжно вити».

У повісті «Білозуб» (в іншому перекладі: «Біле Ікло») проблеми «людина і природа», «цивілізація і природа» вирішуються інакше. Сам автор називав цей твір товаришем «Поклику предків», але тепер перед читачем «еволюція замість регресу, цивілізація замість здичавіння». Білозуб, на відміну від Бека, проходить шлях від тваринного світу до світу людей: спочатку жорсткого, де панує Красень Сміт, а потім доброго та привітного — світу Відона Скотта. У цьому плані Бек і Білозуб — образи протилежні. Хто з них достовірніший? З цього приводу критики й досі сперечаються. Однак, як слушно зауважив один із них, найважливіше те, що читачі мають дві блискучі повісті, які є окрасою не лише американської, а й світової літератури.

Важливою віхою на творчому шляху Джека Лондона став роман «Морський вовк». Письменник остаточно звільняється від впливу ідей Ніцше і в образі Вовка Ларсена розвінчує ніцшеанця.

У 1900 році Джек Лондон одружився. Обраницею стала Елізабет Маддерн. Вона була доброю дружиною і матір'ю. За два роки у них народилися дві доньки, але подружнє життя не склалося. Джек Лондон захоплюється іншою жінкою — гарною, енергійною Чарміан Кіттрідж, якій судилося стати його вірним другом і порадником до кінця життя. Лондон узяв шлюб із Чарміан одразу ж після розлучення з першою дружиною

у 1905 році. Чарміан супроводжувала Лондона майже в усіх його подорожах, намагалася завжди бути поруч, підтримувала у скрутні хвилини. Вона ж провела його і в останню путь.

Джек Лондон завжди був людиною неспокоїною, чулою до чужого горя. Він часто замислювався над важким становищем трудового люду. Йому дуже хотілося знайти відповідь на питання, як цьому зарадити. У 1899 році він познайомився з дочкою російських емігрантів Анною Струнською. З Джеком Лондоном Анну та її чоловіка об'єднували однакові погляди, належність до соціалістичної партії Америки, багато спільного у ставленні до життя. Під час революції 1905 року Анна перебувала в Росії, і Джек Лондон мав від неї інформацію про події, що відбувалися. Він вірив у революцію, вважав, що вона забезпечить торжество справедливості. Настрої активного соціаліста знайшли втілення в романі Лондона «Залізна п'ята».

З роками Лондон відходить від робітничого руху і громадської діяльності. Письменник почуває себе втомленим, мріє сховатися від світу у тихому, спокійному містечку на лоні природи. Він займається господарськими справами на своїй фермі Глен-Еллен (Місячна долина), починає будівництво котеджа — «Вовчого будинку». Господарство забиравало багато грошей, а приносило лише збитки. «Вовчий будинок» згорів відразу ж після того, як був збудований.

В останні роки свого життя Джек Лондон багато писав: романи, повісті, оповідання, п'єси, статті. Серед них — романи «Час-Не-жде», «Пригода», «Місячна долина», «Міжзоряний мандрівник», «Маленька господиня великого дому», п'єса «Крадіжка», збірки оповідань «Коли боги сміються», «Казки південних морів», «Син сонця», «Смок Беллю». Останньою виданою за життя письменника книгою стала збірка «Тезменові черепахи».

Цікава сторінка біографії письменника пов'язана з революційним рухом у Мексиці, що розпочався в 1910 році. На початку 1911 року Джек Лондон через одну американську газету привітав мексиканських революціонерів, а пізніше різко засудив намір американських державних діячів послати до Мексики війська для придушення революції. Саме ці події стали приводом для створення оповідання «Мексиканець». Його герой — вісімнадцятирічний юнак Феліпе Рівера. «Він

бачив білостінні фабрики Ріо-Бланко з їх водяними колесами. Бачив, як шість тисяч робітників, зголоднілих та виснажених, серед них і малеча семи-восьми років, надривалися цілоденно за десять центів. Бачив ходячі трупи, страхітливих, наче скелети, робітників...» Після придушення страйку Феліпе Рівера лишився сиротою. Мабуть, саме тоді й вирішив усе життя віддати справі революції.

В основі оповідання — один епізод. Це бій Феліпе з відомим боксером Денні Вордом. Саме тут, на рингу, читач має змогу проникнути у найпотаємніші куточки душі Феліпе, по-справжньому зрозуміти його і відчутти повагу до нього. Заради революції вийшов він на боксерський ринг: щоб придбати гвинтівки, потрібно п'ять тисяч доларів. Він повинен перемогти — іншого виходу немає. І саме тому, що «за спиною в нього, надихаючи вірою, стояли глибинні сили, які й не марились нікому в переповненій залі», Рівера переміг. Перед читачем жива людина, але водночас це й образ-символ, що стверджує непереможність великої ідеї: «Він теж був гвинтівкою... Він бився за свою Мексику».

Доля була суворою до Джека Лондона і наприкінці його життєвого шляху: важка хвороба, особисті прикраси, нервові виснаження. Незадовго до смерті він часто повторював: «Я стомився...» Письменник помер раптово 22 листопада 1916 року. Намагаючись втамувати страшенний біль, що мучив його, Джек Лондон прийняв таку дозу наркотика, що виявилася смертельною. Існує також припущення, що Джек Лондон покінчив життя самогубством.

ЩЕ ОДИН ВАРІАНТ АМЕРИКАНСЬКОЇ ТРАГЕДІЇ. Особливе місце у творчій спадщині Джека Лондона займає роман «Мартін Іден». Створено його було в умовах, сприятливих для письменника, який любив подорожувати, бачити світ. У квітні 1907 року Лондон разом з дружиною на власній яхті «Снарк» вирушив у далеку мандрівку південними морями. Під час цього плавання він і написав книгу, що стала видатним явищем американської та світової літератури. Роман було видано у вересні 1909 року.

У жодному з творів Джека Лондона власне життя автора і життєвий шлях героя не перепліталися так тісно. Безумовно, що роман автобіографічний. Саме тому, читаючи його, ми замислюємося не лише над при-

чинами трагедії Мартіна Ідена, а й пригадуємо життєві випробування самого письменника.

Митець і суспільство... Ця вічна проблема є центральною в романі. Власний життєвий і творчий досвід автора надає їй конкретного звучання. Трагічна історія Мартіна Ідена перетворюється на розповідь про загибель таланту в американському суспільстві. Героя покарано за те, що не захотів, догоджаючи ницим смакам сучасників, позбавитися своєї самотності й оригінального бачення світу.

В основі твору — конфлікт митця і суспільства. Контрастна композиція «Мартіна Ідена» допомагає висвітлити його якнайяскравіше. Контрасти просто переповнюють роман. Найширшим є протиставлення двох світів: світу американської буржуазії та світу трудової Америки.

Образ Мартіна Ідена подано у розвитку. Спочатку це незграбний, грубуватий, погано вдягнений молодий чоловік, який випадково опиняється в аристократичному домі Морзів. Він повільно рухається, боячись щось зачепити, звалити, не знає, куди подіти руки. Розмовляючи з Рут, часто вживає жаргонні слова, яких дівчина навіть не розуміє. Спостерігаючи за подібним героєм в якомусь іншому творі, читач проникся б до нього співчуттям. Що ж до Мартіна Ідена, то з першого знайомства в ставленні до нього переважають повага, подив, зацікавленість, очікування на щось незвичайне. В ньому відчувається якась непереборна сила (не лише фізична, а й внутрішня), що допоможе втілити в життя його плани. Рут, яка ніколи не спілкувалася з такими людьми, як Іден, вражена цією силою:

На мить її погляд спинився на його мускулястій, мало не воловій, бронзовій од сонця шиї, від якої так і пашіло здоров'ям та силою. І хоч він сидів перед нею червоний і упокорений, вона знову відчула потяг до нього. Її здивувала шалена думка, що раптом виникла в неї. Їй здалося: якби вона обхопила його руками за шию, то вся ця сила й міць перелилася б у неї.

В минулому Мартіна — важка праця, що починається для простих людей з дитинства, постійні матеріальні нестатки, боротьба за виживання, рання смерть батьків, необхідність самотійно пробивати собі дорогу в цьому жорстокому світі... В минулому — нічого світлого. Хіба що спогади про море, яке він так любив. Його манили в небачені світи, захоплювали велична краса й могутність морської стихії.

Потяг до краси — важлива риса Мартіна Ідена. Ще не вмючи розрізняти справді прекрасне, він просто приголомшений вишуканістю дому Морзів, витонченістю Рут. Досягти краси у власному житті стало метою Мартіна. Його мрії сягають дуже далеко, але він не сподівається на легке їх здійснення.

Вражають працездатність і витривалість героя. Мартін Іден завдяки своїм здібностям та суворому режиму дня за короткий час опановує стільки, що досить швидко може вільно почувати себе в товаристві друзів та знайомих Рут. Трагедію Мартіна Ідена ми відчуваємо з перших його кроків до поставленої мети. Адже ці кроки супроводжуються багатьма помилками, що призведуть Мартіна до розчарування. Він помилився, вирішивши, що знайшов справжню красу у світі Морзів і Бетлерів. Поступово пізнаючи цих людей, Мартін зрозумів фальшивість їхніх почуттів, убогість переконань і поглядів. Тут сприймалося лише загальновизнане: ніякої оригінальної думки, нічого нового, незвичного. Будь схожим на всіх, і ніхто тобі не зробить ніякого закиду. Невід'ємною часткою цього світу була й Рут, яку Мартін Іден обожнював, вважав небесною істотою. Навіть тоді, коли Рут виказувала себе прихильницею зовсім протилежних поглядів, ніж ті, яких дотримувався Мартін, його кохання зберігало свою силу. І тільки відмова Рут від одруження з ним — таким, як він є, відкрила йому очі на світ, що його вона уособлювала. Тут не цінувалися справжній талант, щирість почуттів, людська самотність, а все вирішували і над усім панували гроші. Мартіна не визнавали гідним Рут, доки він не став відомим письменником.

Одне було ясно: Морзи не цікавилися ні ним самим, ні його творами. Отже, його кликали не заради нього самого або його творів, а заради його слави, його становища в світі, а також — чом би й ні? — заради тієї сотні тисяч доларів, що була у нього в банку. Буржуазне суспільство тільки за те й шанує людину, то чому ж саме до нього воно мусило поставитися інакше? Та Мартін був гордий. Його ображала така пошана. Він хотів, щоб люди цінували його самого та його працю, в якій він, зрештою, виявляв себе.

Мартін не може змиритися з тим, що люди, що кохана Рут не визнавали його, коли він творив свої книги, що їх приваблюють тепер лише його успіх у світі, його популярність, а не сам він, його талант, наполегливість, працьовитість: «Тут був якийсь безглу-

здий парадокс... Він лишився таким, як був. Усі його твори були написані ще в ті голодні часи, коли містер і місіс Морз обзивали його ледарем та неробою і через Рут пропонували йому стати клерком в конторі».

Водночас корені трагедії Мартіна не тільки соціальні. Адже із самого початку, віддаючись творчості з величезною пристрасстю, з неймовірною енергією, він ставить мету утилітарну, практичну. Хоча й пише один твір за другим саме тому, що не писати просто не може, головна його мета — здобути славу й заробити грошей, щоб забезпечити своє майбутнє з Рут, стати гідним її. І це вже зумовило його поразку у двобої з суспільством, яке примушувало й талановиту людину жити за виробленими ним законами.

Можна назвати й ще одну причину трагедії Мартіна Ідена. Він так і не знайшов себе ні в одному з полярних світів роману. Буржуазне суспільство позбавило його віри в людей, розтоптало його найкращі почуття і мрії. Фальші й лицемірству буржуазного буття протистоїть світ простих і чесних людей, щирих почуттів, справжньої відданості й вірної дружби. Тут люблять самого Мартіна, а не його гроші й славу. Саме цього він прагне. Але повернутися до рідного і звичного середовища вже не може. Інтелектуально він набагато вищий за своїх товаришів, сестер, Лізі Конолі. Його мучить вина перед Лізі. Дівчина ладна віддати за нього життя, намагається стати достойною його. А Мартін сідає на пароплав, залишає її на березі, покидаючи назавжди світ людей.

Мартін Іден виявив величезну силу волі, щоб досягти вершин життя, і в нього знайшлася воля, «і досить міцна, щоб одним зусиллям знищити себе і спинити своє буття».

Сюжет роману «Мартін Іден», як бачимо, побудовано навколо головного героя. Другорядні сюжетні лінії відсутні. Інші персонажі додатково розкривають і відтінюють центральний образ.

В «Мартіні Ідені» автор не зраджує своїй творчій манері. Композиційну будову твору характеризує лаконізм. Роман не має експозиції, а починається з дії; на першій же сторінці читач знайомиться з головним героєм: «...за ним ступив молодий хлопець, незграбно знімаючи кепку, на ньому був грубий одяг, що пропах морем, і весь він здавався якимсь недоладним у просторому передпокої».

Монологи Ідена, які він промовляє подумки, уявляючи спільне з Рут майбутнє, мріючи про письменницьку славу, характеризуються піднесеною лексикою, романтичними перебільшеннями:

«Рут!» Він ніколи не думав, що простий звук може бути такий прекрасний. Це ім'я тишило йому слух, і, повторюючи його безліч разів, він аж п'янів. «Рут! Рут!» Це був талісман, чарівне слово, яким творять закляття. Вимовляючи його, він щоразу бачив її обличчя, що мерехтіло перед ним, освітлюючи брудну стіну золотим сяйвом. Це сяйво ясніло не тільки на стіні, воно ширилося без кінця-краю, і в його золотаву глибину поринала Мартінова душа, аби знайти її душу. Все, що було в ньому найкращого, виливалось іскристим потоком.

Високі мрії та піднесені почуття, непереборне бажання писати, стати «одним з тих очей, що ними дивиться світ, одним з вух, що ними світ слухає, одним із сердець, що ними світ відчуває», згодом поступаються у Мартіна місцем розчаруванню, втомі, млявості, байдужості, з'являється бажання сховатися від людей на далекому острові в очеретяній хатині.

Відтворити якомога глибше трагедію митця допомагає симетрична побудова роману. Грубий, неосвічений матрос, яким бачимо Мартіна Ідена при першому знайомстві з ним, наприкінці твору, «покуштувавши» буржуазної краси, відчуває ностальгію за простим, бідним, але щирим життям, прагне знову опинитися серед моряків. Вірші Суїнберна Мартін вперше прочитав у домі Рут, і його ж поетичні рядки повторює він незадовго до смерті.

Симетрично побудовані контрастні образи Рут Морз і Лізі Конолі. Перша на початку роману прирівнюється до божества, в кінці ж остаточно скинута з п'єдесталу. Друга — навпаки: грубувате фабричне дівчисько стає вірною і щирою подругою Мартіна, здатною на високі почуття.

Роман «Мартін Іден», цікавий за змістом, досконалий за формою, вважається вершиною творчості Джека Лондона.

Спадщина Джека Лондона дуже велика. Якщо хочете опинитися у світі сміливих вчинків, благородних і мужніх почуттів, щирих і чесних стосунків між людьми, пізнати силу людського духу, замислитися над складними проблемами людського буття, розширити свої уявлення про світ, — читайте і перечитуйте твори всесвітньо відомого американського письменника Джека Лондона.

Запитання і завдання

1. Чим зацікавив вас Джек Лондон як особистість?
2. Що вразило вас у біографії Джека Лондона? Доведіть справедливість твердження: «Мартін Іден» – автобіографічний роман»
3. Яке з північних оповідань Джека Лондона вам сподобалось? Чому?
4. Хто з героїв «Північних оповідань» вам сподобався? Чому? Чи є в оповіданнях герої, з якими ви хотіли б посперечатися?
5. Розкажіть про Північ Джека Лондона, її природу, людей, звичаї
6. Схарактеризуйте жіночі образи північних оповідань.
7. Які думки і почуття виникли у вас під час читання повістей «Поклик предків» та «Білозуб»?
8. Охарактеризуйте головного героя оповідання «Мексиканець» Як ви ставитесь до нього?
9. Яких героїв із творів інших письменників ви б поставили поряд з героями Джека Лондона? Чому?
10. Сформулюйте центральну проблему роману «Мартін Іден» Чому вона належить до вічних проблем?
11. У чому трагедія Мартіна Ідена як особистості і митця? Які художні прийоми допомагають глибше зрозуміти цю трагедію?
12. Назвіть особливості стилю Джека Лондона. Відповідь проілюструйте цитатами.
13. Напишіть твір на одну з тем: «Джек Лондон і його герої», «Роздуми над долею Мартіна Ідена», «Як я розумію Рут Морз», «Трудова Америка в романі "Мартін Іден"». «Мій улюблений герой (за творами Джека Лондона)». «Герої, з якими мені не хочеться розлучатися (за творами Джека Лондона)» «Мій Джек Лондон»

Герберт Джордж Уеллс

(1866—1946)

Чому чотири п'ятих сучасної літератури має бути присвячено часам, які ніколи не повернуться, тоді як про майбутнє рідко коли навіть згадуємо? Сьогодні ми — цілковиті раби обставин, а нам, гадаю, необхідно самим визначати свої долі. Кожного дня відбуваються зміни, які стосуються всієї людської раси, а ми дозволяємо їм пройти повз нашу увагу.

Герберт Уеллс



З першого погляду його можна було б прийняти за комерсанта, суддю або людину будь-якої іншої звичайної професії, дати йому можна було б якнайбільше років шістдесят, насправді ж він якраз відзначив сімдесятиріччя.

Він є винятковим явищем серед сучасних письменників і мислителів завдяки своїй надзвичайній універсальності. Ні наука, ні філософія не наважуються зараз на створення такого аристотелівського синтезу, який виявився під силу письменникові Уеллсу.

Карел Чапек

ВЕЛИКИЙ СМІЛИВЕЦЬ СУЧАСНОЇ ЛІТЕРАТУРИ. Видатний англійський письменник Герберт Джордж Уеллс народився у 1866 році. Син крамаря й покоївки, представник того прошарку англійського суспільства, який бундючні англійці гонористо називали «кокні», він належав до людей, про яких говорять: *«madeselfman»*, тобто людина, яка зробила себе сама.

За молодих років Герберт пройшов школу трудової виучки від касира у мануфактурній крамниці до вчителя початкової школи. Вісімнадцятирічний помічник учителя з таким завзяттям навчав свої вихованців, що їх було відзначено на екзаменах, а його запросили прослухати курс біології в Нормальній школі наук у Лондоні у видатного професора Томаса Хакслі, учня Чарльза Дарвіна. Своє майбутнє Уеллс вбачав у науці; зовсім ще молодим, він висуває дуже сміливі наукові концепції. У статті «Нерухомий всесвіт» він випередив, хоч і в наївній формі, відкриття Ейнштейна. Друга стаття Уеллса — «Нове відкриття одиничного» — була присвячена проблемам сучасної фізики. За традиціями старих університетів, у Нормальній школі існувало дискусійне товариство, своєрідний студентський клуб. Уеллс одразу став його активним членом. Він також вступив до Фабіанського товариства, яке пропагувало реформістські ідеї перетворення капіталістичного суспільства у соціалістичне. Заперечуючи, як і інші фабіанці, ідею революційного перетворення світу, Уеллс незабаром розходиться з ними у поглядах на шляхи еволюції суспільства. Він розробляє теорію технократії, згідно з якою майбутнє людства визначатиме технічна інтелігенція. Закінчивши у 1888 році Лондонський університет, Уеллс займається наукою, публікує підручники з біології та фізіографії, видає тритомну популярну книгу «Наука життя» (1930), регулярно пише газетні нариси.

У 1887 році Герберт Уеллс надрукував своє перше оповідання. Ідеал прогресу — нерв усієї художньої та наукової спадщини Герберта Уеллса. Його не переставало хвилювати питання про те, чи співвідноситься матеріальний прогрес із соціальним і моральним. Англія після багаторічної стабільності вікторіанської епохи на зламі століть переживала період піднесення активності суспільних рухів, культурних пошуків. Інтерес до суспільної проблематики — характерна риса літературної діяльності Уеллса.

Дивовижний і неповторний художній світ Уеллса формували і його юнацький бунт проти духовної обмеженості своєї сім'ї, і навчання в університеті, і власні наукові пошуки, і політичні та соціальні зрушення в англійському суспільстві. Життєвий досвід Уеллса визначив його позицію в літературі: дієвість, злободенність, почуття громадської відповідальності. «Життя завжди було мені страшенно цікаве, захоплювало надзвичайно, сповнювало мене образами й ідеями, які — я відчував — треба повернути йому назад», — писав він.

Пасивність, споглядальність, витончена майстерність, формальні пошуки були неприйнятними для Уеллса. В полемічному запалі він заявляв: «Я журналіст... Я відмовляюся вдавати із себе художника».

Не піддаючи сумніву важливість і необхідність письменницької майстерності, Уеллс протестує «проти педантичних і вузьких понять про художню досконалість». Охрещений критикою «великим сміливцем сучасної літератури», Уеллс справді виявляв сміливість і новаторство у своїх творчих пошуках, насамперед щодо змісту. Він поєднав найболючіші проблеми сучасності і вічні питання, реалістичне зображення і фантастичні ситуації. Досвід наукової роботи визначив своєрідність його художньої манери. Людина, наука, суспільство — основні категорії його творчості.

Прозі Уеллса притаманні дисциплінованість мислення, математична продуманість композиції і струнка розмірність усіх частин художнього твору, інтерес до точної та виразної деталі, лаконізм письма, відмова від літературної зайвщини.

У 1894 році в статті «Популяризація науки» Уеллс так охарактеризував свою творчу манеру: «Популяризатор науки повинен керуватися тими ж принципами, що лежать в основі «Вбивства на вулиці Морг» Едгара По і серії оповідань про Шерлока Холмса Конана Дойля. Спочатку ставиться проблема, потім крок за кроком ми разом із читачем йдемо до її розв'язання».

Уже в ранніх оповіданнях Уеллс виявляє себе письменником реалістичної школи. Він не визнавав ні естетизму, ні натуралізму. В оповіданні-памфлеті «Незбагнений художник» (1894), де зображений кухар-естет, якого щоразу виганяють з роботи після виготовленого ним «шедевра» на кшталт «свинина з полуницею під пивним соусом», письменник зло і до-

тепно висміює претензії творців «мистецтва для мистецтва»: «Робіть так, як вам підказує натхнення, кажу я, і не турбуйтеся про наслідки. Наша справа — створювати чудові творіння гастрономії, а не догоджати ненажерам або бути жерцями здоров'я». Сам Уеллс сприймав місію письменника як творця духовності.

Твори Уеллса можна поділити на дві групи: науково-фантастичні і соціально-побутові. Широкому загалу читачів Уеллс відомий насамперед як автор фантастичних романів: «Машина часу» (1895), «Острів доктора Моро» (1896), «Невидимець» (1897), «Війна світів» (1898), «Коли сплячий прокинеться» (1899), «Перші люди на Місяці» (1901). «Війна у повітрі» (1908).

Уеллс продовжував традиції Жуля Верна, який виявляв підвищений інтерес до практичного застосування наукових відкриттів, але відрізнявся від свого попередника у головному: його фантастичні романи не стільки наукові, скільки соціальні. Майбутнє цікавить Уеллса тому, що може допомогти пояснити сучасні події та явища.

В лекції «Відкриття майбутнього» (1902) Уеллс так обґрунтував теоретичні передумови своєї фантастики: «Тепер, на початку ХХ століття, людству необхідно бачити своє майбутнє з особливою ясністю, досліджувати всі можливі його варіанти, домагатися здійснення найсприятливіших з них».

Уже в першому своєму романі «Машина часу» Уеллс використав прийом, який стане головною ознакою всіх його фантастичних творів: наукові припущення і соціальні ситуації доводяться до логічного завершення, завдяки чому виразно й опукло постає те, чого, через його узвичаєність, не помічають сучасники, хоч воно потребує серйозного осмислення. Таке висвітлення сучасного нерідко супроводжується появою сатиричних барв на письменницькій палітрі Уеллса. Серед своїх учителів Уеллс називав Джонатана Свіфта, підкреслюючи соціальний і філософський характер сатири, притаманний його фантастиці.

Творча спадщина Уеллса надзвичайно велика. Він написав майже сорок романів, кілька збірок оповідань, чимало науково-публіцистичних статей. У 1920 році Г. Уеллс під впливом вражень від перебування у післяреволюційній Росії написав книгу «Росія в імлі».

Герберт Уеллс усе життя відстоював право на свободу слова і свободу думок; його ім'я, за словами Карела

Чапека, «ніколи не належатиме лише історії літератури, а такою ж, а можливо, ще більшою мірою, увійде в історію людського прогресу».

В РОЗДУМАХ ПРО МАЙБУТНЄ. У першого роману Герберта Уеллса «Машина часу» довга передісторія. «Гратися» цією темою, як він сам говорив, письменник почав ще у студентські роки. Одним із перших Уеллс висловив геніальний здогад про існування просторово-часових зв'язків і про відносність часу. Щоправда, ця ідея на зламі віків носилась у повітрі. До відкриття Альберта Ейнштейна лишалося майже десять років. Освоївши проблему як учений (стаття «Жорстокий Всесвіт», вступний розділ «Машини часу»), Уеллс довго шукав художні форми для її втілення. Спочатку було кілька варіантів повісті «Аргонавти хроноса», потім — роман «Машина часу», в якому Уеллс одразу ж виявив себе зрілим майстром. Художньої цілісності було досягнуто, коли письменник поєднав у романі вигадку і реальність. «Сама по собі фантастична знахідка — це ніщо, — писав Уеллс, — і коли за цей рід літератури беруться невмілі письменники, які не розуміють цього головного принципу, у них виходить неймовірна нісенітниця і дещо екстравагантне. Кожен може придумати людей навиворіт, антигравітацію або світ на зразок гантелей. Інтерес виникає тоді, коли про все це йдеться мовою повсякденності, а всі інші чудеса геть відкидаються. Тоді оповідання стає людяним».

Композиція «Машини часу» відповідає тому принципу, якого, слідом за Едгаром По і Артуром Конаном Дойлем, дотримувався Уеллс: спочатку заявити тему, а потім дослідити обставини.

... У лондонській вітальні ведуть бесіду поважні джентльмени: Мандрівник у часі, Психолог, Молода Людина, Провінційний Мер, Медик та інші. Відсутність власних імен — це вдалий прийом, завдяки якому вся подальша розповідь від одичної події переводиться у площину загального, всесвітнього, на міфологічний рівень. У цьому плані Уеллс виступив як першовідкривач; він умів перетворити факт на символ, міф, не втрачаючи матеріальної природи цього факту. Міфотворчі тенденції стали характерною рисою літератури ХХ століття (творчість Томаса Манна, Франца Кафки, Михайла Булгакова, Габрієля Гарсія Маркеса, Чингіза Айтматова та ін.).

У першому і другому розділах роману йдеться про принцип подорожі у часі, а з третього розділу починається розповідь Мандрівника у часі про його науковий експеримент. Композиційно роман побудовано за законами художнього монтажу: поєднуються різні часові пласти — минуле (Англія кінця ХІХ століття) і майбутнє (802701 рік).

На відміну від утопічних романів, у яких майбутнє поставало як реалізована мрія людства про «золотий вік», замальовки з історії людської цивілізації в Уеллса дуже песимістичні. І назва розділу — «У золотому віці» — іронічна. Розділ «Занепад людства» дає варіант відповіді на питання, що найбільше хвилювало Уеллса: якими будуть соціальні наслідки технічного прогресу і як вони позначатимуться на долі людства? Фантастична ситуація роману «Машина часу» загострює, доводить, через гіперболу та гротеск, до логічного завершення думку про паразитизм правлячої еліти та тваринне існування людей, що їх обслуговують.

Людство, яким його застає Мандрівник у часі, розділилося на два світи: наземний і підземний, на дві касти — елоїв і морлоків. Тендітні, граціозні, маленькі елої — це звироднілі представники елітарного світу. Уеллс підкреслює хворобливий, «сухотний» характер краси цих безпорадних істот. В елоїв не лише дитяча, іграшкова, лялькова зовнішність, їхній розум — також на рівні розвитку п'ятирічної дитини:

«Я гадав, що люди вісімсот другої тисячі років неодмінно випередять нас в галузях науки, в галузі мистецтва, і взагалі — в усьому. Тут один із них... спитав, чи не звалився я з Сонця під час грозовиці! Хвиля розчарування пройняла мене».

Елої не тільки інфантильні, у них відсутні елементарні знання, вони нічим не цікавляться, ледачі й пасивні. Хоча у суспільстві майбутнього немає приватної власності, а існують колективні форми побуту («Комунізм!» — констатує Мандрівник у часі), вся подальша розповідь виявляє істинну сутність того, що було в реальному житті.

Спостерігаючи чудовий пейзаж Золотої Доби, Мандрівник то тут, то там натрапляє на вентиляційні колодязі, чує стукіт, схожий на шум роботи величезних машин. З'ясовується, що елої — не єдині мешканці Землі; глибоко внизу живуть звіроподібні морлоки. Саме вони й обслуговують розбещених елоїв, які рано чи

пізно мають стати їжею для здичавілих морлоків-канібалів. Кінець людства; за Уеллсом, є наслідком тих тенденцій у розвитку людського суспільства, які призводять його до кастового поділу, до виникнення корпоративних угруповань, до розмежування за класовими, ідеологічними та іншими ознаками.

Отже, фантастичне припущення у Герберта Уеллса підпорядковане зображенню характерних явищ сучасності. Саме в цьому полягає художнє новаторство Уеллса, який розкрив нові можливості наукової фантастики: неймовірне, фантастичне допомагає зрозуміти реальне, те, що існує у звичайному житті.

У художньому світі Уеллса велику роль відіграє ілюзія правдоподібності. Починаючи з експозиції, де у формі невимушеної бесіди викладається наукова теорія про четвертий вимір, достовірність роману досягається через авторський інтерес до деталей і подробиць. А оскільки вони запозичені з повсякденної дійсності, то саме це створює атмосферу реальності всього, що відбувається в романі.

Уеллс активно вводить у художню тканину роману публіцистичні роздуми. Наприклад, спостереження за елоями породжує такі невеселі думки у Мандрівника:

Вперше в житті я замислився над прикрими наслідками нашого соціального устрою... Наслідки ці цілком логічні. Силу породжує потреба. Статки призводять до розманіженості. Прагнення поліпшити умови існування (а справжня цивілізація — це процес невпинного і дедалі більшого забезпечення життя) колись буде цілком здійсненне. Одна перемога над природою об'єднаного спільними зусиллями людства тягне за собою другу. Те, що тепер ми вважаємо химера́ми, було зреалізоване, мрії справдилися. І ось я бачив перед собою наслідки.

Лаконізм, точність і конкретність думки, стриманість і строгість мови поєднуються у прозі Уеллса з емоційною жвавістю, з умінням конкретне, реальне перетворити на образ-символ. Так, фігура Сфінкса, що прикрашає країну Золотої Доби, може трактуватися як символ вічності та загадковості буття, як символ занепаду цивілізації, як улюблений символ декадентів (тут міститься прихована полеміка Уеллса із символізмом).

Таким чином, фантастичне начало в романі Уеллса складніше та ширше, ніж у його попередників: фантастика охоплює не тільки світ науки і техніки, а й соціальну сферу. Народжувався роман, соціальний за своєю суттю, хоча й одягнений у шати наукової фантастики.

Глибоким і багатоплановим, таким, що свідчив про неухильне розширення масштабу письменницької думки, став четвертий (після «Машини часу», «Острова доктора Моро» і «Невидимця») роман Уеллса — «Війна світів». Якщо «Машину часу» визначають як соціальну антиутопію, то «Війна світів» — це роман-пересторога, роман-катастрофа. Критика по праву вважає «Війну світів» вершиною першого періоду творчості письменника. Саме цей роман Уеллс надіслав у 1906 році Льву Толстому, коли той висловив бажання ознайомитися із творчістю англійського фантаста.

З романом «Війна світів» не раз траплялися різні курйози. Коли в 1938 році у США роман був інсценований для радіо, то слухачі сприйняли цю інсценівку за репортаж, і в країні спалахнула паніка. Аналогічний випадок стався в Еквадорі на початку 50-х років. Такий масовий психоз був породжений художньою досконалістю роману, напруженістю дії, психологічною достовірністю, переконливістю кожного епізоду. Це досягалось завдяки тому, що фантастичне припущення максимально було наближене до сучасності: дія роману відбувається в Англії на початку ХХ століття.

В основі сюжету роману — фантастична гіпотеза: представники марсіянської цивілізації, принципово відмінної від земної, задля забезпечення своїх біологічних потреб здійснюють вторгнення на Землю. Така ситуація перетворює сам роман на гіпотезу, доведення якої спрямоване на вирішення проблеми, що ніколи не переставала хвилювати Уеллса: доля людства та земної цивілізації. На перший погляд, марсіяни, які складаються в основному з матерії мозку, сильніші, енергійніші, витонченіші, ніж земляни. Вони мають техніку і знання, недоступні людині ХХ століття. Найголовніше ж у тому, що дві цивілізації живуть за різними моральними нормами, керуються різними принципами, у них різні ідеології, різний рівень знань — словом, вони різні. І це стає однією з причин непримиренної війни, свідком і учасником якої є сам оповідач.

Роман починається з характерного для Уеллса прийому: читачеві повідомляються необхідні відомості про Марс, атмосферу, температуру, наукові гіпотези про рівень розвитку марсіян. Для Уеллса марсіяни — своєрідна метафора, не більше. Це може бути і смертоносна зброя чи природні або соціальні катаклізми, тобто якась надзвичайна сила, що загрожуватиме існу-

ванню роду людського. Уеллс вдається до парадоксального заклик: не судити марсіян за напад на Землю надто суворо. Мета такого прийому — не стільки вразити незвичайністю суджень, продемонструвати їх самотність і незалежність, скільки зруйнувати претензії людей на визнання своєї «вищості», правильності, на односторонню оцінку подій. П'ятдесят марсіян ледве не знищили всю земну цивілізацію, і тільки земний мікроб, смертельний для інопланетян, зупинив катастрофу. Одним із перших гине від нападу (і в цьому — відтінок трагічної іронії) астроном Оджілві, який вперто заперечував «вульгарну гіпотезу» про те, що на Марсі є життя. Саме така гіпотетична ситуація дала можливість Уеллсу розгорнути широкомасштабну критику сучасного йому суспільства і людської природи загалом. Найстрашніші вади землян, на думку письменника, — егоїзм та розбещеність. Вони є руйнівними для людей. Саме тому в романі досліджується людина, а не описуються детально технічні прилади і машини, що до Уеллса було обов'язковим для науково-фантастичного роману. Таке дослідження людини викликає гіркі, тривожні думи: технічне верховенство марсіян дзеркально відбиває недосконалість, навіть примітивність людської цивілізації, її незахищеність.

В одному з епізодів роману солдат-артилерист уподібнює людство до мурашок:

У них нема ні духу, ні гордощів, ні пристрасних бажань, лише страх і нерішучість. Вони тільки й звикли, що квапливо бігти на роботу; я бачив їх сотнями, як вони із сніданками в руках пруть щодуху й тільки думають, щоб не пропустити поїзд, щоб їх не вигнали з роботи за спізнення. Настільки вони злякані, що навіть бояться зрозуміти ту роботу, яку роблять. Додому знову спішать, боячись запізнитись на обід. А вечорами сидять по хатах, бо їх лякають глухі вулички.

Висловлюючись таким чином на адресу людини, Уеллс вболіває за її недосконалість. Гнівна сатира насправді прислужується виявленню гуманної позиції автора; показуючи інтелектуальне і моральне зубожіння людства, Уеллс викриває абсурдність і антилюдянність ніцшеанської тези про верховенство сильного над слабким. Роман «Війна світів» стверджує: так, людство в своєму розвитку відстало, але інтелект, спрямований на знищення інших цивілізацій, — це варварство вищого гатунку, вбране у шати науково-технічного прогресу; якщо науково-технічний прогрес не супроводжу-

ється моральним удосконаленням цивілізації, він здатний породити монстра.

Однак і людство у зображенні Уеллса, як і марсіяни, дуже далеко від моральної досконалості. Під час втечі з міста «цивілізовані» лондонці не гребують вбивствами та мародерством. Навіть священик забуває про своє покликання: він пасе не паству, а лише себе. Моральність сучасного людства, за Уеллсом, катастрофічно низька. Письменник показує своєрідну спорідненість аморальних марсіян і аморальних землян. На тлі однакової аморальності жертв і катів виникає ще один мотив можливих шляхів виживання людства. Один із варіантів висловлює артилерист. Цього проповідника ідеї «виживання сильнішого» (є ж бо й серед землян прихильники теорії Ніцше) не бентежить, що в боротьбі за виживання відбудеться людська селекція. Він заявляє: «Той, хто ні на що не здатний, хто тільки заважає і шкодить, мусить померти. Всі вони мусять померти. І навіть охоче. Бо це ж злочин проти всіх — жити і псувати весь рід». Такий шлях для Уеллса неприйнятний.

Роман було написано у 1898 році. До трагічних подій 30-х років ХХ століття лишалося ще чимало часу. Уеллс передбачив, куди можуть завести людство жерці ідеї про «право сильного». Чи не тому в романі-гіпотезі, яким є «Війна світів», вже чітко окреслені риси майбутнього роману-перестороги?

Справжнім шляхом збереження і розвитку людської цивілізації, вважав Уеллс, є шлях солідарності землян. Людей еднає не жах перед майбутнім, а відчуття історичної перспективи, не бездуховність, а усвідомлення непереможної сили духовності. Спільну радість, єдність усіх землян відчували люди, дізнавшись про звільнення від марсіян:

Тисячі міст, завмерлих від жаху, раптом засяяли в яскравих вогнях ілюмінацій. Мені розповідали, як люди від радості плакали, кричали, кидали роботу, тисли одне одному руки, сміялися... Церковні дзвони, що два тижні мовчали, радісно бомкали по всій Англії. А продукти харчування... звідусіль ішли до нас... Здавалося, ніби всі судна світу в ці дні поспішали до Лондона.

І це не був вияв «рожевого оптимізму» письменника, це його переконання: моральність і духовність об'єднують, аморальність і бездуховність роз'єднують людей. Шлях у майбутнє — то спільний шлях усіх людей, які усвідомили, що Земля — єдина батьківщина людства.

«Війна світів» — філософський роман-гіпотеза. В основі уеллсівської філософії — любов і повага до людини, занепокоєність майбутнім земної цивілізації.

У праці «Досвід автобіографії» Уеллс писав: «Період загального знайомства зі світом у мене так затягнувся і розрісся, що інтерес до людського переважає над усім іншим лише в останні роки».

Запитання і завдання

- 1 Назвіть основні проблеми, які висвітлює Уеллс у своїх фантастичних романах.
- 2 Як ви розумієте вислів: «Уеллса цікавила насамперед здатність майбутнього прояснювати тенденції сучасного»? Як це виявилось в його творах?
3. Чиї традиції продовжує творчість Уеллса? Наведіть приклади того, як Уеллс осмислює і розвиває ці традиції.
- 4 Які злободенні проблеми сучасності зумів поставити Уеллс в романі «Машина часу» завдяки сюжетному прийому мандрів у часі?
5. Чому в романі «Машина часу» людська цивілізація виродилася?
6. Знайдіть в романі «Машина часу» гіперболу і гротеск. Для чого вони використовуються?
- 7 У своїх романах Уеллс активно використовує публіцистичні елементи. Проілюструйте це на прикладах з роману «Машина часу».
8. У романі «Війна світів» нашістья марсіян є і сюжетним прийомом, і своєрідною метафорою. У чому полягає метафоричний смисл роману?
9. Конфлікт роману «Війна світів» — зіткнення землян і марсіян — побудований на принципі парадоксу. З якою метою Уеллс використовує цей принцип?
10. Однією з ключових проблем роману «Війна світів» є проблема моральності. Чи є виразником авторської позиції щодо розв'язання цієї проблеми солдат-артилерист? Як у романі розв'язується проблема моральності?

Райнер Марія Рільке

(1875—1926)

Я знаю, що не зможу відрізати своє життя від тих доль, з якими воно зрослося, але я повинен знайти в собі сили його повністю, яким воно є, піднести над буденністю, піднести до самотності, до спокою глибоких днів, наповнених працею.

Райнер Марія Рільке



Твої чудові фотографії... Знаєш, який ти на тій, що більша? Немов ти на когось очікував — і зне-нацька хтось тебе покликав. А інша, менша за розміром, — прощання. Той, хто від'їжджає, ще раз, мабуть поспіхом, оглядає

свій сад, немов аркуш, що вже повністю списано, перед тим як розлучитися...

У тебе прозорі очі, блакитно-прозорі — як у Аріадни¹, а зморшка (вертикальна!) між брів — у тебе від мене.

Марина Цветаєва

¹ Аріадна — в давньогрецькій міфології: дочка критського царя, яка допомогла афінському герою Тесею вийти з лабіринту. Аріадною звали доньку Марини Цветаєвої.

ПОЕТ ІЗ ВЕЖІ МЮЗОТ. 29 грудня 1926 року в усамітненому замку Мюзот, що у Швейцарії, відійшов у небуття поет Райнер Марія Рільке... Відійшов у небуття? Ні, у вічність! Ще у 1906 році, за двадцять років до власної кончини, Рільке писав:

Поет лежав. Його лице бліде
відчужено з подушки випиналось,
коли знання про світ оцей розсталось
з його еством і поверталось
у час, який байдуже далі йде.

Ті люди, що живим поета знали,
не відали, яким є д и н и м він
зі світом був: його лицем ставали
ці води, гори, ниви цих долин.

О, лик його — то весь безмежний світ,
що марно горнеться до нього нині,
а машкара, що вкрила лик людині,—
вона чутлива й ніжна, наче плід,
приречений загинути у тлінні.

(Переклад Миколи Бажана)

Райнер Марія Рільке народився у Празі 4 грудня 1875 року. Роки, які прожив Рільке у Празі, відбилися на його творчості. Атмосфера Праги, її історія входять у поезію раннього Рільке природно й органічно («Вночі», «Народний наспів»).

Двадцятирічним юнаком Рільке видає збірку поезій, на обкладинці якої значилося: «Пісні, даровані народові». І то була не красива фраза — позиція. Сам потерпаючи від матеріальної скрути, він безкоштовно розсилав ці збірки до лікарень, робітничих об'єднань (щоб, як зазначав Рільке, пробуджувати в душі народу прагнення до кращого життя), оскільки знав: нужденні не мають грошей, щоб купити навіть найдешевшу книжечку.

Поет і сам майже все своє життя прожив у нестатках. У 1901 році він одружився й оселився у невеликому містечку на півночі Німеччини, сподіваючись прогледувати сім'ю літературними заробітками. Та вже у 1902 році, невдовзі після народження доньки, подружжя через матеріальну скруту розлучилося. Чи не тому у ліриці молодого Рільке, нехай не часто, але виразно і боляче, звучать роздуми про тяжке життя простого люду («Пісня удови», «Пісня сироти»)? Чи не

тому двадцятип'ятирічний Рільке говорить про смерть, яка очікує на «кожного із нас, і прагне нас, і плаче в нас» («Висновок»)? Рільке просив не робити з нього соціального поета. Але він жив у реальному світі, який не щадив поета.

Райнер Марія Рільке не відчував глибоких синівських почуттів до Австро-Угорщини — могутньої імперії в центрі Європи, де так важко було жити людині волелюбній. (В новелі Рільке «Король Богущ» (1899) є відголоски подій у Празі 1893 року, коли чеська молодіжна організація «Омладина» виступила за національне і демократичне оновлення рідної землі.) Рільке тривалий час перебуває у пошуках своєї духовної батьківщини. І перебуватиме до того часу, поки не створить духовну оселю у власній душі. А в 1901 році він пише:

В оцім селі стоїть останній дім,
самотній, наче на краю землі;

іде дорога селищем малим
крізь темну ніч і губиться в імлі.

Мале село — це тільки перехід
між двох світів у інший лячний світ,
передчування моторошна путь.

І ті, що йдуть з села за круговид,
брестимуть довго чи в дорозі вмируть.

(Переклад Миколи Бажана)

У цих рядках — і жага нових круговидів, і передчуття довгої дороги пошуків, і передбачення марності цих пошуків.

У 1899 і 1900 роках Рільке двічі побував у Російській імперії. Він відвідав Київ, Москву, Петербург, Харків, Нижній Новгород, Полтаву, бачився з Львом Толстим. Пізніше він перекладатиме німецькою мовою «Слово о полку Ігоревім». А перебування в Україні, знайомство з її історичною давниною надихнуло Рільке у 1900 році на написання вірша «Карл Дванадцятий мчить по Україні» і новел «Як старий Тимофій умирав співаючи» та «Пісня про правду». Рільке виріс у слов'янському оточенні, завжди виявляв інтерес до культури слов'янських народів.

У 1902—1911 роках Рільке живе у Франції. Париж вразив його насамперед новаціями у живопису. Під впливом Огюста Родена малюнок поезій Рільке став пластичнішим, а форма поетичних творів — довершеною. Рільке писав: «Париж став основою моєї волі до зображуваного». Згодом Рільке дедалі частіше звертається до традицій класичної німецької поезії, в першу чергу Фрідріха Гельдерліна (1770—1843). Цей німецький поет-романтик у своїх одах, ліриці, у філософській трагедії «Смерть Емпедокла» втілює прагнення людини до злиття з природою, космосом. Він вбачав у античності ту велику гармонію, якої не знаходив у тогочасному суспільстві. Гельдерлінівське світовідчуття імпонувало Райнеру Рільке.

У «Дуїнезьких елегіях» (збірку було надруковано у 1923 році) поезія Рільке набуває філософського звучання, а тяжіння до античності стає виразнішим. Саме в цей час Рільке активно розвиває жанр елегії, сонета, оскільки його приваблюють чітко організовані поетичні форми. Рільке йшов до висот майстерності...

У грудні 1925 року Західна Європа вшанувала п'ятдесятирічного відомого поета Рільке. Він уже сприймався сучасниками як велетень поезії, як хранитель багатовікової поетичної культури Європи.

Рільке перетворився на символ не лише усамітненого поета, котрий цурався побуту, щоб пізнати суть буття, а й творця високої духовності, якої так бракувало в реальному житті.

У 1926 році зав'язалося листування Райнера Рільке, Бориса Пастернака і Марини Цветаєвої. То був величний духовний союз трьох поетів, трьох геніїв ХХ століття. Їх єднала спорідненість душ, вони прагнули творити досконале мистецтво у цьому далеко не досконалому світі.

Рільке увібрав поетичний досвід культур різних народів, багатьох поетів, щоб створити свій власний і неповторний поетичний світ.

Поезія Рільке сповнена музикою і ліризмом. Глибоко філософська й інтелектуальна, вона поєднує, здавалося б, не поєднуване: емоційно пристрасне слово з раціональною думкою. В його поезії сутність речей пізнається не за їх поверховим вираженням, а за внутрішнім еством, адже у кожному явищі є святість і гріховність, добро і зло. З «Дуїнезьких елегій»:

Хто з сонму ангелів вчує мій клич, коли скрикну?
Хай би якийсь і почув. і притис би мене
раптом до серця, — я згину тоді, бо сильніший
він є від мене. Адже ж красаота — не що інше,
як початок жахливого. Ми ще терпим його
і дивуємось дуже, чому красаота не воліє
знищити нас. Кожен бо ангел — жахливий.

От я і стримуюсь. от я й ковтаю волання
темних плачів своїх. Ах. чи хто-небудь
ще нам потрібен? Ангели — ні, люди — ні.
навіть тварини, які найспритніші, — ті знають,
що почуваем себе ми не зовсім, як вдома,
в усвідомленім світі. з якого лишилось нам, може,
дерево, бачене нами щодня десь над яром.
та ще й дороги вчорашні, і пешена нами
відданість наша отій застарілій звичці,
що уподобала нас. і лишилася, і не відходить.

(Переклад Миколи Бажана)

Поезія Рільке веде читача до нових емоційних зрушень і до інтелектуального осягнення Всесвіту. В його поезії є все: холод філософської містики; «дуже тонкий, дуже чуйний, дуже емоційний зміст» (М. Бажан); пошуки Бога — і богоборство; самотність, зневіра, розчарування — і віра в життя. Саме тому кожний може взяти із поезії Рільке саме стільки, скільки взяти спроможний.

Рільке — для всіх і для кожного зокрема.

Багатство поетичної палітри Рільке, щедрість його людської душі владно приваблювали до нього, а його геній викликав поштиве захоплення. Рільке як поет зійшов на такі вершини, яких мало кому дано досягти. «Що після Вас залишається робити поету? — запитувала Цветаєва і сама давала відповідь: — Можна перебороти майстра (наприклад, Гете), але перебороти Вас — означає перебороти поезію... Ви — нездоланне завдання для прийдешніх поетів».

У 1899 році Рільке слушно зауважив: «На рубежі віків мій вік тече». Так, Райнер Марія Рільке народився через чотири роки після Паризької комуни, а помер за сім років до того, як Німеччина занурилася у безодню фашистського варварства. Він був свідком першої світової війни, розпаду Австро-Угорської імперії, революційних потрясінь початку століття. З трагічного сприйняття себе і світу народжувалася висока і мудра поезія

Рільке. Він був поетом, який усамітнився у вежі Мюзот, щоб чіткіше і ясніше бачити сучасний світ, щоб записати для нащадків свої передчуття майбутнього.

ДЗВІНКОГОЛОСИЙ БОГ ПОЕЗІЇ. З високої, джерельно чистої ноти починає «Сонети до Орфея» (1923) дзвінкоголосий бог поезії Райнер Марія Рільке:

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 Миколи Бажана)

До образу легендарного давньогрецького співака і музиканта Орфея, якого було наділено такою магічною силою мистецтва, що йому підкорялися не лише люди, а й боги і природа, Рільке звертався не раз. У 1904 році він написав вірш «Орфей, Евридіка і Гермес». В його основі — відомий міф про те, як Орфей намагався визволити з царства мертвих свою дружину Евридіку. Зачарований дивовижною грою Орфея, Аїд обіцяє повернути Евридіку на землю, але за однієї умови: в путі Орфей не повинен дивитися на свою дружину, яка йтиме за ним. Орфей не витримує й озирається — і втрачає Евридіку назавжди.

У викладі Рільке античний сюжет стає оригінальним твором, в якому втілено світосприймання, світовідчуття, індивідуальність поета. Рільке зосереджує увагу на душевних стражданнях героїв міфу, підсилюючи його трагічне звучання.

Особливо сильно звучать ці мотиви відчаю, зневіри, душевної муки в тих рядках, де йдеться про те, як Евридіка відходить у вічне Небуття-Забуття:

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

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

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

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

(Переклад Миколи Бажана)

У «Сонетах до Орфея» Рільке підходить до Орфеевої теми з принципово іншої позиції: він утверджує нове, що настає владно і непереможно. До ходи цього нового потрібно лише прислухатись. І тоді збудується новий храм. Той храм — в душі людини. Саме тому він вічний. Щезають безвихідь і трагізм, натомість з'являється інший Орфей: змушнїлий, мудрий, спраглий життя і добра. Так, він побував у аїді, він бачив підземний світ, та він пізнав значення кореня для дерева, що здійсмається вгору. Він зрозумів одвічну і величну у своїй одвічності мудрість: щоб кроною своєю дерево тягнулося до сонця, його коріння має бути міцним. Так у традиційну легенду-історію Орфея вводяться нові, філософські мотиви: поєднання космічного і земного як двох начал, двох величин одного цілого — Всесвіту.

Рільке вже не йде за сюжетом античного міфу: він скористався ним, щоб вибудувати свій власний поетичний світ.

Так у сонетах Рільке з'являється мотив Всесвіту. Цей мотив переходить із сонета в сонет, переплітається з іншими мотивами, і з такого плетива мотивів складається філософська картина Всесвіту — змінного, незбагненного, з любов'ю, смертю і — чи не найголовніше — з піснею:

Всесвіт є змінний, немов
хмари несталі:
гине довершене знов
в часу проваллі.

Попри всю змінність тривоги,
троп у безкрає.
пісня почнеться.— вже бог
ліру тримає.

Є непізнанні жалі,
смерті незнана є суть.
марне бажання — збагнуть
тайни любові.
Тільки пісні на землі
сяють святкові.

(Переклад Миколи Бажана)

Наведений сонет є найцікавішим за формою. Загальновідомо, що історія сонета сягає витоків ще у XIII століття. Тоді сонетом називалася легка провансальська пісенька, яка навіть претендувати не могла на високий філософський смисл. Із часом сонет перетворився на вінець поетичної майстерності, на вершину поезії, яку дано здолати лише геніям.

Класичний сонет складається із 14 віршів (рядків), має певну систему рим й усталену строфіку: два чотиривірші і два тривірші або три чотиривірші й один двовірш. Сонети писали Данте і Петрарка, Ронсар і Шекспір, Пушкін і Міцкевич, Франко і Зеров. Віддаючи данину традиційним сонетним формам, майстри поетичного слова намагалися розширити змістові та формальні межі сонета. Серед таких майстрів — Райнер Марія Рільке.

Для Рільке сонет так само змінний, як і Всесвіт. Змінюваний у Рільке сонет нібито підкреслює змінність

усього, що є в житті, на що так чи інакше впливає людина як частка великого космосу.

Сонет «Всесвіт є змінний...» складається із двох чотиривіршів і одного шестивірша. Така строфічна організація сонета має свій сенс. У чотиривіршах розвиваються два протилежних за своєю суттю мотиви (як теза й антитеза): у першому чотиривірші йдеться про змінність усього суцього, навіть Всесвіту; у другому — утверджується вічність мистецтва як постійного начала буття і його духовності. Ці два мотиви доповнюють один одного, і з цього взаємодоповнення виникає певна цілісність, певна гармонія, яка і передбачає врівноваженість усього всім. Саме у цій гармонії відчувається закономірність змінності матерії та вічності духу — двох начал, які дають змогу людині лишатися людиною у швидкоплинному часі.

У шестивірші йдеться про земні начала: любов і смерть — то вічні, незмінні віхи життя кожної людини. Саме любов і смерть як полярні і водночас взаємопов'язані стани мають певну тайну. Неможливо пізнати суть смерті, і марним є «бажання — збагнуть тайни любові». Та є у світі постійна величина — мистецтво, яке служить людині, і тому незмінно «пісні на землі сяють святкові». Сонет набуває життєствердного звучання. Це гімн життю і мистецтву — вічним началам буття у цьому світі та у Всесвіті.

Відходячи від усталеної форми сонета, Рільке творить свій власний сонетний світ, наповнюючи його глибокими роздумами про Буття і Небуття, про Життя і Забуття, про Космос і Землю, про Вічне (незмінне) і Тлінне (змінне). У такій філософській поезії звучать притаманні Рільке трагедійні мотиви. Мотив смерті присутній у найсвітліших сонетах поета, але смерть — це одна з реалій життя, яке щоразу проростає попри темні сили аїду.

Саме тому в сонетах Рільке виникає могутнє біблійне «Я єсть» — суть людини, яка приходить у цей світ, щоб жити, а не живе, щоб вмерти; тому в сонетах подих людський «ширить дальню даль»; тому поет радить бути «завше в зміні днів і дій». «Я єсть» — це утвердження самоцінності людини як особистості. І в цьому — любов поета до людини, його гуманістична позиція.

Поет кохається на земному. У сонетах виникають картини, любі його серцю і душі. І то — не споглади-

примари, не фантазії уяви. То саме життя з його земними реаліями вривається у сонети Рільке:

Пане, що можу — скажи ти мені —
скласти тобі на посвяту і я?
Спогад мій давній про день навесні,
вечір в Росії, і луг, і коня...

Десь із села приблукав він, сиваш,
сплутаний путами по ногах,
щоб на луках ночувать пустопаш;
хльоскає гриви розхристаний змах

шию його в такт буянню снаги,
грубо вгамовані в прагненні мчать.
Як його крові ключі клекоплять!

Як він вслухається в шир навкруги!
Чує й співає, — ввімкни в круг билин
образ оцей.

Є посвятою він.

(Переклад Миколи Бажана)

Орфей XX століття став співцем не для богів — для людей. Рільке у своїх світлих сонетах, стверджуючи велич Всесвіту, поклоняється життю на Землі.

У грудні 1926 року Рільке зробив у своєму нотатнику останній запис:

Ти — мій останній, пізнаний до краю,
нещадний біль, — мене ти владно стис;
як в духові палав я, так палаю
тепер в тобі. Протівивсь довго хмиз
вогню, яким палажкотиш поривно,
та ось в тобі й з тобою я горю.
На муки пекла обернув ти гнівно
оцю сумирну скованку мою.
Я, майбуття позбавлений і чистий,
на вогнище страшних страждань зійшов,
нічого ні придбати, ні посісти
в своєму серці сили не знайшов.
Хіба це я, хто тут ось догоряє?
Вже спогадів не збуджує чуття.
Життя, життя: по той бік всебуття.
Я в полум'ї. Ніхто мене не знає.

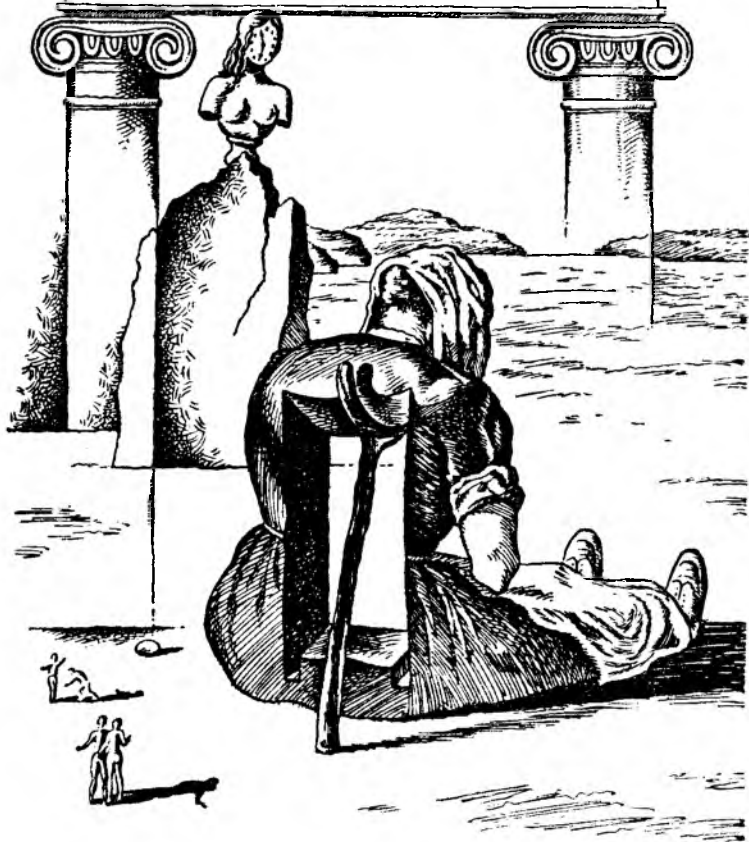
Це — зречення. Це не таке, як хворість
дитячих літ. Відстрочка. Привід стати
ще більшим. Все шепоче й зве кудись.
Лиш не почни того, чим тішився колись.

(Переклад Миколи Бажана)

Запитання і завдання

1. Як ви розумієте висловлювання Рільке: «На рубежі віків мій вік тече»?
2. Яку роль у житті й творчості Рільке відіграла Прага?
3. Які мотиви з історії України знайшли своє осмислення в творчості Рільке?
4. Як на творчості Рільке позначилося його перебування у Парижі?
5. У чому принципова відмінність потрактування образу Орфея у ранніх і зрілих поезіях Рільке?
6. Підтвердіть або спростуйте тезу: «Рільке — новатор у царині сонета».
7. Які основні мотиви звучать у «Сонетах до Орфея» Рільке?
8. Чому самого Рільке можна назвати Орфеєм ХХ століття?

ЛИТЕРАТУРА
1914-1945 РОКІВ





Найжахливіша із воєн завершилась договором, який є не договором миру, а скоріше продовженням війни. Договір цей врешті-решт призведе Європу до загибелі, якщо розум не вступить у свої права.

Анатоль Франс

У 1914 році в Європі розпочалася нова історична доба. Томас Манн назвав її віком безперервних воєн і революцій.

15 липня 1914 року Австро-Угорщина, використавши як привід вбивство у Сараєві ерцгерцога Фердинанда, під тиском Німеччини оголосила війну Сербії. Німеччина 19 липня оголосила війну Росії, 21-го—Франції, а 22 липня Великобританія кинула виклик Німеччині. У цю війну так чи інакше було втягнуто весь світ. Про інтелектуальні можливості правителів ХХ століття Бертольт Брехт у 1939 році саркастично зауважив: «Письменники не можуть писати з такою швидкістю, з якою уряди розв'язують війни: адже, щоб творити, необхідно — думати».

По-різному сприйняли війну письменники: надто гучними були гасла у кожній із воюючих країн, надто високі, священні інтереси пропонувалося захищати. Та одразу й однозначно заперечували війну Ромен Роллан, Леонгард Франк, Стефан Цвейг, Бертольт Брехт... Багатьом же розуміння антилюдяності війни та брехливості воєнної пропаганди далось пізніше. Серед тих, хто прийшов крізь вогонь першої світової до ясного розуміння необхідності безкомпромісної боротьби з ідеологією війни, був французький письменник Анрі Барбюс.

Анрі Барбюс

(1873—1935)

«Якби під Круї чи Суше німецьким снарядом було розірвано на шматки піхотинця Барбюса і фронтові друзі кинули б на його тіло кілька заступів землі, то один із володарів дум нашого часу безслідно щез би під гігантськими жорнами знищення... Сьогодні молодь у Франції і далеко за її межами вбачає в Барбюсі виразника своїх найпотаємніших почуттів», — писав австрійський письменник Стефан Цвейг у 1918 році.

У 1914 році Анрі Барбюсу минув 41 рік, коли він, автор збірки поезій «Плакальниці», двох романів («Благаючи» і «Пекло»), пішов добровільно на фронт: «за галльські інтереси проти тевтонських». Грабіжницька війна, з її безумством і брудом, постала перед письменником у своїй жахливій реальності. Саме тут, серед її згарищ, змужнів голос письменника. У верденських окопах розвіялися пацифістські ілюзії Барбюса, і він збагнув необхідність боротьби не лише проти воєн, а й проти тих, хто роздухує воєнні пожежі.

Відійшли в минуле елегійні мотиви молодого Барбюса. На зміну почуттям самотності, розчарування, відчаю, смутку прийшла жадоба активного життя. Не витончені інтелігенти й індивідуалісти, схильні до рефлексії, а «пролетарі битв», солдати-окопники, звичайні французькі «пуалу» стали героями книги, яка викликала брутальну лайку «ура-патріотів» і здобула прихильність тих, хто в атмосфері шовіністичного психозу мав мужність не погоджуватися з офіційною політикою.

Роман Барбюса «Вогонь» (1916) з документальною достовірністю зафіксував процес революціонізації солдатської маси. Цю книгу Барбюс присвятив пам'яті своїх товаришів, що полягли «під Круї на висоті 119».

У центрі книги — доля людей, відірваних від своїх домівок, від мирної праці. «Звідки ми? — питає оповідач. — З різних областей. Ми з'явилися звідусіль. Я дивлюсь на сусідів: ось Патерло, шахтар з Калоні... ось Фуйяд, весляр із Сеттау». Поряд з ними — «Андре Меніль, огрядний фармацевт із нормандського містечка», Ламюз — селяк із Пуату, парижанин Барк. Це люди різних професій і вподобань. Ламюз наймитував,

Параді був візником, Блер — фермером, Барк — розсильним, Бертран — робітником у майстерні, Тюрлуар фарбував автомобілі, Тюлак тримав невеличку кав'ярню.

По-людськи привабливо окопні солдати розкриваються, коли забувають про війну. Саме під час відпочинку, виточуючи обручку з алюмінію для дружини, людиною відчувається Блер; Едор натхненно, немов поет, пише листи додому; Барк відчуває втіху, заглиблюючись у спогади. «Саме у такі хвилини люди в окопах знову стають людьми в кращому розумінні цього слова, такими, якими вони були колись».

У дисгармонії між жорстокою дійсністю і глибокою людською потребою добра й краси — високе трагедійне звучання роману, що владно закликав до дії, спрямованої проти злочинної війни. Максим Горький вважав, що Барбюсу вдалося «глибше, ніж будь-кому до нього, заглянути у сутність війни і продемонструвати людям безодню їхніх помилок». А Стефан Цвейг уточнював: «Барбюс не перефарбовує кров у рожевий колір і не зображує війну такою собі молодецькою втіхою; він не вдається до патріотичного пафосу, щоб звеличити трагічні події, і не пом'якшує їх сумнозвісним окопним гумором... Він нічого не вигадує і не гармонізує те, що чуже розуму: життя і смерть на війні, існування, яке не можна назвати інакше, як животіння у вогні і багнюці, він зображує без прикрас».

Роман написано у своєрідній манері. Це не щоденник одного солдата, а історія взводу. В романі не досліджується доля окремої особистості, а йдеться про життя і смерть колективу. Барбюс пише свій роман не від себе, а від імені сімнадцяти товаришів, «яких сто тижнів спільних страждань в пеклі війни об'єднали в єдине ціле». В романі немає наскрізного сюжету, головного героя. Роман зіткано з невеликих епізодів, кожний з яких має провідну думку, свій пафос. Із сукупності цих маленьких правд і пафосів складається переконливий висновок-заклик: «Після цієї війни більше не повинно бути воєн!»

У 1919 році Барбюс організував групу «Кларте», до якої увійшли Анатоль Франс, Герберт Уеллс, Ромен Роллан, Томас Манн, Стефан Цвейг і Томас Гарді, і закликав письменників світу боротися за мир, за красу життя своїми справами.

Справою, якій віддав Барбюс свій хист, була література. А тому і в романі «Ясність» (1919), і в «Правдивих повістях» (1928) він послідовно виступає за мир, проти нових кривавих воєн: «...Тож нехай громадська думка, приспана святенницькими ідиліями, побачить справжнє обличчя нашого ХХ століття, яке можна назвати віком золота, віком радіо, віком джаз-бенду, але, мабуть, з найбільшою підставою — віком крові».

Великий французький письменник Анрі Барбюс належить до тих митців-гуманістів, які вірять у людство, розвінчують політичні інтриги й чвари, «відчувають глибоку вдячність до людини, що лишилась людиною навіть у часи здичавіння людства» (Стефан Цвейг).

* * *

Трагічний досвід першої світової війни по-своєму передали у творах ті письменники, які прийшли на війну молодими, сповненими надій, а повернулися зі зруйнованими, знищеними старими ідеалами, не набувши нових. Вони створили свою літературу — літературу «втраченого покоління». Ернест Хемінгуей, Уільям Фолкнер, Еріх Марія Ремарк та інші у своїх творах відобразили і несприйняття навколишньої дійсності, й відчуженість людини від людини, і глибокий песимізм, спричинений жорстокою дійсністю.

Жовтнева революція 1917 року в Росії, революції 1918 року в Німеччині та 1919 року в Угорщині розкололи світ. Одні діячі культури Заходу (Джон Рід, Ромен Роллан, Юліан Тувім, Бернард Шоу) вбачали в соціалістичній ідеї невичерпні можливості. Інші, як Герберт Уеллс, з острахом вдивлялися у майбутнє, що крилося в імлі.

Злами історії — завжди трагічні, і проходять вони через життя людей. 1933 рік став для Німеччини початком влади фашизму, а 1939 рік для усього людства — початком другої світової війни. Одні письменники (наприклад, Гергарт Гауптман) пішли у «внутрішню еміграцію», замовкли, але в цьому мовчанні було грізне віщування прийдешнього краху фашизму, інші (Томас Манн і Генріх Манн, Ліон Фейхтвангер, Йоганнес Роберт Бехер, Віллі Бредель), перебуваючи у зовнішній еміграції, створили велику антифашистську літературу, треті (Жан Ануї, Альбер Камю, Луї Арагон, Юліус Фучик) стали до лав Руху Опору. Єднало цих різних за мистецькими і філософськими уподобаннями письменників неприйняття фа-

шистської ідеології, антилюдяності, духовного убоства «коричневих». Ліон Фейхтвангер пише роман «Успіх» (1930), Сінклер Льюїс — «У нас це неможливо» (1935), Анна Зегерс — «Сьомий хрест» (1942).

Анна Зегерс

(1900—1983)

«Саме тому, що ми знаємо силу мистецтва, такою великою є наша відповідальність». Ці слова Анни Зегерс були не лише принципом, а й суттю її творчості і життя. З дитинства закохана у мистецтво, вона вивчала у Кельнському університеті історію мистецтва і літератури, у 1924 році захистила дисертацію про творчість Рембрандта — і все своє подальше життя присвятила людям праці.

Доля Анни Зегерс склалася трагічно: вона «завинила» перед фашистським режимом не лише тим, що у 1928 році пов'язала своє життя з комуністичним рухом, а й тим, що мала мужність говорити і писати правду. Зегерс емігрувала спочатку до Франції, потім, рятуючи себе і свою сім'ю, — до Латинської Америки. Але де б вона не була, її голос, сповнений болю за рідну Німеччину — землю філософів і поетів, звучить на повну міць.

У 1933 році Анна Зегерс завершила роботу над повістю «Оцінена голова», в якій описується страхітливий процес фашизації людей. В романі «Шлях через лютий» (1935) розповідається про одну з найдраматичніших сторінок в історії робітничого руху — шудбундівське повстання 1934 року.

У 1935 році письменниця бере участь у Конгресі на захист культури, що відбувся у Парижі. Вона говорила про долю простого люду: «Коли ви чуєте слова «любов до своєї вітчизни», спитайте спочатку, що люблять у цій вітчизні. Хіба священні багатства країни можуть утішити незаможних? Хіба свята земля може втішити безземельних?»

У Мексиці Анна Зегерс очолює антифашистський клуб імені Генріха Гейне, публікує статті й політичні огляди. У 1942 році побачив світ її роман «Сьомий хрест» — про в'язнів фашистського концтабору. Хоча сюжетним стрижнем роману є історія втечі Георга Гей-

слера із фашистського пекла, Анна Зегерс зобразила широку картину життя гітлерівської Німеччини: концтабори, тотальне шпигунство, трагедію ошуканого й обдуреного народу. Роман викривав фашизм як явище антилюдяне у своїй сутності.

Одним із найвищих художніх досягнень Зегерс стало оповідання «Прогулянка мертвих дівчат» (1943, надруковано 1946 р.), побудоване на непомітних переходах від ліричної сповіді до спогадів, від світу реального до світу ірреального. Сучасне і минуле, дійсне і нематеріальне, будні Мексики і гітлерівського рейху, Німеччина кайзерівська і фашистська — все поєдналося в оповіданні. А панує в ньому потік свідомості автора (як потік спогадів, а також замальовок з емігрантських вражень). Завершується оповідання авторським зізнанням: «Я запитувала себе: «Як мені проводити свій час — сьогодні і завтра, тут чи ще де-небудь?» — оскільки я відчувала тепер безкінечний потік часу, незборимий, як повітря...» Віддаючись на волю цього потоку часу, Зегерс і розповідає про шкільну прогулянку своїх подруг і про те, як історія і життя понівечили долі цих «мертвих дівчат».

Лені прагнула щастя і знайшла його, одружившись, але чоловіка її заарештувало гестапо. Згодом люди в чорній уніформі схопили і Лені й «поволі, але вірно вбивали голодом у концтаборі».

Маріанна колись вважала Лені своєю найзадушевнішою подругою. Але коли Лені звернулася до Маріанни з проханням переправити дитину до родичів, та відмовила і «додала, що її чоловік — член нацистської партії і займає високу посаду, а Лені з чоловіком заарештовано справедливо, оскільки вони вчинили злочин проти Гітлера».

Нора у свої шкільні роки всіляко догоджала вчительці Зіхель. «Проте потім ту ж саму вчительку, вже стару і немічну, вона зігнула, непристойно лаючись, з лави біля Рейна, адже не могла вона сісти на одну лаву з єврейкою».

Завжди весела Лора покохала неарійця, отже, «сплюндрувала расу», і, боячись концтабору, покінчила життя самогубством.

З різних причин пішли із життя Іда, Герда, Ельза, Софі, Лотта, Катаріна, Ліза. «До кінця шляху дійшла одна Нетті». Це в її пам'яті лишилися живими дівчата, які колись разом з нею подорожували на пароплаві,

вдихали чисте повітря юності і вірили, що життя прекрасне.

Особливого значення набуває в оповіданні тема людської пам'яті. Нетті (так у дитинстві називали Анну Зегерс) живе пам'яттю серця, а тому їй не зраджує і пам'ять розуму. Нескінченний потік свідомості (факти, події, люди), збагачений потоком емоційної пам'яті, викликає появу оповідань-роздумів. То були роздуми автора про долю своєї батьківщини і свого народу. А можливо, і людства. Оповідання сповнене любові до людини і болю за неї. У «Прогулянці мертвих дівчат» Анна Зегерс художніми засобами підводить читача до висновку про те, що кожна людина має пройти свій життєвий шлях так, щоб лишитися гідною високого звання людини. То була достойна позиція таланту, не замуленого кон'юнктурними змінами та політичними зрадами.

* * *

Але були у тридцятих роках й інші жерці мистецтва. Ще у жовтні 1933 року на сторінках «Франкфуртер пайтунг» вісімдесят вісім представників письменницького цеху склали фюрерові «урочисту клятву вірності і покори». Вони і представляли офіційну літературу Третьої імперії. Серед цих «підписантів» не було імен Генріха Манна, Еріха Марії Ремарка, Арнольда Цвейга.

Кращі твори світової літератури (загальна кількість — 120 000 назв) були приречені на знищення. 10 травня 1933 року за наказом міністра пропаганди Геббельса в Берліні прилюдно спалено книги, зміст яких лякав фашистів. І того ж дня аутодафе¹ відбулись у Бонні, Франкфурті-на-Майні, Геттінгені, Гамбурзі, Кельні, Мюнхені, Нюрнберзі, Вюрцбурзі та ще в багатьох університетських містах Німеччини. Там, «де спалюють книги, там і людей потім у вогонь кидають» (Генріх Гейне). Вогнища із книг стали прологом фізичного знищення чесних митців. Знову ствердилася одвічна істина: завжди були і будуть ті, хто служить людям, як були й будуть ті, хто прислугує мучителям людей.

Мистецька палітра літератури, створеної між двома світовими війнами, напрочуд різноманітна. Нових шля-

¹Аутодафе — прилюдне спалення засуджених за вироком середньовічної інквізиції.

хів художнього осмислення буття шукали і реалісти, й авангардисти.

Серйозні зрушення відбуваються у мистецтві реалізму. В творчості багатьох письменників спостерігається перехід від зображення конкретного життя до більш абстрактних замальовок і узагальнень. Твори часто набувають філософсько-алегоричного характеру, їх смисл розкривається через паралелі з міфами, класичними літературними сюжетами, історичними подіями. Давнина наближується до новітніх часів, щоб виявити істотніше, найсуттєвіше у сучасності. Цей прийом стає провідним, наприклад, у творчості Ліона Фейхтвангера, який стверджував: «Я ніколи не збирався зображувати історію лише заради історії». Багато драм Бертольта Брехта є талановитими переробками вже відомих літературних сюжетів. Найхарактернішим для письменників був потяг до осмислення своєї епохи. «Процес цей,— писав Томас Манн,— руйнує кордони між наукою і мистецтвом, наповнює живою, пульсуючою кров'ю абстрактну думку, одухотворяє пластичний образ і створює той тип книги, що може бути визначений як інтелектуальний роман».

Один із найдовершеніших романів такого типу — «Чарівна гора» Томаса Манна (1924). І хоча сюжетні рамки роману обмежені подіями із санаторного життя Ганса Касторпа (закоханість у заміжню жінку, дискусії та бесіди з друзями), за цим суто побутовим планом відчувається інший, глибший — сучасна дійсність у її кризовому стані. Томас Манн стверджував: «Будь-яка деталь позбавлена інтересу, якщо крізь неї не просвічує ідея. Мистецтво — то життя у світлі думки». Митець прагнув створити роман «європейського масштабу». І саме таким сприймали цей роман сучасники Манна. Наприклад, Сінклер Льюїс «Чарівну гору» вважав «квінтесенцією духовного життя всієї Європи».

Томас Манн оперував засобами реалістичного роману, але наповнював зображуване символікою, що давала змогу в окремому бачити загальне, у конкретному — всеосяжне.

Згодом саме таким шляхом підуть Анна Зегерс у «Прогулянці мертвих дівчат» і Бертольт Брехт у багатьох драмах. Цікаво, що Бертольт Брехт не визнавав ніяких рамок для реалізму: «Не можна взяти форму будь-якого реаліста (чи обмеженого кола реалістів) і

проголосити її єдиною можливою реалістичною формою. Це *нереалістично*».

Одночасно з реалістичною літературою інтенсивно розвивається література авангарду. Авангардизм виникає в літературі на початку ХХ століття. Його перший період (так званий історичний авангардизм) припадає на час між двома світовими війнами. Існує багато авангардистських течій, шкіл, напрямів; розвивається експресіонізм, з'являються футуризм, сюрреалізм. І хоча кожний із напрямів мав лише йому притаманні особливості художнього бачення і перетворення буття (акцентована емоційність експресіонізму, підкреслений антиестетизм футуризму, підсилення підсвідомого у сюрреалізмі), були в них і спільні риси — відмова від усталених форм побудови художнього твору, тяжіння до умовного за своєю суттю мистецтва. На початку століття з мистецтвом авангарду зв'язали свої творчі долі Луї Арагон, Йоганнес Роберт Бехер, Вітеслав Незвал та інші.

Авангардизм — етап у розвитку всього новітнього мистецтва. Таким етапом був і модернізм. Щодо форми між авангардизмом і модернізмом багато спільного, але вони суттєво відрізняються у принципах осмислення і художнього перетворення буття. Авангардизм передбачає активну соціальну позицію митця, модернізм — універсальне зображення буття і виявлення його філософської суті. Модернізм як явище в літературі виник у 20-х роках. Його філософськими витоками були ідеї Фрідріха Ніцше, Анрі Бергсона, Зігмунда Фрейда, а найбільш знаними його представниками в літературі стали Джеймс Джойс, Франц Кафка, Томас Стернз Еліот. Вони у незвичних формах зображували трагедію людини, яка не сприймає навколишній світ. Всесвіт у їхніх творах виявився розірваним на безліч маленьких світів, а людська спільнота перетворилася на взаємоізолювані окремішності. У такому світі холодно і незатишно душі людській. Чи не тому в творах Джеймса Джойса і Франца Кафки внутрішній світ людини не завжди вибудовується раціонально, не завжди підкоряється логіці, що не може ірраціональний, алогічний світ породжувати гармонію?

Чи не найбільшого значення для подальшого розвитку літератури ХХ століття мала «школа потоку свідомості», яку дехто ототожнює із художньою революцією. В арсеналі цієї школи — і внутрішній монолог,

роль якого універсальна в романах Джеймса Джойса, і «потік свідомості» з його цілком довільним рядом асоціацій, позбавлених будь-якої логіки, і асоціативний монтаж, і поєднання подій, які в реальному житті відбуваються в різних часових вимірах, та інші засоби.

Творчість Джеймса Джойса (1882—1941), оригінальність його пошуків мали значний вплив на митців ХХ століття, у тому числі і на реалістів, зокрема на художню манеру Уільяма Фолкнера та Ернеста Хемінгуей.

У період між двома світовими війнами активно розвиваються і проза, і драма, і поезія. Художня література створює портрет своєї доби у всій її повноті та неонозначності. І якщо в прозі починає панувати «інтелектуальний роман», то і драматурги шукають шляхи інтелектуалізації драми. «Епічний театр» Брехта — значна подія у мистецькому житті ХХ століття, бо театр став не лише школою моральності, а й школою інтелекту. Лірика дедалі більше тяжіє до філософського осмислення буття, до незвичних форм втілення поетичної думки, до оригінальних шляхів виявлення поетового «я» в ліричних творах.

Томас Стернз Еліот

(1888—1965)

Визначний англомовний поет першої половини ХХ століття Томас Стернз Еліот поєднав у собі якості професійного поета і професійного філософа, віднайшовши шляхи впливу і на розум людини, і на її почуття.

Народжений в Америці, Томас Еліот тікає від меркантильності, прозаїзму американської цивілізації до «старої, доброї» Англії. Навчаючись на філософському факультеті Гарвардського університету, Еліот захопився поезією французьких символістів. Перші вірші Еліота написано під їхнім впливом. У 1910 році Еліот, закінчивши Гарвард, продовжує навчання в Сорбонні. У цей час увагу Еліота привертають ідеї англійського неогегельянця¹ Френсіса Герберта Бредлі (1846—1924). Для

¹Неогегельянець — представник однієї з філософських течій кінця ХІХ — початку ХХ ст., що поєднала вчення Гегеля з філософією Шопенгауера і Ніцше.

Бредлі реальність не поділяється на свідомість (суб'єкт) і дійсність (об'єкт); існують лише індивідуальний досвід і світ як сума таких досвідів. Погляди Бредлі вплинули на формування естетики Еліота, бо відповідали його прагненню творити об'єктивну поезію, позбавлену ознак авторського «я».

У 1914 році Еліот одержує стипендію для завершення дисертації в Оксфорді і виїжджає до Англії. Тут відбувається його поетичний дебют. Він потрапляє до літературних салонів, знайомиться з учасниками експериментальної поетичної школи імажизму — Олдісом Хакслі, Річардом Олдінгтоном, Бертраном Расселом. Імажисти створили абстрактний культ прекрасного образу (фр. *image* — образ), звертаючись до суто книжкових зразків (найчастіше — до давньогрецької поезії та міфології).

З 1922 по 1939 рік Еліот видає і редагує журнал «Критеріон», навколо якого об'єдналися письменники-модерністи різних країн.

Англія уявлялась Еліоту країною, де, на відміну від Америки, існують духовні цінності, політичні традиції. Саме традиціоналізм англійського життя приваблював Еліота. Традиції в його уяві пов'язувалися з колом обраних людей, які присвятили себе служінню культурі, — з елітою. Ідея культури, її захист стають домінантою філософських роздумів Еліота і його поетичної творчості. Він пише поезію для інтелектуальної еліти. Головним компонентом культури поет вважає релігію. У 1927 році він прийняв католицьку віру і в цьому ж році — британське підданство.

У період між двома світовими війнами Еліот здобув славу видатного поета і був нагороджений у 1948 році Нобелівською премією, яку іронічно назвав «квитком на власний похорон».

У 30-х роках Еліот звертається до поетичної драми. Він використовує драму як трибуну для проповіді своїх поглядів. Його п'єси «Скеля» (1934), «Вбивство у соборі» (1935), «Воз'єднання родини» (1939) пройняті ідеями християнської моралі, релігійно-містичними настроями. Наприкінці 40-х років поетична творчість Еліота завмирає. У 1948 році він опублікував великий прозовий твір «Нотатки для визначення поняття *культура*».

Написав Еліот порівняно небагато: томик віршів, приблизно чотири сотні статей, рецензій та есе, п'ять

п'ес, декілька філософських праць. Він був вибагливим до себе майстром і вважав, що поезія існує лише для обраних, тобто для еліти. Але такі риси його поезії, як емоційність, філософічність, тривога за долю людства, туга за справжньою людяністю, висока майстерність, сприяли тому, що Еліот не став вузько елітарним поетом, а зажив світової слави. Вірші Еліота цікаві й для сучасних читачів, незважаючи на їх ускладненість і рафінованість¹.

Суспільні й естетичні погляди Еліота зазнали еволюції. Початок його філософської, поетичної, літературно-критичної діяльності збігається з початком першої світової війни. Це позначилося на світогляді поета, надало його творам катастрофічного характеру. В його поезіях — страх, що людство загине, відчай через безглуздість буття, яке Еліот сприймав украй трагічно, гостро, песимістично. Тому починає поет з бунту проти бездушного світу, який спустошує людину. Еліот розширює можливості поезії, звертаючись до соціальних і філософських проблем. Кульмінацією цих настроїв став шедевр молодого Еліота «Пісня кохання Альфреда Пруфрока». Твір побудовано як «потік свідомості» Альфреда Пруфрока, а сам герой — своєрідна пародія на Гамлета. Це zdeгенерований Гамлет ХХ століття, не здатний на вчинок, не спроможний кохати, бути щасливим. Світ, в якому існує Пруфрок, — ворожий і нездоровий:

... вечір простягнувсь під небом цим блідим,
як хворий на столі хірурга під наркозом.

(Переклад Олександра Гриценка)

Гамлета із Пруфрока не виходить, йому відведено роль блазня. Вселенські питання, які нібито ставить Пруфрок, — це пуста балаканина за чашкою чаю. Насправді думки і дії героя безплідні. Такою поет бачить людську суть, зовсім не високу, не благородну, як уявлялось романтикам:

Чи варто, врешті, після мармеладів,
Чаїв тих, підсолоджених словами,
Між порцеляни, між розмов про нас із вами,

¹Рафінованість — вишуканість, витонченість.

Чи варто, врешті,
Із посмішкою на устах страждати?
(Переклад Віталія Коротича)

Твір написано вільним віршем. Еліот передає гнітючу атмосферу, в якій розгортаються події. Епіграф з Данте підкреслює похмурий настрій «Пісні кохання...». У підтексті вірша — ідея про неможливість розв'язати проблеми життя, які б вони не були, про марність спроб що-небудь зрозуміти в безглуздому людському існуванні. Вірш містить логічно не пов'язані епізоди: Еліот вважав, що цей зв'язок повинен встановити сам читач. Твір насичено алюзіями¹, ремінісценціями², прихованими й прямими цитатами. Використовуються біблійні («Лазар я, воскрес із мертвих»), шекспірівські та дантівські мотиви.

На початку свого творчого шляху Еліот висунув такі вимоги до чинників поезії, до вірша: фрагментарність і ускладненість форми, пов'язані зі складністю сприймання сучасної цивілізації. В цьому розумінні «Пісня кохання...» — програмний твір ранньої лірики Еліота. У 20-х роках Еліот все далі відходить від традиційних поетичних форм у пошуках нових. Пошуки ці призводять його до умовної та суб'єктивної поезії шифрів, в основі яких найчастіше лежать міфи, приховані цитати, натяки, імітація чужої поетичної техніки.

Усі ці особливості поезики Еліота знаходять яскраве втілення в поемі «Безплідна земля» (1922). Цей твір став символом песимізму і відчаю, що набули всесвітнього характеру. Поема «Безплідна земля» складна за формою і потребує розшифрування і тлумачення. Фрагментарність і хаотичність форми передають хаотичність досвіду звичайної людини. Цій же меті служить вкраплення в англійський текст фраз різними мовами (німецька, французька, санскрит та ін.), які ускладнюють логічні зв'язки у тексті та підтексті поеми. Художня своєрідність поеми — насамперед у множинності значень кожного образу, кожного слова. Сюжет розгортається принаймні у двох площинах: сцени сучасного

¹Алюзія — натяк на загальновідомий факт.

²Ремінісценція — використання у художньому творі якихось мотивів, образів, деталей з відомого твору іншого автора.

накладаються на видіння минулого, і це створює ілюзію нерухомості часу.

У «Безплідній землі» повною мірою виявилось прагнення Еліота до міфологічності, з якою пов'язаний символізм поеми. Насиченість символами, здебільшого незрозумілими, змусила поета додати до твору коментарі, що за обсягом дорівнюють половині художнього тексту. Так, Еліот, як він і проголошував, писав для інтелектуальної еліти.

«Безплідна земля» складається з п'яти не зв'язаних між собою частин. У поемі співіснують різні історичні часи, реальне переплітається з фантастичним, а дійсне — з уявним.

Поетична розповідь ведеться від імені людини, не обмеженої ні часом, ні простором, і при цьому багатолікою: це і віщун Тіресій з давньогрецької міфології й одночасно лицар з легенди про святий Грааль, він же Фердинанд з «Бурі» Шекспіра і водночас фінікійський моряк Флебас. Ліричний герой перебуває і в Лондоні, і в Парижі часів Бодлера. Та головна постать «Безплідної землі», за свідченням Еліота, — це сліпий оракул, «адже те, що він бачить, — суть поеми».

Старі міфи в тлумаченні Еліота живуть повнокровним життям. Середньовічна легенда про Грааль переплітається з міфами Давньої Греції, Єгипту, Індії. До поеми вводяться літературні мотиви з «Бурі» Шекспіра, «Божественної комедії» Данте. Із цього хитро-сплетіння Еліот створює власний міф — про хаос сучасного життя, брутальність і безплідність цивілізації, духовну деградацію людини, загибель культури і крах гуманізму.

У поемі акцентується мотив смерті. Сучасна цивілізація приречена на смерть і зникнення, як і всі цивілізації минулого. Цей мотив пронизує всю поему; з'являється біблійний образ спустошеної землі, що виникла на місці колишніх міст, — образ рівнини кісток.

Дві домінанти виділяються в апокаліптичному міфі Еліота — по-перше, безплідна, спустошена земля як символ природи та людського духу і, по-друге, колективний пошук шляхів відродження.

Завершує поему рядок на санскриті, взятий Еліотом з давньоіндійських «Упанішад»: «Світ вищий за розуміння». Ці слова — не тільки рефрен «Упанішад», вони

є в Біблії — у посланні апостола Павла до филип'ян. В поемі «Безплідна земля» вперше виразно виявилася релігійно-містична спрямованість думки Еліота.

Дорога «Безплідної землі» нагадує гонитву за ілюзією. В своїй наступній поемі — «Порожні люди» — Еліот зображує рух без мети і сенсу й доходить висновку про абсурдність руху взагалі.

У 1928 році Еліот свою позицію визначає так: «Класицист у літературі, рояліст¹ у політиці й англокатолик в релігії». Звернення до класицизму було для поета спробою спростити віршовану форму, продовжуючи при цьому вільно обходитися зі строфікою і метрикою, експериментувати у пошуках нових засобів художньої виразності.

У 1930 році Еліот видає поему «Великописна середина» — роздуми людини, яка шукає спокою і знаходить його в релігії.

В останній своїй поемі «Чотири квартети» (1943) Еліот розмірковує про життя і смерть: життя невід'ємне від смерті, смерть веде до спілкування з Богом.

Однак віра не надає поетові оптимізму, спокою, в нього зберігається похмурий, гіркий погляд на людське життя.

Еліот залишається одним з найпесимістичніших поетів ХХ століття. Успадкувавши розчарування в цілісній і благородній суті людини, пережите Бодлером і Конрадом, Еліот пішов далі. Він відчув вразливість старого гуманізму і романтизму, обмеженість просвітницького раціоналізму, згубний вплив буржуазної цивілізації на культуру і мораль. Шукаючи для культури порятунку, Еліот вдається до релігії, що, можливо, й забезпечувало духовність, але позбавляло свободи. Очевидно, тому в Еліота не виявилось послідовників, а його модель художнього мислення не знайшла продовження в сучасній літературі.

Поезія Томаса Стернза Еліота відзначається глибоким філософським змістом, великою художньою силою, досконалістю поетичної майстерності.

Твори Еліота перекладали українські поети Іван Драч, Віталій Коротич, Дмитро Павличко та ін.

¹Рояліст — прихильник королівської влади.

Вітезслав Незвал

(1900—1958)

Творче життя чеського поета Вітезслава Незвала було безперервним пошуком. «Щохвилинно потрібно винаходити»,— стверджував він. У 1923 році Незвал (разом із Карелом Тейге) «винаходить» поетизм, у 1934 році він організовує групу чеських сюрреалістів, потім звертається до класичних поетичних жанрів і врешті-решт стає поборником соціалістичного реалізму. Але захоплюючись «ізмами» свого бурхливого часу, а інколи й вигадуючи нові, поет Незвал завжди був ширший за будь-який напрям. Був поетом. «Не будемо вимагати від поезії нічого, крім людини з усією різноманітністю її рис»,— закликав він.

Уже перша поетична книга Незвала «Міст» (1922) виявила особливість його світосприйняття. Поет казав, що в нього наче дві пари очей: його цікавлять і реальна дійсність, і «все незвичайне, таємниче». Творча фантазія переплавляє живі враження від дійсності в поетичний світ, в якому співіснують справжнє і фантастичне. Ліричний герой Незвала — мандрівник, подорожанин. Він прагне побачити життя в усіх його проявах.

Поема «Дивовижний чарівник» (1922) посідає особливе місце в творчості Незвала. Історія її героя обрамлена розповіддю про вечірню прогулянку поета, який розмірковує про майбутнє Європи і, віддаючись грі своєї уяви, стає свідком народження дивовижного чарівника.

Герой поеми — чарівник, революціонер, трудівник. Його предки — квітка, легкий фонтан, тихі підземні печери, сутінки шахт за центром землі, глибокі криниці, місяць на діамантовому небі. Дивовижний чарівник — породження всього світу, нібито розрізаного вертикально. Він був візником у Мадриді, офіціантом у Лондоні. Він згадує про паризьких красунь та холод петербурзьких в'язниць. У четвертій пісні він бере участь у революції, а в п'ятій поринає в кохання. Праця в шпиталі примусила чарівника побачити, яке крихке людське життя, почути крик небіжчиків: «Повернення немає». Герой розуміє: «Якщо хочеш продовжити життя — у щось міцне перевтілюйся». І починаються перетворення чарівника — його повернення до предків,

у глибину землі. Останнє перевтілення — фонтан, здатний втамувати спрагу старого, що помирає, і жінки, яка народжує дитину. Народженням нової людини — «всесвіту, обмеженого шкірою», — закінчується поема. Коло замикається: народження — мандрівка — революція — кохання — смерть — перетворення — народження.

Незвал розглядає життя у його нероздільності. Універсальна проблематика поеми (життя, смерть, революція, кохання, мистецтво, нова людина, майбутнє Європи, доля чеського народу) розкривається яскравими, фантастичними образами і картинами. Їх строкатість досягається циклічною побудовою поеми, паралельністю образів (сім предків у другій пісні та сім перетворень дивовижного чарівника у шостій), рефренами (один з них — самохарактеристика чарівника: «чогось мені надміру, чогось замало»). Поема написана білим і римованим, ритмічним і вільним віршем, у ній чергуються монологи та діалоги. І в цьому — безумовний вплив на Незвала французької поезії, зокрема Гійома Аполлінера.

У 1923 році В. Незвал та К. Тейге «винаходять поетизм». На думку Тейге, теоретика нової течії, поетизм — це не література, а спосіб життя, «мистецтво жити і насолоджуватися життям... Поетизм хоче перетворити життя в розкішний розважальний заклад: ексцентричний карнавал, арлекінада почуттів і образів, п'яний фільм, дивовижний калейдоскоп». Найвиразнішим зразком нової поетичної течії вважається збірка Незвала «Пантоміма» (1924). Їй притаманні свіжість, пристрасність, легкість, яскравість почуттів та образів. Блискуче асоціативне мислення поета характерно виявляється у вірші «Тиждень у фарбах»: дні тижня він пов'язує з окремими образами — конкретними картинами, зближуючи, здавалося б, несумісні речі та явища. У маніфесті поетизму 1927 року «Крапля чорнила» Незвал встановив зв'язок між методом вільних асоціацій та святковим світосприйняттям, властивим поетизму: «Згідно з логікою, склянка належить столу, зірка — небу, двері — сходам. Тому ми їх не бачимо. Треба було помістити зірку на стіл, склянку поруч з піаніно та янголами, двері — у сусідстві з океаном. Йдеться про те, щоб знову відкрити дійсність, повернути їй вигляд, який випромінював би світло, наче у перший день».

Творчість Незвала другої половини 20-х років — це подолання поетизму. У 1927 році поет писав, що із

семи літер у слові «поетизм» він залишає собі перші чотири.

У 1924 році вийшов «Маніфест сюрреалізму» Андре Бретона — французького поета і теоретика літератури. Незвал зустрівся з ним у Празі та в Парижі. Термін «сюрреалізм» придумав Гійом Аполлінер. Він казав, що людина вчинила сюрреалістично (тобто надреально), коли, прагнучи відтворити рух, винайшла колесо, яке аж ніяк не схоже на людську ногу. Сюрреалістів цікавили таємниці душі людини. Оголосивши себе учнями Фрейда, вони намагалися позбавити процес творчості контролю з боку розуму, дозволити підсвідомості виявитись у художніх творах. Саме цьому мала слугувати техніка автоматичного письма (їй віддав данину і Незвал), яку теоретики сюрреалізму запозичили з арсеналу психіатрії початку століття. Але якщо Зігмунд Фрейд пропонував хворим записувати, не замислюючись, те, що приходить у голову, щоб, проаналізувавши їхню підсвідомість, встановити діагноз, то поети-сюрреалісти вбачали в автоматичному письмі засіб створення нової поетичної мови.

Саме бунтівний характер сюрреалістичного мистецтва приваблював Незвала. Крім того, його завжди цікавили таємниці творчості. Та Незвал створив власний варіант сюрреалізму, що засвідчує поетична збірка «Прага з пальцями дощу» (1936). Відкривається вона поезією «Місто веж», яку можна назвати віршем-велетнем. Готична архітектура улюбленого міста сприймається як націлені в небо пальці. Вираз «з пальцями» повторюється 55 разів («Стовежа Прага з пальцями всіх святих, з пальцями фальшу клятв, з пальцями вогню і граду ...» і т. д.). Іноді це порівняння, іноді метонімія, іноді синекдоха. Найрізноманітніші речі та явища об'єднуються в цілісний образ міста. В інших віршах збірки асоціація, поєднуючи прикмети реального міста, побачені поетом, допомагає зрозуміти таємниці прихованого, внутрішнього буття Праги.

Сюрреалісти намагалися піднятися над дійсністю. Цікавлячись передусім людиною, вони вважали, що їхній метод може дати «ключ, спроможний відчинити ту скриньку з таємними деннами, якою є людина» (Андре Бретон). І в книзі Незвала реальна любов реальної людини до реального міста перетворює дійсність на міф. Ліричний герой — міфічний празький перехожий,

який на вулицях фантастичного міста бачить більше, ніж можна побачити у повсякденному житті.

Вітезслав Незвал обстоює римовану поезію. Римми для Незвала мали велике, самоцінне значення: «Поставити все на карту небувалої римми, весь вірш, його зміст — і не програти!»

У 1938 році Незвал розпустив групу чеських сюрреалістів. Виникла полеміка між сюрреалістами і представниками так званих лівих рухів у мистецтві. Незвал звинуватив групу, яку сам створив, у соціальному та творчому безплідді. Прагнення Незвала примусити поезію слугувати соціалістичній Чехословаччині стало новим етапом пошуків. Поет розумів, що соціалістичний реалізм, у межах якого він намагався існувати, не може бути кінцевою зупинкою. Новаторство залишається його головною вимогою до поезії. Незвал розпочинає нову книгу — «Життя поета», нову спробу переосмислити свою поетичну творчість. Раптова смерть 6 квітня 1958 року не дала йому змогу висловитися до кінця.

Константи Ільдефонс Галчинський

(1905—1953)

Польський поет Константи Ільдефонс Галчинський народився 23 січня 1905 року у Варшаві. Із початком першої світової війни його батьки переїхали до Москви, де Константи навчався у школі Польського комітету. У 1918 році сім'я Галчинських повертається до Варшави. Константи, закінчивши гімназію, вступає до університету на відділення класичної англійської філології. Гуманітарна освіта дала йому не тільки знання зі світової культури та мистецтва, а й змогу відчутти поезію ніби зсередини, блискуче оволодіти прийомами віршування — від гекзаметра до верлібра. Писати Галчинський вчився у Ронсара, Рембо, Данте, Бодлера, Шекспіра, Рільке. Великий вплив на становлення його художнього світу мав німецький романтик Ернест Теодор Амадей Гофман. Саме від Гофмана йде той сплав фантазії, іронії, емоційної насиченості, що характерний для творчості Галчинського.

У 1923 році вийшли друком перші вірші Галчинського. В його ранній поезії багато від юнацької пози, бажання епатувати («Вулиця шарлатанів», «Музи ніжки

цілюю», «Привіт, Мадонно») і водночас несприйняття богемності й естетства («Одягну я штани чорні, цвинтарні...»).

Університетські заняття були перервані службою у війську. Вірші цього періоду свідчать про світоглядну орієнтацію поета; він дедалі проникливіше вдивляється у життя. У 1928 році Галчинський публікує поему «Кінець світу» з підзаголовком «Видіння святого Ільдефонса, або Сатира на всесвіт». Притаманна особистості Галчинського іронічність стає важливою прикметою його поетичного стилю.

У цей час у культурному житті Польщі заявляє про себе літературне угруповання «Квадрига», засноване у 1927 році. Константи стає його активним членом. У колі проблем цієї групи першочерговими були питання творчої відповідальності поета. Галчинський щиро поділяє думку про суспільне призначення поезії. Його вірші стають не лише автопортретом художника, а й портретом епохи. Мандри зачарованої душі у казкових країнах ранніх поезій Галчинського поступаються місцем лірико-гротесковим замальовкам міського життя. Це поема «Польське пекло», вірші «Марш масонів», «Вулиця Товарна», «Емігранти» та ін.

Творчий злет поета-початківця пов'язаний з його великим коханням та одруженням.

У 1931—1933 роках Галчинський працює референтом з питань культури у польському консульстві в Берліні. Тут він створив один із своїх найкращих творів — поему «Бал у Соломона», пройняту болем і стурбованістю за людину і людство.

У 1934—1936 роках поет із сім'єю живе у Вільнюсі, багато пише. Створена у цей час поема «Народне гуляння» свідчить про інтенсивні пошуки нових засобів зображення дійсності, збагачення віршованого ладу.

У 1937 році вийшла друком збірка Галчинського «Поетичні твори».

Напередодні другої світової війни Галчинський, як і більшість європейських письменників, розмірковує про відповідальність інтелігенції за долю світу. Найчастіше ставлення поета до тогочасної інтелігенції гостро критичне: «Ми все біжимо. З міста до міста. Інтелігенти. Сумуюча нація. Гинучий клас. Малі, замерзлі».

Лірико-гротескова поезія Галчинського наповнюється соціальними мотивами.

З початком війни в 1939 році поет був призваний до армії, а 17 вересня того ж року рядовий піхоти Галчинський потрапив до німецького полону і п'ять з половиною років провів у таборі для військовополонених. У повоєнному ліричному шедеврї «Веселих свят» поет так напише про цей жахливий час:

Скільки днів у полоні прожито,
Знемагав я у рабській роботі.
Срібний місяць, мов серце розбите,
Повисав на колючому дроті.

(Переклад Володимира Гоцуленка)

Чимало табірних поезій Галчинського збереглося. Вірші ходили у списках, їх передавали з уст в уста. Серед них — знаменита «Пісня про солдатів Вестерплатте», присвячена захисникам Гданська:

Настали літні дні, коли
Судилося вмирати,
І маршем просто в небо йшли
Солдати з Вестерплатте.

(Переклад Романа Лубківського)

Лише навесні 1946 року Галчинський повертається на батьківщину. Живе у Варшаві. Вірить у нову Польщу. В 1946—1953 роках Галчинський видає збірки «Вірші», «Зачарований візок», «Шлюбні обручки», «Ліричні вірші», «Пісні», цикл сатиричних мініатюр «Зелена Гуска», віршовані фейлетони «Листи з фіалкою»; публікується у популярному журналі «Пшекруй» («Огляд»).

Випробування воєнних років підірвали здоров'я Галчинського; інфаркти 1940 і 1952 років він переміг, а третій був фатальним. 6 грудня 1953 року поета не стало.

Висока духовна наснага пронизує всю поетичну спадщину Галчинського. Життєві та соціальні драматичні катаклізми, що випали на його долю, не похитнули властивого поетові життєствердного світовідчуття. «Посмішка — моральний обов'язок людини», — напівсерйозно, напівжартома стверджував він.

Талант Галчинського барвистий і багатогранний. Його філологічна освіченість передбачає інтелектуального читача для вишуканої, високої поезії («Муза», «Венера», «Гімн Аполлону», «Ніобея»). А його сатиричні та жартівливі вірші написані у легкій, ігровій, доступній

манері оповіді. Ось, наприклад, вірш «Чому огірок не співає»:

Питання оце заголовне,
Яке ми посміли задати,
Із мукою, навіть із болем
Належало б нам розв'язати.

Якщо огірок не співає
В негоду і в днину погожу,
Таку, певне, долю він має
І жити інакше не може...

(Переклад Івана Глинського)

Творчість Галчинського відзначається парадоксальністю думки, афористичністю і лаконізмом письма, узгальненістю характеристик. Його поетичний стиль поєднав лірику, гумор і сатиру. Його сатира різноманітна за жанрами: сатиричні вірші, байки, поеми, фейлетони.

У світову літературу ХХ століття поет Констани Ільдефонс Галчинський увійшов як безсумнівний новатор художньої форми, який поставив на службу мистецтву прийоми гротеску й абсурду. Його відкриття стали набутком сучасної поезії, у тому числі й української (поеми Івана Драча «Соловейко-Сольвейг» та «Зоря і смерть Пабло Неруди»).

* * *

У 1945 році закінчилася друга світова війна. І як хотілося б вірити, що то буде остання війна в історії людства, що, як писав німецький поет Йоганн Христіан Фрідріх Гельдерлін (1770—1843), у світ «довершеність іде»:

Вже ніколи перед лжі марою
Не похилиться душа жива,—
Виплекана добрих муз рукою,
Сміло доторкнеться божества.

Чудотворних муз священна сила
Дасть надійну охорону їй,
Щоб вона у радості зміцніла,
Щоб її овіяв супокій!

(Переклад Миколи Бажана)

Та розколотий на воєнно-політичні блоки світ, ще не встигши отямитися від війни гарячої, занурився у війну «холодну».

Запитання і завдання

1. У чому полягала своєрідність реакції на першу світову війну Анрі Барбюса і представників літератури «втраченого покоління»? Що в цій реакції спільного і відмінного?
2. Розкажіть про літературу антифашистської еміграції. Назвіть її представників.
3. Які основні мотиви розробляє Анна Зегерс в оповіданні «Прогулянка мертвих дівчат»? У чому виявилася своєрідність художнього пошуку письменниці?
4. Які художні набутки характеризують мистецтво реалізму періоду 1914 — 1945 років?
5. Що таке модернізм? Які його основні принципи?
6. Назвіть особливості творчого стилю Томаса Стерна Еліота.
7. Розкажіть про творчі пошуки Вітеслава Незвала.
8. Розкажіть про основні періоди творчості та особливості поезії Константи Галчинського.

Франц Кафка

(1883—1924)

Якщо глянути на нас просто, по-життєвому, ми перебуваємо у становищі пасажирів, що потрапили в аварію у довгому залізничному тунелі, причому в такому місці, де вже не видно світла його початку, а світло його кінця настільки слабке, що погляд щомиті шукає його і знову втрачає, і навіть в існуванні початку і кінця тунелю не можна бути впевненим.

Франц Кафка



У Кафки були великі сірі очі під густими чорними бровами. Засмагле обличчя дуже жваве, промовисте. Коли він може замінити слово порухом м'язів на обличчі, він робить це. Посмішка, зведені брови, зібране у зморшки вузьке чоло, випнуті чи загострені гу-

би — все це висловлені фрази. Він любить жести і тому вдається до них нечасто... Він завжди супроводжує свої рухи і жести посмішкою, немовби вибачається і хоче сказати: «Так, визнаю: я граю, але плакаю надію, що вам подобається моя гра».

Густав Яноух¹

¹ Чеський музикант і літератор (1903—1968).

САМОТНІЙ ПАЛОМНИК. Франц Ка́фка як письменник і людина все життя страждав від самотності. В його особистості, як і в його творчості, все вражає парадоксальністю, майже абсурдністю. Навіть про те, до якої національної літератури його віднести, сперечаються і сьогодні. Кафка був євреєм, жив у Празі, писав німецькою. У його творчості поєдналися елементи різноманітних національних стихій і культур — іудейської, слов'янської, німецької. З цього поєднання і постає дивовижний та неповторний поетичний світ Франца Кафки. Більшість літературознавців вважає Кафку австрійським письменником.

Австро-Угорщину, яка розпалась у 1918 році, населяло багато народів, що мали власні національні літератури. Тому австрійською називають літературу, яка жила інтересами всієї імперії. Її мовою була німецька, зрозуміла всім в Австро-Угорщині. Дух цієї літератури був саме багатонаціональним, точніше наднаціональним. Ця риса ріднить Кафку з іншими австрійськими письменниками — Робертом Музілем, Райнером Марія Рільке, Германом Брохом.

Проте Кафка не схожий ні на кого; він почувається вигнанцем, бездомним і неприкаяним. Один з його німецьких біографів писав: «Як єврей він не був своїм серед християн. Як індіферентний єврей... він не був своїм серед євреїв. Як людина, що розмовляє німецькою, він не був своїм серед чехів. Як єврей, що розмовляє німецькою, він не був своїм серед німців. Він ніби голий серед одягнених. Як службовець із страхування робітників він не цілком належав до буржуазії. Як бюргерський син — не зовсім до робітників. Проте і на службі він не був увесь, адже відчував себе письменником. Але і письменником він не був, бо віддавав усі сили сім'ї. Водночас він жив у своїй сім'ї більше чужим, ніж будь-хто чужий».

Перекладачка творів Кафки чеською мовою, друг і кохана письменника в останні роки його життя, журналістка Мілена Єсенська писала: «Немає у нього пристанища, немає даху над головою».

Франц Кафка був письменником у «чистому вигляді», для нього не існувало нічого важливішого, ніж процес творчості: «Усе моє єство наділене на літературу. Якщо я від літератури коли-небудь відмовлюсь, то просто перестану жити». Кафка підмінив життя письменництвом, навіть стосунки із жінками він замінив лис-

туванням з ними. Його біографія дивовижно «безсюжетна», його життя не відзначалося цікавими подіями. Він постійно сумнівався в собі, рідко і неохоче друкувався, а перед смертю попросив свого друга Макса Брода всі його рукописи спалити (чого той, на щастя, не зробив).

Кафка — письменник незвичайної долі. Сучасниками він не був помічений, хоча його талант високо цінували такі видатні письменники епохи, як Томас Манн, Герман Гессе, Роберт Музіль. Це сталося тому, що талановитий художник разюче випередив свій час, передбачаючи і відчуваючи ті катаклізми, які мало пережити людство у ХХ столітті. «Мистецтво — дзеркало, іноді воно поспішає, як годинник», — стверджував Кафка.

Через двадцять років після смерті Кафки його було визнано одним з найвидатніших представників літератури ХХ століття, провидцем, який зумів передбачити біди людства. На початку 50-х років Франца Кафку разом із Марселем Прустом і Джеймсом Джойсом оголосили зачинателями новітньої літератури.

Незвичайну, складну, суперечливу особистість письменника створило саме життя. Кафка був свідком зламу епох і великої кризи цивілізованого світу: пройшла перша світова війна, розпалась Австро-Угорська імперія, прокотилася хвиля революцій. «Війна, революція в Росії і біди всього світу уявляються мені повноводдям зла, — говорив він. — Війна відкрила шлюзи хаосу».

Кафка сприймав усі події, пропускаючи крізь себе; його бачення світу гранично суб'єктивне. Матеріалом для творчості письменника було зовнішнє життя, доповнене власним досвідом. Тому такою вагомою для творчості Кафки стала драма його стосунків з батьком і — ширше — із тим соціально-побутовим середовищем, до якого він належав від народження. Батько Кафки наполегливою працею збив невеликий капітал і став дрібним фабрикантом. Це був домашній тиран, який придушував волю сина, позбавляв його віри в себе. Кафка був здатний лише на пасивний опір: відмовлявся займатися справами батькової фабрики, прагнув самоутвердитись у невинній батьковій літературній творчості. «Письменництво і все з ним пов'язане — суть моєї невеличкої спроби стати самостійним, спроби втечі», — писав Кафка. Стосунки Кафки із сім'єю були

важкі, і водночас він був хворобливо прив'язаний до рідного дому, де його вважали невдахою.

Батько Кафки віддав сина навчатися в німецьку школу. З волі ж батька Кафка здобуває юридичну освіту в Празькому університеті, після чого починає життя дрібного службовця. За час своєї служби (1908—1922) Кафка надивився на різноманітні прояви людського горя і кривди. Довгі роки Кафка жив подвійним життям: нудна служба і творчість. Буденність була сумною, він почувався самотнім, втомленим, беззахисним перед дійсністю. Єдиною відрадою від гнітючого убозтва стало мистецтво, яке він любив і цінував понад усе, яке було для нього і порятунком, і мукою, і щастям.

На службі Кафка зіткнувся з бюрократичними порядками Австро-Угорської монархії. На очах у Кафки ніби опредмечується влада паперів над людиною, роблячи її безсилою, беспорядною перед бюрократичним апаратом. Несумісність своїх творчих інтересів і щоденної служби Кафка сприймав як трагедію, про що писав у «Щоденниках»: «Для мене це жахливе подвійне життя, з якого, можливо, є лише один вихід — божевілля». Віддавшись творчості, Кафка, на відміну від інших митців, не розширив своїх зв'язків із зовнішнім світом, залишився самотнім. «Мені потрібно, потрібно багато бути на самоті. Все, що не стосується літератури, я ненавиджу, воно мені набридає!»

Самотність Кафки була безрадісною і жорстокою. Він не зміг вирватися із неї навіть тоді, коли наприкінці життя відчув велике кохання до Мілени Єсенської.

«УСЕ СТВОРЕНО, АЛЕ НІЧОГО НЕ ВИГАДАНО». Франц Кафка — автор трьох незавершених романів («Америка», «Процес», «Замок») і кількох десятків оповідань та притч — став одним з найвидатніших письменників ХХ століття. Він зайнятий ніби тільки собою, але чи не завдяки саме цьому йому вдається глибоко зазирнути в людську душу і в душу своїй епосі.

Сучасний інтерес до творчості Кафки пояснюється багатьма причинами. Кафка одним із перших у світовій літературі висловив відчуття катастрофічності нашого буття. І сьогодні до його творів звертаються, щоб зрозуміти витoki хвороби сучасного світу, в якому смерть — буденне явище, вбивство — професія, прогрес супроводжується екологічними катастрофами. Кафка писав ще в роки першої світової війни і революцій. Та

вже після смерті письменника, по закінченні другої світової війни, його творчість стала гостро актуальною і тому популярною. Якщо у довоєнних творах письменник змалював життя смутним і безрадісним, то пізніше він показував, що світова війна і її наслідки завели людство у непроглядну пільму. Це теж одна із причин нинішньої зацікавленості творчістю Кафки. Інтерес до Кафки значною мірою пояснюється також естетичними особливостями його творчої манери, її своєрідністю. Творам Кафки, який нібито нехтував зовнішньою правдоподібністю, властива велика емоційна сила. Тривожна, насичена страхом атмосфера його творів чинить на читача психологічний тиск, вражає, запам'ятовується.

Кафка — письменник-модерніст не тому, що схильний до використання складної символіки і фантастики у своїх творах, а за своїм розумінням і відчуттям світу та людини. Зло у Кафки — космічна, надмірна, не соціальна сила. Сприйняття життя у Кафки безпросвітне. Життя — кошмар; кошмар, в якому б'ється маленька людина. Людина, в розумінні письменника, відірвана від Бога, від суспільства, від близьких, безнадійно замкнена у самотності.

Художній світ, створений Кафкою, прозаїчний і населений звичайними людьми. Його герої — хлопчики-ліфтери, готельні портье, адвокати, комівояжери, лікарі, дрібні службовці. Їхні трагедії настільки дрібні й абсурдні, що можуть обернутися на фарс. І водночас цей світ, при всій своїй буденності, — фантастичний, бо найнеймовірніше відбувається в житті звичайному. Художній світ Кафки сповнений жахом, безнадією, мороком.

Твори Кафки багато в чому наближаються до експресіонізму, який утвердився в європейській культурі на початку ХХ століття. Для експресіоністів світ відкривається як нагромодження людських страждань, як поєднання символів і знаків, за якими стояло те, що називалося життям. Водночас світ виникав у їхніх творах як схема, складена із конструкцій, віддалених від об'ємного, цілісного життя. Експресіоністський світогляд являв собою змішування різнорідних елементів: антибуржуазного бунтарства, свавілля особистості, анархічного ставлення до суспільства, відчаю, песимізму.

Кафка почав друкуватися у 1908 році, і перші його книги сприймалися сучасниками як експресіоністичні.

Однак його творчість ширша за ту літературну школу, до якої він належав.

Кафку хвилювали питання буттєві, метафізичні. Одна з головних проблем його творчості — людина і влада. Деякі критики стверджують, що Кафка пророкував появу фашизму і більшовизму (незакінчені романи «Процес» і «Замок», новела «У виправній колонії»). Насправді, проблема влади цікавить його у філософському, загальнолюдському смислі. У його творах влада завжди безлика, однак всюдисуща і непереборна; це влада бюрократії, системи. Письменник відобразив трагедію протистояння особистості з тоталітарною владою. Будь-яка влада для Кафки алогічна; вона уособлює насильство, є втіленням абсурду.

В романі «Процес» дія відбувається в Празі, хоча місто і не назване. Процес у справі Йозефа К., службовця великого банку, веде якийсь неофіційний, але всесильний суд. Його засідання чомусь відбуваються на горищах міських будинків. Суд зображено не лише як абсурдне дійство, а і як нав'язливий жах. Герой намагається робити вигляд, що нічого не сталося, але суд всюдисущий, і він поступово затягує Йозефа К. в свої тенета. З'являються двоє в циліндрах, забирають Йозефа і вбивають ножом у спину в каменоломні.

За картиною суду в романі Кафки стоїть жахлива в своїй антилюдяності дійсність. Художник персоніфікує потворні сили зла, що руйнують життя, і соціальну систему, завжди ворожу людині. Суд — це і матеріалізація тези Кафки про те, що людина у суспільстві приречена бути винною або підозрюваною. На цій банально-примітивній аксіомі тримається кожна тоталітарна система. Стосунки Йозефа К. із суспільством вилились у судовий процес ще й тому, що соціальна система ворожа людині, а людина ворожа цій системі.

Поетика Кафки розрахована на передачу і розкриття абсурдного, алогічного; розповідь насичена атмосферою всепоглинаючого жаху; цей жах знищує душу героя, паралізує його волю, прирікає на загибель. Кафка відмовляється від мотивування, від реального обґрунтування всього, що відбувається. Він лише передає стан пригніченості свого героя. Фантастичне в романі переплетене з прозаїчним зображенням буденності, що створює особливий філософський світ твору — складний, дисгармонійний, як і саме життя.

Феномен влади — головний об'єкт осмислення і в романі «Замок». Герой роману К. прибуває в Село, підпорядковане владі графа Вест-веста. Фактично Селом керують неймовірно великі канцелярії графської адміністрації. Сам граф — постать міфічна: ніхто його не бачив, ніхто про нього не знає. К. хоче оселитись у Селі, придбати будинок, створити сім'ю, мати службу. Однак він усвідомлює, що Замок — його ворог, і з'являється для боротьби, але не проти Замку, а за свої права. Замок недоглянутий, жалюгідний, та має таємничу владу над Селом. Влада (як і в «Процесі») прозаїчна й ординарна, позбавлена атрибутів величі.

Прототипом одного з мешканців Замку став батько Кафки. Конфлікт батька і сина розширено до меж всеосяжної системи патріархальної влади, апарату пригночування, перед яким скиляються як перед боже-ственою установою. Герою ніби нічого не забороняють, але він нічого не може. До Замку від Села ніби зовсім близько, але К. до нього так і не дістається. Усе відбувається ніби уві сні: зовсім абсурдно і водночас логічно. Влада абсолютна. Влада абсурдна. За життя Кафки така влада лише народжувалася, щоб утискати людину, і цисьменник передбачив її страшне розростання.

Тема влади розробляється в новелі «Вирок», яку Кафка вважав одним з найбільш вдалих своїх творів. Герой новели Георг Бейдеман займається комерцією, конфліктує з батьком. За те, що Георг вирішив одружитися і цим позбавити главу сім'ї патріархальних прав, німецький батько проклинає сина і виносить йому смертний вирок. Георг кидається з моста в річку. Кафка, керуючись законами своєї поетики, передає лише конструкцію життєвих явищ без їх розгалуженої деталізації, без вмотивування вчинків.

У новелі «У виправній колонії» майстерно відтворено обстановку культу насильства, характерного для будь-якого тоталітарного режиму. Темна сила влади призводить людину до безсилля, до відчуження, розладу, нестабільності життєвих основ. Для Кафки зв'язок людини зі світом був більш ніж сумнівним. Він переконаний, що людина зрозуміти світ неспроможна. І це відчуття неможливості збагнути світ породжувало трагічність світосприйняття Кафки.

У притчі «Ті, що проходять повз нас» ніхто нічого не може з'ясувати, оскільки алогічним є власне життя

кожного. Герой притчі прогулюється нічним містом. Він бачить двох чоловіків, які наздоганяють один одного. І гадає: чи то смертельна погоня і жертва тікає від убивці, чи то двоє переслідують третього, а може, просто люди поспішають? Краще бути осторонь від подій, щоб ні в що не втручатися, щоб не стати безвинною жертвою чи співучасником злочину,— такого висновку доходить герой. То була певна філософія життя, яку відстоював Кафка,— філософія невтручання, що визначала і ставлення письменника до суспільних рухів того часу. Кафка був переконаний у неспроможності людей підтримати одне одного в біді, у їхній нездатності співчувати і допомагати.

Герой новели «Сільський лікар» живе буденно і нецікаво; він нічим не може допомогти хворому, до якого крізь сніжну заметіль мчать його сатанинські моні. Він переконується, що не може вилікувати страшну виразку. Тоді лікаря силою примушують лягти в ліжко до хлопчика: він має зігріти хворого і зменшити цим його страждання. Знеможений хлопчик ненавидить лікаря, а той рятується втечею, думаючи тільки про власне життя. Фінал новели свідчить про сумніви письменника стосовно істинності гуманістичних ідей, можливості їх практичного застосування в житті.

Скептицизм привів Кафку до думки про знецінення всіх духовних начал у світі. Навіть мистецтво, яке письменник вважав єдиною своєю духовною обителлю, починало втрачати для нього свою значимість і сприймалося як непотрібна людям і суспільству розвага.

Підсумкова для духовного розвитку Кафки думка про знецінення гуманістичних ідеалів у сучасному світі проходить крізь його пізні твори. В них письменник послідовно «знижував» вічні образи світової літератури: володаря морів Посейдона він зобразив надокучливим бухгалтером, який потонув у безкінечних підрахунках («Посейдон»); поборника справедливості Дон Кіхота — дурником («Правда про Санча Пансу»).

Своєрідним символом творчості Кафки стала новела «Перевтілення» (1912). В центрі оповіді — тип «сірої людини» з її нудним буденним життям. Але у самотньому художньому світі Кафки реальність наскрізь пронизано ірреальним, химерним, кошмарним. Ось перша фраза новели: «Прокинувшись якось вранці після неспокійного сну, Грегор Замза побачив, що він у власному ліжку перетворився на жахливу і потворну ко-

маку». Кафка надає неправдоподібному зовнішню правдоподібність, прагне незвичайну ситуацію трактувати як можливу в реальному житті. Письменник знайшов органічну художню форму — притчу, яка переростає у розгорнуту метафору, розгалужений символ.

Людина для Кафки — пасинок буття, незахищена і слабка істота, яка відчуває свою відокремленість від життя, тому люди і віддалені одне від одного. Подолати оту перепону між ними неможливо.

Перевтілення Грегора Замзи несподіване і безпідставне. Та воно ні в кого не викликає співчуття. Сім'я соромиться нещастя, що звалилося на неї, гидує бридкою комахою. Страшним є не саме перетворення, а реакція на нього. Батьки і сестра Грегора, для яких він був єдиною опорою, поводяться егоїстично і жорстоко, ніби він зрадив їх. Ставши комахою, Грегор зберігає людський розум і людські почуття. Він жадібно вслуховується у розмови рідних, любить матір і сестру, насолоджується грою сестри на скрипці. Він розуміє людей, а люди не розуміють його, і не тільки тому, що його мова стала незрозумілою, — рідні просто не беруть його до уваги.

Химерична картина, змальована в «Перевтіленні», — вияв фантазії автора, об'єктивація його власного відчуття страху і самотності буття.

Автор співчуває Грегорові, який живе жалюгідним життям і помирає від голоду в своїй кімнаті, де сім'я намагається сховати його від чужих очей. Але при цьому Кафка стверджує своєю новелою думку про неможливість змінити те становище й ті умови, в яких перебуває людина. Замза став комахою, і ніхто нічого не може зробити, щоб виправити несправедливість долі, коли людину позбавлено людської подоби, і не в переносному, а в прямому розумінні. Не протестує проти такого перевтілення і Замза. Нічого не може зробити для нього і сім'я, на яку впало нелюдське випробування. Єдиний вихід для всіх — смерть потвори. Зрозумівши, чого чекають від нього рідні, Грегор погоджується, що це справедливо: «Про свою сім'ю він думав з ніжністю і любов'ю. Він також вважав, що повинен зникнути, вважав ще рішучіше, ніж сестра». Коли вранці служниця побачила його мертвим, вона вигукнула: «Гляньте, воно здохло, ось воно лежить зовсім дохле». І пан Замза так відгукнувся на смерть сина: «Тепер ми можемо подякувати Богу...»

У «Перевтіленні» Кафка, який відчував себе чужим у рідній сім'ї, виразив і свою драму. Однак зміст новели набуває загальнолюдського сенсу, виходить за межі особистої трагедії письменника. Кафка осмислює характер відносин людини із життям. Він включає драму Замзи у стихію щоденності, насичує оповідання дрібними побутовими деталями, щоб показати, що жахливе ховається в надрах буденного життя, що витoki цього жахливого — саме в житті. Кафка не бачить можливості розв'язання описаного в новелі конфлікту, який відображав, на думку митця, одвічність конфлікту людини зі світом.

Усі твори Кафки — сповіді, значну частину яких йому не судилося завершити. І це — ще одна грань його трагічної долі.

Запитання і завдання

1. У чому трагізм долі Франца Кафки?
2. Які особливості світогляду Кафки?
3. Чим визначається сучасний інтерес до творчості Кафки?
4. Доведіть, що творчість Кафки належить до течії літературного модернізму.
5. У чому творчість Кафки близька до експресіонізму?
6. У чому особливості художнього світу, створеного Кафкою?
7. Як вирішується проблема взаємин людини і влади у творчості Кафки?
8. Як здійснюється взаємопроникнення фантастики і повсякденності в новелі «Перевтілення»?
9. Яка роль поетики притчі, метафори, символу в новелі «Перевтілення»?
10. Поясніть авторську позицію в новелі «Перевтілення».

Карел Чапек

(1890—1938)

Поет бере участь у створенні світу, в якому живуть люди, він не повчає їх, а розширює і наповнює змістом дійсність. Тому на літературі лежить етична відповідальність за те, чи допомагає вона зробити життя глибшим, мудрішим і по-людськи ціннішим...

Карел Чапек



Непідробно молодий, неймовірно дотепний, енциклопедично освічений, знавець архітектури й іс-

торії, він здався мені господарем Праги, та й всього тодішнього європейського світу.

Ромен Роллан

МИСТЕЦТВО НАРОДЖУЄТЬСЯ ІЗ ЖИТТЯ.

Якось чудового дня йому спала на думку ідея п'єси. Він, не гаючи часу, прибіг до свого брата Йозефа, маляра, який у цей час стояв перед мольбертом і завзято розмахував пензлем.

— Гей, Йозефе,— вигукнув він,— у мене, здається, з'явилася ідея п'єси!

— Якої? — процідив крізь зуби маляр (процідив — у прямому розумінні цього слова, оскільки другий пензель тримав у зубах).

Письменник розповів йому про задум якомога коротше.

— Ну, от і пиши,— промовив маляр, навіть не виймаючи пензля з рота і не перестаючи ґрунтувати полотно.

Така реакція була просто образливою.

— Але я не знаю,— сказав письменник,— як мені назвати штучних робітників. Я б назвав їх лаборжі: з англійської Labour — праця, але мені здається, що це занадто по-книжному.

— Так назви їх роботами,— промимрив маляр, усе ще не виймаючи пензля з рота і ґрунтуючи тканину.

Одного з цих співрозмовників звали Йозеф, другого — Карел. Прізвище у них було однакове — Чапек, бо вони були братами й народилися в невеликому містечку Чехії — Мале Сватоньовіце, де їхній батько працював курортним лікарем. Карел Чапек помер у 1938 році. Йозеф Чапек загинув у фашистському концтаборі незадовго до кінця другої світової війни. У співавторстві брати написали збірки оповідань «Краконошів сад» (1916) і «Сяючі глибини» (1918). А у велику літературу увійшов лише один із них — Карел Чапек. І сьогодні його п'єси йдуть на сценах театрів світу, а його прозові твори не втратили своєї актуальності.

Карел Чапек мав багато талантів. Яскравий журналіст, дотепний публіцист, він писав дошкульні фейлетони, нариси, статті. Непогано малював, досить вдало ілюструючи власні твори. Присвячував образотворчому мистецтву точні й ґрунтовні статті та огляди. З усіх талантів, якими природа щедро наділила Карела Чапека, один був визначальний — праделюбність. Якось на запитання журналіста: «Що ви робите, коли вам немає чого робити?» — Карел Чапек відповів: «Працюю!»

Карел Чапек жив і творив за трагічних і складних для Європи часів: наступ фашизму, громадянська війна в Іспанії, трагедія поневолених народів — свідком цих подій був митець, який понад усе прагнув свободи.

Він навчався на філософському факультеті Празького університету (закінчив у 1915 році) і згодом захопився філософією прагматизму, поділяючи основну тезу цієї філософської школи про множинність істин: «Кожна правий по-своєму». Час внесе корективи у погляди Чапека, але в головному він не зрадить своїй молодості: найвищою цінністю для нього залишиться право людини бути вільною і мати гідне людини життя. То була позиція інтелігента і гуманіста. У статті «Про речі звичайні» Чапек підтримав відому думку Федора Достоєвського про те, що жодна ідея не варта того, щоб заради неї було пролито хоча б одну сльозинку дитини. «Якщо я,— писав Карел Чапек,— почую плач дитини, то не стану піклуватися про світову гармонію, а побіжу подивитися, чи не сталося чогось із тим хлопчиськом, що репетує, або ж у будь-якому разі витру йому носа».

Нова епоха з її глобальними і соціальними катаклізмами вимагала від літератури нових засобів зображення.

Коротке перебування Чапека у Парижі дало йому змогу зрозуміти витoki поезії Шарля Бодлера, Поля Верлена, Артюра Рембо і «ту сучасну дисгармонію, що лежить на самому дні їхніх творів». Карел Чапек був переконаний, що «мистецтво не починається з мистецтва», а народжується «від життя, від грубої дійсності світу». Проте досліджувати соціальні протиріччя Чехословаччини (як то робили його співвітчизники Ярослав Гашек, Марія Майєрова, Марія Пуйманова) Чапеку, з його потягом до філософського світосприймання, здавалося недостатнім. На перший план у його творчості виступають конфлікти загальносвітового значення. І головний з них — суперечності між морально-духовними цінностями людської цивілізації та науково-технічним прогресом, породженим цією ж цивілізацією. Криза гуманізму, дефіцит добра у стосунках між людьми, знелюднення людини — ось головний нерв усієї творчості Карела Чапека.

Так, збірка оповідань «Розп'яття» (1917) з'явилася під впливом вражень від першої світової війни. Чапек пояснював: «...Основний мотив «Розп'яття» — це війна і очікування дива, що вона скінчиться для нас щасливо». Але в жодному оповіданні збірки немає зображення воєнних подій, картин загибелі та страждань людей. Письменника приваблює дослідження внутрішнього сві-

ту людини у нелюдських обставинах. В оповіданні «На допомогу» йдеться про відповідальність людини не тільки перед іншими, а й перед собою. Чапек закликає людство до солідарності й активності: «Ти, мабуть, чекав на кінець світу; так почув тихий, сповнений прохання поклик. Може, день, якого ти жадав, настане не як свято, а як будні, як понеділок життя, як звичайний прийдешній день».

На зміну раннім філософсько-метафоричним творам приходить проза повсякденності. Саме у повсякденному Чапек, мудрий аналітик життя, шукає і потаємні глибини, і відповіді на одвічні проблеми. «Назва «Розп'яття», — писав він, — має подвійний смисл: по-перше, автор має на думці роздоріжжя, а по-друге, муки пошуків найвищого сенсу».

У 20-х роках письменник працює плідно і напружено. Він продовжує розробляти тему конфлікту людини і світу у збірці «Болісні оповідання». Блискуче використовуючи нові можливості чеського вірша, Чапек перекладає улюблених французьких поетів («Антологія новітньої французької поезії»), створює ліричну комедію «Розбійник» і соціально-фантастичну п'єсу «Р.У.Р.» — «Россумські універсальні роботи». (Наведена вище розмова між братами відбулася саме в період роботи Карела Чапека над цією п'єсою.) Усі соціально-фантастичні драми і романи Чапека мають притчовий характер.

П'єса «Р.У.Р.» — перше звернення Чапека до фантастики. Для письменника це був, мабуть, найдієвіший засіб дослідження соціальних проблем. Драма будується за принципом: «Що було б, якби...» Чапек немовби домислює, яке завершення можуть мати гострі сучасні конфлікти, якщо людство своєчасно не скаменеться. Завдяки відкриттю вченого Россума було налагоджено масове виробництво роботів. Переклавши на роботів усі свої проблеми, люди деградують, вироджуються. Роботи повстають, знищують людство. Загибель цивілізації, сучасний Апокаліпсис — за гріхи, у першу чергу за порушення законів моралі. Слабка надія на спасіння виникає лише у фіналі п'єси: двоє роботів, нові Адам і Єва, пізнавши любов, відроджують людський рід.

Фантастичний сюжет давав митцеві змогу в яскравій, незвичній формі зобразити узвичаєне, буденне. Введення в п'єсу фантастики надає зображуваному філософського звучання. А сам твір набуває у своїх висновках і цересторогах універсального значення.

Відома п'єса Чапека «Рецепт Макропулоса» (1922) також ставить питання про сутність людини, хоча і висвітлює його дещо по-іншому. Героїня п'єси — красуня й уславлена співачка Еліна Макропулос завдяки чудодійному еліксиру живе вже триста років... Але Чапека цікавить інше: чи безсмертя і щастя йдуть поряд? І чи є в безсмерті, якого прагне людина, щастя? Відповідь Чапека по-філософськи значуща: щастя не в безсмерті, а в повноті прожитого життя. Героїня п'єси сумує за тим часом, коли «була людиною», коли її почуття не вмерли, коли вона все бачила і відчувала вперше... «Існує лише те, що зараз комусь дороге», — стверджує героїня. Чи не тому експериментальна ситуація (людина може бути безсмертною) завершується парадоксальним висновком. Безсмертя зазнає поразки, а звичайне швидкоплинне життя уславлюється як прекрасне: «Життя зовсім не коротке, якщо ми самі можемо бути джерелом життя».

Чапека цікавить і те, якою мірою людина та її інтелект можуть бути не лише запорукою життя, а й причиною трагічних катастроф, які загрожують самому існуванню людства. Своєрідною відповіддю на болючі проблеми, породжені науково-технічним прогресом і перебігом історичних подій в тогочасній Європі, стали романи «Фабрика Абсолюту» (1922) і «Кракатит» (1924). У першому з них Чапек викриває мілітаризм, у другому попереджує сучасників про загрозу, що таїть у собі атомна енергія.

Напередодні другої світової війни Карел Чапек дедалі гостріше відчуває потребу ще і ще раз звернутися до совісті людства, щоб запобігти лихові, яке нависло над ним. Він пише п'єси «Біла пошесть» (1937) і «Мати» (1938). Антифашистські за своїм пафосом, ці п'єси не тільки викривали «тваринну доктрину фашизму», а й свідчили про напружені пошуки Карелом Чапеком героя, здатного протистояти антигуманним тенденціям суспільного розвитку.

У «Білій пошесті» таким героєм є лікар Гален, який, володіючи таємницею виготовлення ліків від смертельної хвороби, готовий розкрити цю таємницю, аби припинити війну.

У п'єсі «Мати» антивоєнна позиція митця знаходить своє подальше втілення і непересічне художнє вирішення. На перший погляд, «Мати» — це сімейно-психологічна драма. В ній ідеться про одчайдушні спроби матері

зберегти своїх дітей від жертвовного служіння ідеям. Але Чапек виходить далеко за межі сімейної драми. Він звертається до одверто умовних форм сценічної розповіді і творить драму-притчу, в основі якої — роздуми про історію людства. Для такого позачасового і позаісторичного розкриття проблеми (а саме це і є характерною ознакою притчі як такої) Чапек використовує мотив, запозичений із фольклорних джерел: прихід мертвих у світ живих. Перед глядачем розгортається гостра драматична історія однієї сім'ї: у сутичці з тубільцями «за короля, вітчизну і честь» загинув батько; старший син Ондра вмирає від жовтої лихоманки, рятуючи від епідемії тих, з ким колись бився його батько; Іржі розбився, намагаючись поставити рекорд висоти на своєму літаку; близнюки Петро і Корнель гинуть у громадянській війні. Саме проти війни, цього запланованого вбивства людей, постає Мати: для неї найважливішим є життя у його недоторканності.

Сам Чапек трактував конфлікт драми як зіткнення вічних двох начал — чоловічого і жіночого. Чоловіче несе смерть і війни; жіноче — мир і життя. А з іншого боку, п'єса насичена реаліями передвоєнної Європи: ім'я Матері — Долорес (так звали знамениту Долорес Ібаррурі — героїню громадянської війни в Іспанії), назва міста, де відбуваються події, іспаномовна — Віл'ямедія. Інші реалії п'єси — суто чеські. Таке поєднання одвічного і конкретно-історичного не лише надавало п'єсі актуального звучання, а й перетворювало її на таку, що за своїми глобальними висновками виходить далеко за межі ХХ століття.

Мати, дарувальниця і берегиня життя, уособлює прагнення людства до життя — не до смерті. Карел Чапек відзначав, яке важливе значення для розуміння ідейного змісту п'єси мають слова Матері: «Вмерти — кожен зможе, а ось втратити чоловіка чи сина — побачили б ви, що це значить». У словах Матері є найвища правда: покликання жінки — захищати свій рід та родинне вогнище. І героїня з усіх сил захищає свою домівку, своїх синів, свій малий світ. Але світ зовнішній — Держава — забирає в неї аж чотирьох синів. Залишається лише найменший — сімнадцятирічний Тоні.

У заключній третій дії провідний конфлікт п'єси — конфлікт Особистості й Держави — набуває публіцистичної гостроти. Коли Мати чує по радіо заклик ряту-

вати батьківщину, вона вимикає його і намагається переконати Тоні, що це його не стосується. Боротьба почуттів у серці Матері завершується, коли вона чує по тому ж радіо: «Слухайте, слухайте, слухайте! Ми звертаємось до всього світу! Слухайте, люди! Ворожі льотчики скинули бомби на сільську школу. Дітей, що вибігли із школи і намагалися врятуватись, вони обстріляли з кулеметів. Вісімдесят дітей поранено. Дев'ятнадцять убито. Тридцять вісім розірвано на шматки». І тоді Мати дає синові в руки гвинтівку і говорить тільки одне слово: «Іди!»

Така розв'язка підготовлена і сюжетним, і психологічним, і філософським розвитком дії. Не відмовляючись від ідеї множинності істин (є правда Матері і є правда Батька), драматург через зіткнення «різних істин», психологічно обґрунтовуючи всі мотиви і вчинки Матері, підготував правомірність її мужнього і героїчного рішення: ризикувати життям свого останнього сина в ім'я того, щоб не вбивали дітей, які ще не можуть постояти за себе.

Письменник, який так довго сповідував ідею «саморуку» історичного процесу, а тому стояв осторонь політичних угруповань, напередодні грізних подій другої світової війни закликав до рішучого протесту проти нового братовбивства, до опору насильству і варварству.

П'єса «Мати» була поставлена на сценах багатьох театрів Європи. Французькі літератори запропонували висунути кандидатуру Карела Чапека на здобуття Нобелівської премії. Та його дні були вже злічені. До хвороби додалось і цькування з боку профашистських націонал-патріотів. 25 грудня 1938 року Карела Чапека не стало. У світовій літературі він залишається як палкий захисник гуманізму, як мислитель, що невтомно шукав відповіді на поставлені епохою складні і болісні питання. Статтю про Карела Чапека, написану в день його смерті, відомий чеський письменник Юліус Фучик закінчив словами: «Творчість, яка бореться за свободу, заслуговує на вічне життя».

ВБОЛІВАЮЧИ ЗА ЛЮДИНУ І ЛЮДСТВО. «Війна з саламандрами» — то роман-пересторога. Використовуючи форму сатиричної утопії, Карел Чапек пише у 1935 році твір, у якому попереджає людство про небезпеку фашизму.

І це було цілком природно для письменника, який виступав проти фашизму, і не лише у художніх творах. Чапек підписує антифашистський маніфест чехословацької інтелігенції, у 1935 році виступає в Німці на симпозиумі з проблем міжнародного духовного співробітництва, у 1936 році виголошує промову на конгресі в Будапешті «Техніка і гуманізм», у 1937 році у Парижі на конгресі Пен-клубу¹ знову закликає інтелігенцію виступити проти загрози фашизму.

В основі сюжету «Війни з саламандрами» — цілком гіпотетична модель: на Землі з'явилися істоти, за своїм інтелектом рівні людині. Це велетенські саламандри. Люди навчають їх елементарних трудових навичок і використовують у власних інтересах. Розвиваючись, саламандри загрожують врешті-решт людській цивілізації. А Великий Саламандр висуває перед людством вимоги, своєрідний ультиматум...

Коли Чапека запитали, що спонукало його до написання роману, він відповів: «Сучасність». І пояснив: «Література, яка не цікавиться дійсністю і тим, що справді відбувається у світі, література, яка не бажає реагувати на навколишнє з тією силою, яка притаманна слову і думці,— така література для мене є чужою».

Роман Чапека став гостро актуальним після приходу до влади фашистів. У міжнародній політичній ситуації 30-х років саламандри сприймалися як символ фашизму. Розділ роману «Конференція у Вадуді» виявився пародійним передбаченням Мюнхенської змови, внаслідок якої Англія і Франція віддали Чехословаччину на поталу Гітлеру.

Умовна форма розповіді вивела роман Чапека на принципово новий рівень художніх узагальнень. І сьогодні «Війна з саламандрами» залишається пересторогою людству, яке не має права на повторну помилку. Роман був експериментальним, він торував шляхи для наступних романів-притч і романів-антиутопій, у яких в алегоричній формі осмислюватимуться наслідки другої світової війни («Чума» Альбера Камю, «Володар Мух» Вільяма Голдінга).

¹Пен — аббревіатура від слів *поети, есеїсти, новелісти*; крім того, «pen» у перекладі з англійської — *перо, ручка*. Пен-клуб — міжнародна письменницька організація у Лондоні; має національні відділення.

В романі «Війна з саламандрами» автор блискуче пародіює пригодницький роман, голлівудські кіносценарії, «жовту» пресу, але підпорядковує все одній значущій мистецькій меті: написати художній твір, який сприймався б не як утопія, а як сучасність.

Початок роману — типовий для пригодницького твору: екзотичний острів Танемаса, втаємничена бухта Девл-Бей (Чортова затока), яка викликає жах у місцевих мешканців; грубуватий, але мужній капітан Ван-Тох. На тлі цієї екзотики відбуваються події, які стали початком неочікуваної людством трагедії.

Двоє сингалезців, які пірнали в пошуках перлин, побачили в морі саламандр. У природі саламандри — земноводні, схожі на ящірок. У Чапека — це фантастичні істоти зростом з десятирічну дитину, майже чорні, з хвостами, вони плавають у воді, а по дну ходять на двох ногах. Кмітливі, здібні саламандри швидко пристосовуються і, задовольняючи потреби людей (у перлинах), дбають про свої інтереси, вміють одержати від людей те, що їм потрібно (наприклад, ніж для захисту від акул).

Розвивається сюжет — змінюється і структура роману. Чапек бере на озброєння прийоми документального кіно, кінохроніки. Перед читачем — мозаїка картин і епізодів, які з різних боків висвітлюють стосунки людей з саламандрами. Для переконливості зображуваного автор дає читачеві змогу побачити події не лише очима різних героїв, а й за допомогою записів у судовому журналі, газетних статей, наукового бюлетеня, авторського коментаря. Завдяки цьому він не тільки глибше розкриває історію стосунків двох світів — людей і саламандр, а й змушує замислитися над майбутньою долею людської цивілізації.

Розширюються і просторові обрії роману — дія відбувається і в Марселі, і в тропіках, і в Лондоні, і в Чехословаччині... І все в романі підпорядковано розкриттю тези про те, що добро і зло у цьому світі — від людини. Поведінка саламандр лише віддзеркалює сутність людських стосунків, людської цивілізації.

Віднайдений Чапеком образ саламандр, які переймають у людей навички праці та спілкування, виявився напрочуд містким і пророчим.

Людина дала поштовх розвитку саламандрівського світу і побачила себе в «молодшій цивілізації», як у дзеркалі. Саламандрам властиві стабільність, влада інс-

тинктів, аморальність, агресивність (перше слово, вивчене цими істотами,— «ніж»). Саламандри для автора — не колектив, а отара, натовп, який живе за своїми — не людськими і не людяними — законами й уособлює антилюдство. Щоб розвінчати ідеї, які не об'єднують, а роз'єднують людей, Чапек вдається до гостросатиричного зображення, створюючи пародію на людський спосіб життя. Так, у романі всі саламандри поділяються на своєрідні касти — хеві, треші, спауни і т. д. Приналежність до певної касти визначає подальшу долю саламандр і систему їхніх цінностей. Саламандра лондонського зоопарку на ім'я Енді, читаючи газети, проймається «англійським духом». Чех-мандрівник всіляко підкреслює переваги підручника «Чеська мова для саламандр» перед підручниками «Геометрія для старших класів» та «Історія військової тактики» і пишається своїм знайомством із саламандрою, яка вивчає на Галапагоських островах чеську мову.

Сатира Чапека поступово набуває соціального звучання, а зображуване викликає дедалі більше асоціацій з історичними подіями. Асоціативне зображення поєднується у Чапека з гострим публіцистичним викладом подій; поступово розповідь перетворюється на розгорнутий політичний памфлет. Так, у третій частині роману йдеться про постулати фашистської доктрини, а назва «монументальної праці» якогось Вольфа Мейнерта «Занепад людства» — це сатирична паралель до назви трактату «Занепад Європи» Освальда Шпенглера, основні положення якого були взяті на озброєння гітлерівцями.

«Головний закон розвитку полягає в тому,— філософствує на сторінках роману Мейнерт,— що треба розчистити місце для себе, перебивши всіх інших. Люди цього не встигли зробити, бо вигадали кодекс моральності, права людини, угоди, закони, рівність, гуманність і ще бозна-що. Майбутнє за саламандрами, бо вони обходяться без філософії, без віри у потойбічне життя і без мистецтва; вони не знають, що таке фантазія, гумор, містика, гра, мрія». А далі автор пише: «...Весь культурний світ із задоволенням прийняв теорію Мейнерта про занепад людства». Тут і пародія на газетні повідомлення, й гірка іронія з приводу готовності людей сприймати антилюдські вчення. Викладаючи учення Шпенглера, Чапек гіперболічно загострює його сутність. Але в такій гіперболі відображено ту

соціально значущу «теорію», яка у двадцятому столітті дала життя багатьом соціально-політичним деспотіям. Гіперболізація у Чапека підкреслює в явищі суттєве, визначальне, провідне, при цьому не стільки конкретно-історичне, скільки загальне, універсальне.

Так, Чапек бачив різні шляхи, якими людство могло б піти у день завтрашній, але побоювався (і не без підстав), що буде обрано не кращий шлях. Герой його роману Х (Ікс) закликає: «Нерозумні, облиште, нарешті, годувати саламандр! Годі працювати на саламандр! Досить постачати саламандрам зброю!.. Хай буде створена Ліга націй проти саламандр!» Чапек пояснював: «Я робив, що міг: своєчасно попереджав людей, адже Х — це почасти я».

Розповідаючи про північних саламандр, Чапек з убивчим сарказмом коментував: лише на німецькому ґрунті саламандри можуть повернутися до свого чистого, найвищого типу.

Вершиною сатиричного викриття антилюдської філософії є гротескно-символічний образ Верховного Саламандра. Символ цей багатозначний: в ньому є риси узагальненості (великий завойовник, Чингісхан саламандр) і конкретної особи: він людина, і справжнє його ім'я Ендрю Шейхцер, під час світової війни служив фельдфебелем. Тут пряма аналогія з Гітлером, який у минулому був єфрейтором, і збіг ініціалів з гітлерівськими (Адольф Шікльгрубер).

Реальний фашизм оперував теоріями расової чистоти і розширення життєвого простору. В романі йдеться про «чисту саламандровість»; саламандрам не вистачає життєвого простору, і вони починають руйнувати континенти. «Ви хотіли, щоб нас було більше. Ви розповсюдили нас по всьому світі. Тепер маєте... Ви будете разом з нами ламати ваш світ», — звертається до людей Верховний Саламандр.

Як пророцтво сприймається розповідь про конференцію у Вадуді. Цей розділ подано у вигляді звіту про дипломатичну конференцію, де «миротворці», потураючи агресорові, виступали із закликами «збереження добрих відносин із саламандрами».

Вдаючись до алюзій (натяків на реальні події), Чапек не обмежує своє пророцтво певним часом, і зображуване ним набуває універсального характеру. Ось чому «Війна з саламандрами» — твір, написаний не лише

для сучасників письменника, це роман-пересторога для прийдешніх поколінь.

Чапек гостро відчував проблеми, якими живе людство, розумів витoki трагедій ХХ століття, його протиріччя, велич і ницість. Він бачив жах і надію, відчай і віру в очах своїх сучасників. Він був свідком катастроф свого часу і, бажаючи запобігти новим трагедіям, писав твори, сповнені болю за людину і любові до неї.

Запитання і завдання

1. Сучасником яких історичних подій був Карел Чапек?
2. У чому відмінні особливості наукової фантастики К. Чапека порівняно із Жулем Верном і Гербертом Уеллсом?
3. Прочитайте у словнику літературних термінів, що таке умовність. Для чого Чапек використав цей прийом у романі «Війна з саламандрами»?
4. Як ви гадаєте, чому Чапек вдається до мозаїчної побудови роману «Війна з саламандрами» замість послідовного викладу подій?
5. Наведіть приклади сатиричного паралелізму в романі (див. розділ «Ендрю Шейхцер»).
6. Охарактеризуйте пана Повондра. Яка його роль в розкритті авторського задуму?
7. Перша частина «Війни з саламандрами» нагадує пригодницький роман. Друга частина — своєрідне есе історика-публіциста. Чому, на вашу думку, змінюється стиль розповіді?
8. Роман «Війна з саламандрами» називають романом жанрового синтезу. Риси яких жанрів використовує Чапек? У чому виявилися нові функції традиційних жанрів?

Антуан де Сент-Екзюпері

(1900—1944)

Коли ми осмислимо свою роль на землі, нехай найскромнішу і найнепомітнішу, тоді лише ми будемо щасливі. Тоді лише ми зможемо жити і вмерти спокійно, бо те, що дає сенс буттю, дає сенс і смерті.

Антуан де Сент-Екзюпері



Очі — це перше, що привертало до нього увагу, мабуть, тому, що зіниці кольору стиглих каштанів... надавали погляду особливої глибини. У виразі його обличчя,

що постійно змінювався, можна було прочитати безсумнівні ознаки дивної в його віці індивідуальності. Він негарний, але від нього йшла якась чарівність.

Марсель Міжо¹

¹Французький письменник, товариш Сент-Екзюпері по авіації і його біограф.

ЛЮДИНА СОНЦЯ І ЗЕМЛІ. Особистість Антуана де Сент-Екзюпері незвичайна: граф за походженням, авіатор (цивільний і військовий льотчик) за фахом, він є одним з найвідоміших письменників ХХ століття.

Сент-Екзюпері — поет і філософ дії. «Перш ніж писати, треба жити», — таким був його девіз. Коли у 1939 році Екзюпері запитали, що для нього найважливіше — літати чи писати, він відповів: «Не розумію, як можна поділяти ці речі, тим більше протиставляти їх. Для мене літати і писати — одне й те саме. Головне — діяти, головне — знайти себе. Авіатор і письменник зливаються. Обидва однаково пізнають світ».

Хоча Сент-Екзюпері ріс без батька (той помер, коли хлопчикові було чотири роки), його дитинство було добрим, світлим. Пам'ять про дім і дитинство ставатиме яскравішою з роками; через невдоволеність життям він створюватиме міф про величезний край дитинства, звідки приходить кожна людина. Екзюпері писав: «Звідки я родом? Я родом з мого дитинства, ніби з якоїсь країни». У нього немає жодної книги, в якій він не писав би про дитинство. Він був дужим, веселим, відвертим хлопчиком. У 12 років уперше злетів у повітря (літак вів відомий французький льотчик Жуль Ведрін).

Найбільша його пристрасть з дитинства — техніка. Злагоджена робота механізмів зачаровує Екзюпері, як поезія, як музика. Телефон, радіо, літак, усі прилади, які допомагають спілкуванню людей, завжди цікавлять його. Він винайшов аероплан-велосипед, майстрував різні механізми. У 30-х роках Сент-Екзюпері запатентував більше десятка вдосконалень авіамоторів і приладів пілотування. Він був наділений геніальною дослідницькою інтуїцією.

Після прекрасного дитинства Сент-Екзюпері побачив буденне життя і довго шукав себе у ньому. Романтичне світосприйняття спонукало його стати морським офіцером (кар'єра військового моряка — традиція французької аристократії). Юний Антуан починає відвідувати світські салони, однак серйозність його прагнень, любов до дії, творчості переважають над принадами світського життя. Зазнавши невдачі на екзаменах до військово-морського училища, Сент-Екзюпері намагається знайти себе в архітектурі. Але на архітектурному відділенні Академії мистецтв він провчився лише трохи більше року. Зрозумівши, що ця професія не для нього, Сент-

Екзюпері подає прохання про зарахування до армії, у військово-повітряні війська.

Сент-Екзюпері прийшов у цивільну авіацію в героїчну її пору, коли літати було небезпечно. Він прокладав нові траси, випробовував нові машини, освоював нічні польоти. З ним траплялися небезпечні аварії в горах та в пустелі. Йому потрібна була віра, і він повірив у авіацію з її героїчним лицарським кодексом, культом мужності, дружби, вірності обов'язку.

Авіація була у 20-х роках зовсім не обжитою повітряною стихією, яку і покликаний був оспівати Сент-Екзюпері. Він літав над трьома континентами, і літак став для нього знаряддям пізнання світу, дав йому змогу по-новому побачити планету людей. Професія льотчика допомогла йому зрозуміти неповторні переживання людини, відірваної від землі, усамітненої в небі, і сильніше відчутти зв'язок людини з людиною, відповідальність за все, що відбувається в світі.

Саме авіація дала Сент-Екзюпері те, чого так не вистачало йому в повсякденному житті: гостроту переживань, відчуття постійного ризику, можливість перевірити свою здатність бути особистістю. Саме такий стиль життя влаштовував Сент-Екзюпері більше, ніж будь-який інший.

Зневага до буденності, одноманітності виявилась і в одруженні Сент-Екзюпері: його дружиною стала вдова іспанського письменника Гомеса Карільо — Консуела. Це була ексцентрична, але чарівна і граціозна жінка, сповнена внутрішньої поезії та краси. Непрості їхні стосунки знайшли згодом відлуння в деяких творах письменника, наприклад у «Маленькому принці».

Душевний неспокій привів Сент-Екзюпері до авіації, яка вгамувала «перший голод» душі, але тільки перший. Ступивши на шлях пошуків не сенсу життя, а самого життя, діяльного й активного, Сент-Екзюпері не міг уже зупинитись і, відштовхуючись від пережитого, йшов до відкриття важливих для нього моральних принципів. Він ніколи не був просто глядачем, а завжди був учасником того, що відбувалось: «Бути людиною — якраз і значить бути відповідальним». У листі до друга в 1939 році він зізнався: «Якщо мені не вдасться воювати, я буду морально абсолютно хворим. Я маю багато що сказати з приводу нинішніх подій, але сказати я зможу про це лише як боєць, а не як турист. Це єдина можливість, щоб я коли-небудь заговорив...

Не можна говорити «ми», якщо відокремлюєш себе від інших. І якщо ти тоді говориш «ми», то ти просто негідник!.. Я хочу брати участь у війні в ім'я любові, в ім'я неписаної релігії, яку я сповідаю».

Добровільно взявши на себе відповідальність за все, що відбувається у світі, Сент-Екзюпері діє: він двічі побував у республіканській Іспанії, де точилася громадянська війна, відвідав Нью-Йорк і Москву, поїхав до Берліна, щоб на власні очі побачити, що таке фашизм і який тип людини виростає з цієї ідеології.

Світ, що його Сент-Екзюпері хотів бачити наповненим змістом і сонцем, життям і щастям, — цей світ з якоюсь фатальною приреченістю котився у прірву другої світової війни. Сент-Екзюпері залишає Іспанію, охоплений бажанням порозумітися зі світом, відкрити людям духовний сенс життя — поза ідеологічними постулатами та політичними пристрастями. Так, Сент-Екзюпері завжди тримався осторонь політики, не належав до жодної з політичних партій чи організацій. У «Планеті людей» він поставить це питання як планетарно значуще: «Навіщо сперечатися щодо ідеологій?» Усі сучасні йому доктрини письменник оцінював з погляду їх здатності об'єднувати людей.

Після іспанських подій письменник відчув нагальну потребу розкрити соціальний і моральний зміст цієї страшної драми ХХ століття. Письменник-гуманіст відстоював право кожної людини на життя, вважаючи, що загибель окремої особи призводить до загибелі цілих світів. «Планета людей», що з'явилася в рік початку другої світової війни, пролунала для сучасників як пристрасна художня проповідь вселюдського братерства.

Сент-Екзюпері не раз, ризикуючи власним життям, рятував своїх товаришів й виявляв велику мужність і волю до життя під час власних аварій (у 1935 році у пустелі Сахарі, у 1938 році в Гватемалі).

Коли фашисти напали на його батьківщину, Сент-Екзюпері стає військовим льотчиком. Після поразки Франції й оголошеної демобілізації в 1940 році він емігрує до Америки. У 1944 році повертається до армії — заступником командувача 31-ї ескадрильї середніх бомбардувальників. Його називали «найстаршим льотчиком другої світової війни». Своє сорокачотирьохріччя Екзюпері відзначив бойовим вильотом. За два дні до його останнього вильоту полковник Шассен ска-

зав Екзюпері: «Ви за три місяці зробили стільки, скільки молодим вашим колегам не вдається і за рік. Ви маєте тепер право говорити. І тому у вас вже немає більше права ризикувати життям». Але письменник твердо вирішив, що залишиться в авіації до кінця.

31 липня 1944 року майор Антуан де Сент-Екзюпері полетів на бойове завдання — і не повернувся. Обставини його загибелі залишилися нез'ясованими. Сама його смерть стала легендою, яка визначила цілком особливе місце в літературі цього письменника, визнаного у Франції національним героєм. Опановуючи небеса, Сент-Екзюпері краще розумів життя на Землі. Він таким і лишився: людиною неба і землі, великим романтиком, який прагнув щастя для людей у реальному житті.

«ШУКАЙТЕ МЕНЕ В ТОМУ, ЩО Я ПИШУ». Творчість Антуана де Сент-Екзюпері, його життя і його робота пов'язані між собою дуже тісно і безпосередньо. Недавні критики вважають, що всі його книги — це своєрідна автобіографія, щоденник письменника. Це так і не так.

Справді, автобіографічні і фактичні елементи дуже значні у всіх творах Сент-Екзюпері. Він входить в авіацію і в літературу одночасно: у 1926 році поступає на службу у «Генеральну компанію авіаційних підприємств» і цього ж року видає своє перше оповідання «Льотчик», яке було прихильно зустрінуте критикою.

Сент-Екзюпері сприймав духовну кризу ХХ століття як найбільше зло епохи і всі свої зусилля спрямовував на відновлення системи гуманістичних цінностей. Він поєднував у своїй творчості пристрасть мораліста і допитливості філософа, аргументованість теоретика і натхнення поета. Тому його ніколи не полишало питання, а що саме робить людину людиною. Відповідь на це він намагався знайти і під час написання романів, повістей, оповідань.

«Південний поштовий» (1929) — найромантичніший твір Сент-Екзюпері; у ньому висловлено бунт проти самовдоволеності буржуа, безкомпромісне неприйняття життя, позбавленого вищих цінностей. За жанром «Південний поштовий» близький до повісті з традиційним сюжетом: Жак Берні закохується у подругу дитинства Женев'єву, але вони змушені розлучитися, і Жак гине під час одного з польотів. За формою оповіді — це

монолог про друга. Присутність могутньої особистості автора надає книзі лірико-філософського забарвлення, Жак Берні напружено шукає себе, сенс свого існування, сенс життя взагалі. Йому обов'язково потрібно знайти формулу, яка б усе поєднала. Врешті герой схиляється до філософії дії: доля людська мусить бути вписана у спільну роботу всього людства. Ця спільна робота здатна дати сенс і життю, і смерті.

У «Південному поштовому» вже закладено ідеї, які стануть визначальними для філософії і творчості письменника. У цій повісті також формуються особливості стилю, пов'язані з досвідом людини, яка вдивляється у землю, що пропливає під крилом літака. Тут уперше виникають мотиви-символи, які розвиватимуться в наступних творах письменника; це мотиви дитинства, домівки, криниці, змії. Згодом смерть маленького принца нагадуватиме смерть Берні, адже обидва втікають до зірок, обираючи батьківщину, світ свого дитинства і відкидаючи буденний світ дорослих.

У повісті «Нічний політ» (1931) розповідається про історію загибелі пілота Фаб'єна під час перельоту через Кордильєри. Його шеф Рів'єр, хоч і приголомшений горем, вірить, що ця поразка «наблизить справжню перемогу». Фаб'єн гине, але інші пілоти, ці «трудівники неба», вирушають у нічний політ. Отже, політ триває. Як і всі книги Сент-Екзюпері, «Нічний політ» — це насамперед роздуми про сенс людського життя, про те, що є ціннішим за людське життя. Відповідь: справа людини — цінніша за її життя. «Я поважаю те, що живе довше, ніж люди», — пише Сент-Екзюпері. Його книги відновлюють зруйновану віру людини в моральні й благородні цілі. Зоряна дорога людей і людства — то дорога віри й надії, дорога шляхетних поривань і душевної краси. Безкінечність цього шляху відстоюється в «Нічному польоті».

У 1939 році Сент-Екзюпері опублікував свою книгу «Планета людей». Цей твір важко віднести до якогось традиційного літературного жанру. Письменник відмовляється від сюжету, єдність твору досягається завдяки руху філософської думки автора. «Планета людей» — зразок інтелектуально-ліричної прози. Однак цю книгу у Франції було відзначено премією, що присуджується романам: настільки вразила сучасників ця пристрасна, поетична проза. За жанровими ознаками «Планета людей» — синтез репортажу з філософським есе. Фраг-

менти, сюжетно завершені, своєрідні вставні новели (про друзів-льотчиків Мермоза та Гійоме, про негра Барка) входять у книжку на рівних правах з розділами пейзажними, публіцистичними, філософськими. За жанром книга близька до філософської повісті епохи Відродження і творів Дідро і Вольтера, але вона глибоко сучасна за матеріалом і підходом до його зображення. Це розмова автора з читачем, це розповідь про побачене і пережите, це запрошення разом замислитися над проблемами століття. Книжка поділена на вісім розділів, об'єднаних, як завжди у Сент-Екзюпері, могутньою особистістю автора — ліричного героя, учасника або свідка подій. «Планета людей» починається так:

Земля краще за всі книги допомагає нам збагнути самих себе. Бо вона чинить нам опір. Людина спізнає себе у змаганні з перешкодами. Проте, щоб подолати їх, потрібне знаряддя. Потрібний рубанок чи плуг. Ходячи коло землі, хлібороб потроху вириває в природи деякі з її таємниць і добуває вселюдську правду. Так само й літак — знаряддя, що прокладає повітряні дороги, — приводить людину до всіх одвічних питань.

Далі автор згадує свій перший нічний політ над Аргентиною, свою роботу пілотом у 1926 році на поштових літаках між Францією і Південною Америкою. Анрі Гійоме, друг письменника, якому і присвячено цю книжку, навчає його ремесла льотчика. У «Планеті людей» Сент-Екзюпері вперше розповів про своїх товаришів — піонерів французької цивільної авіації Жана Мермоза та Анрі Гійоме.

Мермоз прокладав нові повітряні шляхи над пустелею Сахара, потім — над Андами, освоював нічні польоти: «Ніч було приборкано, і Мермоз узявся до океану... Так Мермоз скоряв піски і гори, ніч і море. Не раз піски й гори, ніч і море поглинали його. Але він повертався, знов рушав у дорогу».

Осмислюючи життя через призму своєї професії, Сент-Екзюпері намагається зрозуміти, чим професія льотчика збагачує людину, а через неї і все людство. «Спершу здавалося — літак віддаляє людину від природи, — але ні, ще більш владними стають її закони». Льотчик мислить масштабами сузір'їв і континентів, він — людина дії.

Мермоз пропрацював дванадцять років і одного разу не повернувся: «... довга праця Мермозова завершена, і він пішов на спочинок — так засинає жнець у полі, чесно зв'язавши останнього снопа».

Письменник прагне осмислити моральні уроки жертовної відданості Мермоза та Гійоме своєму ремеслу. Вони прийшли в авіацію, «як інші йдуть до монастиря». Заради чого вони працюють і ризикують? Заради матеріальних благ? «Велич усякого ремесла, можливо, передовсім у тому й полягає, що воно об'єднує людей: бо немає на світі нічого дорожчого над узи, що єднають людину з людиною».

Сент-Екзюпері славить братерські зв'язки між людьми. В армії, на заводі, у спортивній команді людина, забуваючи про саму себе, знаходить себе. Через усю книгу проходить думка автора про велич всякого ремесла, яке об'єднує людей, про відповідальність людини за себе і за інших. «Ми дижаєм на повні груди лиш тоді, коли зв'язані з нашими побратимами і маємо спільну мету; і ми знаємо з досвіду: любити — це не значить дивитись одне на одне, любити — значить разом дивитися в одному напрямку».

Поступово тема відповідальності людини за все, що відбувається на землі, стає головною у творчості Сент-Екзюпері.

Бути людиною — це й означає відчувати, що ти за все відповідаєш. Паленіти з сорому за вбогість, хоча вона ніби і не з твоєї вини. Пишатися перемогою, здобутою товаришами. І знати, що, муруючи, допомагаєш розбудувати світ.

Такою людиною є льотчик Анрі Гійоме. Після аварії він впродовж п'яти днів, незважаючи на голод, фізичну виснаженість, не втрачає самовладання і докладає всіх зусиль, щоб дістатися до людей. Його підтримує думка, що в нього вірять дружина і товариші, тому й долає він усі перешкоди. Після розповіді про подвиг і дивовижне врятування Анрі Гійоме йдуть роздуми автора про пілота й авіацію, спогади про дитинство, про пригоду, пережиту Сент-Екзюпері в Аргентині, про аварію в Лівійській пустелі, коли, загубившись в пісках, він ледве не загинув від спраги. Усі сюжети об'єднує така теза: «Ми — екіпаж одного корабля».

Майже всі поетичні відкриття, що знайшли втілення в книзі, здійснено в дорозі: на літаку, в поїзді, в різних країнах. «Планета людей» — подорож автора в пошуках істини. Сент-Екзюпері, більшу частину життя провівши в польотах, в мандрах, цінує «коріння» і «зв'язки», що утворюють сталість світу, без якої людина

відчуває себе чужою усім (новела-притча про чорношкірого невільника Барка).

У «Планеті людей» автор розмірковує про крихкість нашої цивілізації, про постійні загрози війн, природних катаклізмів тощо. Сент-Екзюпері мав змогу роздивлятися земні пейзажі з висоти кількох тисяч метрів. Це виробило у нього своєрідну точку зору: «Боже, яка пустельна ця планета!» Літак як «інструмент аналізу» допоміг пілоту побачити справжні обриси планети. Письменник говорить про небезпеку руйнування гармонії людських відносин, взаємин з навколишнім світом. Його тривожить, що з бурхливим розвитком матеріальної культури ХХ століття духовна культура ставала для людини другорядною потребою. З глибоким хвилюванням, з душевною мукою думає він про тих, хто в цьому світі приречений на убогство — і матеріальне, й духовне.

У повісті з'являється біблійний образ Глею (глини), з якого виліплено людину. Сент-Екзюпері розповідає про свою зустріч у поїзді з робітниками — поляками, виселеними із Франції та приреченими на жебрацтво. «Під який страшений прес вони попали? Що їх так скалічило?.. Чому ж такий знівечений шляхетний Глей, що з нього виліплено людину?» Бездуховність позбавила цих нещасних людської подобі. Письменника мучить те, що «в кожному з цих людей, можливо, вбито Моцарта». Щоб не висох, не затвердів отой біблійний Глей, щоб душа була жива, — потрібно розвивати в собі духовність:

«І тільки Дух, торкнувшись Глею, творить з нього Людину». Це останні слова повісті «Планета людей». Письменник болісно прагне знайти істину, віру, здатну одухотворити й об'єднати людей.

Найяскравіша риса стилю Сент-Екзюпері — афористичність, притаманна лірико-філософській прозі взагалі. Думки автора виражаються в закінчених сентенціях, судженнях, афоризмах:

Правила схожі на релігійні обряди: вони здаються безглуздими, але вони формують людей.

Істина людини — це те, що робить її людиною.

Єдина справжня розкіш — це розкіш людського спілкування.

Сент-Екзюпері говорить як мислитель, використовує точні слова і неспростовні докази. Але водночас він говорить як поет.

Люди і навіть неживі предмети нібито оживають під його пером. Образи вражають новизною, несподіваністю, і, як правило, вони пов'язані з його професією: «водоймище нічного неба», «небесна яблуна повинна була зронити ще й плоди» (метеорити).

Сент-Екзюпері часто використовує образи-символи. Символіка — один із засобів художнього узагальнення, концентрації смислу. Тяжіння до символіки звичайно пов'язане з притчевою манерою оповіді, що природно для письменника-мораліста. Однак при всій повчальності його притч Сент-Екзюпері не дидактик, а насамперед поет. Образи-символи прості й універсальні: вода, дерево, сад, троянда, садівник, вогонь. Вогники на землі під час нічного польоту — маяки, «живі зірки», «звістка від людини людині», «кожен вогник сповіщає про диво людського духу».

Для письменника, який проводив більшу частину свого життя в мандрах, важлива символіка «дому», «коріння», «зв'язків». У «Планеті людей» він пише: «... не в тому диво, що дім укриває нас і гріє... Диво в тому, що непомітно він передає нам запаси ніжності». Дім пов'язаний зі спогадами дитинства, це духовна батьківщина людини. І не тільки дім дитинства, а будь-який справжній дім був для письменника чимось близьким до храму (це одна з важливих тем в «Планеті людей»).

Символіка води сягає її міфологічного значення: «...треба повірити у воду, як у Бога... Вода дорожча за золото, мала крапля води висікає з піску зелену іскру — росток». Вода в художньому світі Сент-Екзюпері — джерело будь-якого існування, уособлення творчих здібностей, живої сили, безсмертя.

Образ Дерева в «Планеті людей» — символ не лише невичерпності життя, а й символ рідного краю. Дерево з'єднує небо і землю, уособлює спільність. «Ми — гілки одного дерева», — говорить про людство Сент-Екзюпері.

Повість «Планета людей» — найбільш фактологічна і біографічна. У попередніх творах особистий досвід письменника поєднувався із художньою вигадкою, а в цій книзі з'являються реальні факти і реальні люди. Здається, автор відкидає літературні умовності, відмовляється від вигадки, віддаючи перевагу точності. Письменник обирає найкоротший шлях до читача, висловлюючи свої думки не тільки опосередковано — через поетичні образи, а й у прямих авторських сентенціях.

Сам Сент-Екзюпері в одному з листів так визначив свою мету: «Я писав «Планету людей» пристрасно, щоб сказати моєму поколінню: «Ви — мешканці однієї планети, пасажирів одного корабля».

«Планета людей» пролунала для сучасників яскравою і сильною художньою проповіддю. Перед загрозою війни, що насувалася, вона оспівала «диво людської свідомості», здатність людей співпрацювати попри усі відмінності в поглядах, закликала до єднання. Цей твір мав особливий успіх у сучасників письменника, насамперед у Франції та США. «Планету людей» читають нині в усьому світі, бо в цій повісті утверджується ідея людської єдності.

Пафос моральної філософії Сент-Екзюпері полягає у тому, що він боровся проти відчуження особистості. Трагедія людини ХХ століття — у відчутті своєї самотності, у страхів перед загибеллю світу. І письменник прагне звільнити людину від трагічного світовідчуття. Сент-Екзюпері часто повторював: «Я дитя свого дому, я належу Франції». І саме тому він так гостро відчував свій зв'язок з усією планетою людей. У людини повинно бути відчуття своєї приналежності хоча б до найпростішого співтовариства, і це вже пов'язує її з усіма іншими. «Ми один для одного мандрівники, що різними шляхами поспішають до місця загальної зустрічі» («Лист до заручника»).

Своєрідність стилю Сент-Екзюпері у тому, що, незважаючи на філософічність, у його книгах відсутні сухі абстракції, а складні філософські поняття і проблеми стають життєвими завдяки яскравим художнім образам. І це цілком зрозуміло: адже Сент-Екзюпері — художник, він мислить образами і саме образами. Моральна філософія виводиться безпосередньо із реального життєвого досвіду: польотів, аварій, перемог, про які розповідається поетично і з наснагою.

Мова книги відрізняється поетичністю і простотою, яскравою образністю, новою метафоричністю: «клімат смутку», «пейзаж серця», «щільність тиші». Завдяки такому поєднанню непоєднуваного звичні істини сприймаються по-новому, незвично розкривається їх зміст, а це змушує замислитись людину, яка тривожно вдивляється в навколишнє життя, шукає і не знаходить відповіді на одвічні питання.

«Планета людей» вийшла надто пізно: війна вже охоплювала Європу, члени одного екіпажу — людства, збожеволівши, почали знищувати себе.

Повість «Військовий льотчик» (1942) за формою — репортаж про події одного дня: про політ французького літака-розвідника до міста Арраса, яке опинилося у німецькому тилу. Політ над гігантською битвою в години загальної розгубленості й відчаю відкриває не тільки жак та безглуздя усього, що відбувається, а й неминучість перемоги над нелюдськими силами. Повесть сповнена болісних роздумів про духовне виродження людей. Звідси сумний, елегійний тон авторських роздумів. Потрібно перемогти егоїстичну роз'єднаність людей, поєднати їх спільністю шляхетних цілей заради порятунку людства від фашизму — така позиція Сент-Екзюпері. А тому необхідно діяти, брати участь у боротьбі з нацизмом, і тоді оновляться втрачені духовні цінності. У «Військовому льотчику» є чудові слова: «Ремесло свідка завжди викликало у мене відразу. Якщо я не беру участі, то хто я? Щоб бути, мені потрібно брати участь».

Письменник залишив незавершеним величезний рукопис, який за обсягом складає чи не половину всього, що ним написано. Рукопис опубліковано у 1948 році під умовною назвою «Цитадель». За формою це розповідь молодого берберського вождя про життєві настанови свого батька, за суттю — роздуми, повчання, настанови про рока. Ця книга, за задумом автора, мала допомогти кожному звести у своєму серці цитадель людяності.

Про повагу до людини, про відповідальність кожної людини за всесвіт написав Антуан де Сент-Екзюпері мудру і сумну казку «Маленький принц» (1943). Це один з найпоетичніших його творів. Андре Моруа вважав, що «Маленький принц» — «дитяча книга для дорослих», а сам автор застерігав: «Я не хотів би, щоб мою книгу читали заради забави». Сент-Екзюпері сам намалював ілюстрації до «Маленького принца», і тепер цей твір завжди друкують з малюнками автора.

«Маленький принц» — філософська казка-притча. Її навряд чи можна тлумачити однозначно; кожний читач може взяти з оповіді філософа-поета особисто для нього значуще.

Поява маленького принца в пустелі, його зустріч з льотчиком, який зазнав аварії, — це символічне нагадування дорослому про його «внутрішню батьківщину» —

дитинство, яке завжди з ним. А зникнення принца — трагедія дорослого, в душі якого гине дитина.

Казка сповнена здивуванням світлої істоти перед потворністю життя дорослих. Мешканці планеток, що їх відвідує герой казки, демонструють йому людські вади в їх оголений, доведений до абсурду гротесковій формі. Адже, відповідно до казкової традиції, фігури ці виступають як певні символи. Маленький принц багато чого не розуміє в дорослих людях, а головне — їхньої байдужості до життя та інших людей.

Сент-Екзюпері знову повстає проти втрати людьми людськості: «Мені сумно за моє покоління, яке повністю позбавлене людської суті». Чи не тому і сама поетична казка Сент-Екзюпері звучить як сповнений відчаю крик самотньої людини в пустелі життя?..

Казка Сент-Екзюпері повертає людей до одвічних цінностей. Людина не може жити самотньо. Маленький принц мандрує, щоб знайти друга. Обряд його посвячення в таїну людських стосунків починається на Землі. Перша істота, яку він зустрічає,— гадюка. Героїня багатьох легенд і казок, гадюка (змія) стереже джерела мудрості або безсмертя, уособлює чарівні сили. У Сент-Екзюпері вона символізує чудодійну силу, гіркоту набутих людиною знань, мудрість і жорстокість.

Інший важливий символічний образ — Лис. Він з'являється перед хлопчиком як один із «ста тисяч інших лисів». І відкриває йому великий секрет людських стосунків: приручений, він стає для маленького принца єдиним із багатьох. Епізод з Лисом — ключовий у казці, у словах Лиса — символ віри письменника: пізнати щось можна лише полюбивши.

«Узнати можна тільки ті речі, що приручиш,— мовив Лис.— Людям усе бракує часу щось пізнати. Вони купують готові речі в крамницях. Та ж немає таких крамниць, де б торгували друзями, і тим-то люди вже не мають друзів».

«Приручення» полягає в «створенні уз»; людина, приручена нами, має потребу в нас, так само, як ми маємо потребу в ній. Адже ми несемо відповідальність за тих, кого «приручили». Лис навчає маленького принца: «Ти для мене всього лиш маленький хлопчик, достоту такий, як сто тисяч інших хлопчиків. І ти мені не потрібний. І я тобі теж не потрібний... Та як ти мене приручиш, ми станемо потрібні один одному». Любов не тільки пов'язує нас з іншими істотами, а й допомагає нам краще розуміти навколишній світ, зба-

гачує наше життя: «Лише серце бачить. Найголовнішого очима не побачиш».

Третя важлива символічна фігура в казці — Троянда, яку маленький принц вирощував на своїй планеті. Глибоке розуміння психології кохання, якого за допомогою Лиса досягає маленький принц, посилює його бажання повернутися додому, бо він ще гостріше відчув свою відповідальність і за долю Троянди, і за долю своєї планети.

Творчості Сент-Екзюпері притаманні наскрізні символи, наприклад: вода (джерело, криниця) — «вікно життя», її міфологічне значення — «жива вода», тобто джерело життя, відродження, творчості, безсмертя. І коли в пустелі маленький принц знаходить криницю, він не тільки вгамовує спрагу. «Я підніс цебер до його вуст. Він пив, заплющивши очі. То була якнайкраща учта. Вода та була не проста... Вона була наче подарунок серцю».

Книги Сент-Екзюпері продовжують читати у всіх куточках Землі, бо вони розповідають про сенс життя, випромінюють людське тепло. Прощаючись із льотчиком, маленький принц говорить: «І коли ти втішишся (кінець кінцем завше втішаються), ти будеш радий, що знав мене колись. Ти завше будеш моїм другом».

Знайомство із творчістю Антуана де Сент-Екзюпері приносить велику радість духовного спілкування з Людиною, Другом, Філософом, Митцем.

Запитання і завдання

1. У чому особливості творчості Сент-Екзюпері?
2. Поясніть слова письменника: «Для мене літати і писати — одне й те ж саме».
3. Що означають слова Екзюпері: «Я родом з мого дитинства, ніби з якоїсь країни»? Як це позначилося на творчості письменника?
4. Які уявлення про людину і світ виробила у Сент-Екзюпері авіація?
5. Який тип героя зобразив Сент-Екзюпері у творах «Південний поштовий», «Нічний політ», «Планета людей»?
6. Порівняйте ставлення до технічного прогресу Герберта Уеллса і Сент-Екзюпері.
7. Розкрийте жанрову своєрідність «Планети людей».
8. Як вписуються у загальний контекст творчості письменника основні ідеї та образи казки «Маленький принц»?
9. Доведіть на прикладах із творів Сент-Екзюпері, що символ — це могутній засіб художнього узагальнення.

Бертольт Брехт

(1898—1956)

Нові ідеї дістають найчіткіше формування у боротьбі зі старими ідеями.

Бертольт Брехт



Зовнішність цього аугсбуржця суперечила усталеному уявленню про письменника. Він ходив у штанах із сірої грубої тканини, носив щось на зразок блузи і насунутий на лоб шкіряний кашкет. Худорляве тіло, точно виліплений череп. Глибоко запалі, загрозливі очі. Важко було уявити, що вони

спроможні були вкриватися поволокою «втаємниченого творчого натхнення», але цілком можливо було уявити, як вони здатні зламати волю співрозмовника. Коли Брехт виконував власні балади, його палаючий, гранично зосереджений погляд просто гіпнотизував.

Бернгард Райх¹

¹Друг і дослідник творчості В. Брехта.

ного громадянства. «Легенда про мертвого солдата» — не лише сатира на кайзерівську Німеччину з її прогнилими соціальними устоями. То було відверте неприйняття Брехтом насильницької моралі милітаризованої держави. То було гнівне, безкомпромісне заперечення сумнівного права одних розпоряджатися життям інших. То було виявлення бунтівного духу еретика Брехта, який мав мужність говорити правду попри будь-які заборони й обмеження, всупереч політиці правлячих кіл, нехтуючи власним благополуччям:

Коли ж війна під гуркіт гармат
Зустріла четверту весну свою,
Висновку мусив дійти солдат
І загинув геройськи в бою.

Ревла канонада. Свистіла сталь.
Ворог зовсім знеміг.
І кайзер відчув до солдата жаль:
Він в землю дочасно ліг.

Вже літо. Солдат спочиває лінкó.
Над цвинтарем сонце сія.
Якось увечері приходить військо-
ва лікарська комісія.

(Переклад Леоніда Череватенка)

І далі поет з убивчим сарказмом зображує намагання повернути солдата на поле бою. Дарма, що солдат мертвий, — лікарі увіллють йому в рот вина й оживлять його; дарма, що солдат мовчить, — німий кращій за того, хто може говорити; дарма, що труп розкладається, — кадило попа розвіє сморід. Висновок готовий: «Солдат загалом годиться для війни».

У 1933 році в Німеччині запалали інквізиторські вогнища; на них горіли книги найсвітліших умів світу. Фашизм знищував вогнем художні шедеври, нищив високу культуру Німеччини. У вогонь було кинуте і п'єси Брехта. На цей акт дикунства й вандалізму Бертольт Брехт відгукнувся віршем «Спалення книг», сповненим презирства і ненависті до носіїв антилюдської моралі.

Цього ж 1933 року Брехт залишає батьківщину, їде до Австрії, згодом — до Чехословаччини, звідти — до Франції. Нелегка доля емігрантів жене Брехта і його дружину Гелену Вайгель далі: Данія, Швеція, Фінлян-

дія. Це не було для Брехта капітуляцією. І в еміграції він бореться проти фашизму, бере активну участь у роботі антифашистських емігрантських радіостанцій і газет. У 1935 році разом з Ліоном Фейхтвангером і Віллі Бределем Бертольт Брехт увиходить до складу редколегії журналу «Das Wort» («Слово»), який видається в Москві.

Правдиве слово письменника лунає в багатьох країнах світу. В Нью-Йорку поставлено п'єсу Брехта «Мати» (1935), у Копенгагені — «Круглоголові та гостроголові» (1936), у Парижі — «Гвинтівки Тереси Каррар» (1937). У 1938 році паризька публіка вітала антифашистську драму Брехта «Страх і відчай у Третій імперії». У 1941 році зі сцени цюріхського театру (Швейцарія) звинуваченням воєнному авантюризму пролунала п'єса Брехта «Матінка Кураж та її діти».

Бертольт Брехт застерігав світ: «Культуру буде врятовано тоді, коли будуть врятовані люди!» Брехт закликав, звертаючись до совісті людства: «Необхідно підвестися на боротьбу і стати на перешкоді злочинам фашистів».

У сорокових роках Брехт пише п'єси, в яких зриває маски з новоявлених пророків фашизму, розвінчує його антилюдяну ідеологію, демонструє убожество і злиденність нацистських доктрин: «Кар'єра Артуро Уї, якої могло б не бути» (1941), «Швейк у другій світовій війні» (1944).

У 1941 році Брехт прибув до Сполучених Штатів Америки. 30 жовтня 1947 року змушений був дати відповіді на запитання сенатської комісії з розслідування антиамериканської діяльності. Довелося залишити США. Брехт з дружиною їдуть у Париж, потім до Швейцарії, де оселяються поблизу Цюріха.

22 жовтня 1948 року Брехт нарешті повернувся на рідну землю. Він занурюється з головою у творчу роботу. Засновує й очолює театр «Берлінський ансамбль», на сцені якого йдуть практично всі драми, що чекали свого втілення довгі роки. У 1952—1953 роках Брехт здійснює переклад-переробку шекспірівського «Коріолана», майже завершує роботу над п'єсою «Турандот, або Конгрес «обілювачів». Мріє написати про Альберта Ейнштейна, Тіля Уленшпігеля. При цьому Брехт не відходить від політики, бореться проти тих, хто готує третю світову війну. Палкий прихильник миру, Брехт у 1956 році пише листа до західнонімецького бундес-

тагу: «Проти кого запланована третя світова війна? Проти французів? Проти поляків? Проти англійців? Проти росіян? Чи проти німців? Невже ви хочете зробити перший крок, крок до війни? Війна нас роз'єднала, але війна не може нас об'єднати знову».

Бертольт Брехт — син німецької землі, землі філософів і поетів, глибоко страждає, що німецький народ розділено. Брехт вірить у «мирні можливості для возз'єднання німецьких земель, мирні і вільні». У 1956 році ця теза була не дуже популярною в світі, розколотому на два непримиренних блоки. Але Брехт, як і завжди, говорив те, що йому підказувало серце. Для нього найвищим виявом гуманізму було безумовне визнання права людини і права народу на таке життя, якого вони прагнуть.

14 серпня 1956 року Брехт помер. На його могилі немає пишних постаментів — лише надгробна плита, де викарбувано: «Bertolt Brecht». І ці два слова вже ніхто не може викреслити з історії світової літератури.

Бертольт Брехт став засновником теорії та практики епічного театру — театру пристрасної мистецької думки, спрямованої на перетворення світу і людини.

Наприкінці 20-х років Брехт заявляв, що найбільшу надію покладає на тих людей, які йдуть із сьогоднішнього театру після спектаклю незадоволеними. Бо театральні сцени того часу мало не захлиналися від містицизму, еротики, порнографії, проповіді насильства.

Провідним напрямом у німецькій драматургії того часу був експресіонізм, який, за словами Брехта, «проголосив визволення людини і не здійснив його». Художники-експресіоністи, суб'єктивно чесні і чисті, виступали проти війни і крові, але не бачили виходу для людства, а тому в розпачі вдивлялися у спотворене і жахливе обличчя історії.

Саме у цей час розгубленості та непевності Брехт заговорив про необхідність створення «бойового мистецтва» — мистецтва, що змушувало б людину визначити власну позицію в реальному житті, мистецтва, що, звертаючись до розуму людини, пробуджувало б цей розум від летаргічного сну. Глядач повинен думати, аналізувати, приймати рішення — такою була позиція Брехта-митця у країні, правителі якої привчали народ не думати, а тільки виконувати накази. Брехт формулює основні принципи свого театру, протилежного аристотелівському, тобто традиційному, усталеному.

У 1931 році у своїй програмній праці «Сучасний театр — театр епічний» Брехт подає схему, в якій порівнює драматичну та епічну форми театру:

ДРАМАТИЧНА ФОРМА ТЕАТРУ	ЕПІЧНА ФОРМА ТЕАТРУ
Дія	Розповідь
Залучає глядача до сценічної дії і розтрачає його активність	Робить глядача спостерігачем, але пробуджує його активність
Дає глядачеві змогу виявляти почуття	Примушує глядача приймати рішення
Переживання	Світогляд
Глядач співпереживає	Глядач вивчає
Гіпноз	Аргументація
Сприймання консервується	Сприймання переходить у пізнання

Брехт вірив у майбутнє театру як філософської установи. В його драматургії політичні та соціальні тенденції тогочасної дійсності набували філософського осмислення й узагальнення.

Одним із стрижневих принципів теорії та практики епічного театру Брехта став *ефект очуження*. Це поняття ввів у літературознавчий і мистецький вжиток сам Брехт; то є принцип художньої творчості, який передбачає незвичне зображення звичайного (*очуження* слід відрізнити від поняття *відчуження* — соціального, економічного: відчуження людини від суспільства, дітей від батьків, працівника від результатів праці тощо). Митець, застосовуючи ефект очуження, позбавляє вже відоме явище його звичності, побутової заяложеності, показує його в несподіваному ракурсі. Наприклад, світова криза 1929—1932 років призвела до того, що рейнські промисловці підтримали Гітлера. Розмірковуючи над причинами приходу Гітлера до влади, Брехт пише драму-параболу «Кар'єра Артуро Уї, якої могло б не бути» (1941). В ній ідеться про те, як члени правління тресту «Кольорова капуста» намагаються отримати позику від міста, бо економічна криза їх майже розорила. Після невдалих спроб виправити своє становище вони роблять ставку на гангстера Артуро Уї. Переведення звичайного, широко відомого історичного факту в план незвичайного давало Брехтові змогу говорити не лише про певну конкретну історичну подію (хоча напрошу-

ються асоціації з конкретними історичними обставинами), а й про процес фашизації суспільного життя та суспільної свідомості. Ефект очуження допомагає в окремому, конкретно-історичному бачити загальне, універсальне.

Утверджуючи свою систему художніх цінностей, Брехт ішов часто проти течії, торував дорогу у незнане. Це стосується і роздумів Брехта у повоєнні роки про історичні долі реалізму, зокрема соціалістичного. Брехт був переконаний, що «без форми мистецтво не може існувати», що коли йдеться «про глибинне оновлення театру і створення нового театру, нового за змістом і нового за соціальною функцією», то необхідно дбати і про нові форми, які «відповідають новому змісту і новій функції». Звертаючись до проблем соціалістичного реалізму, Брехт пророчо стверджував: «Або ж у соціалістичного реалізму буде багато різновидів стилю, або тільки один, який загине від монотонності (задовольняючи надто мало потреб)».

Ідучи проти усталеного, Бертольт Брехт творив мистецтво прийдешнього. Бунтівний хист Брехта дав життя багатьом мистецьким надбаням ХХ століття. Ліон Фейхтвангер вважав, що Бертольт Брехт випередив свій час і написав перші твори ХХХ століття. Геніїв обирає майбутнє, роблячи ім'я і твори їх безсмертними.

У РОЗДУМАХ ПРО ДОЛЮ СВІТУ І ДОЛЮ ЛЮДИНИ.

У центрі уваги Бертольта Брехта — долі людей та долі світу. У рік, коли почалася друга світова війна, з'явилася п'єса Брехта «Матінка Кураж та її діти». Брехт пояснював: «Коли я писав, мені здавалося, що зі сцен кількох великих міст пролунає застереження драматурга: хто хоче снідати з дияволом, повинен заpastися довгою ложкою. Можливо, я виявив при цьому наївність, але я не вважаю, що бути наївним — соромно...» У тогочасній Європі «Матінка Кураж та її діти» об'єктивно лунала як п'єса-передчуття, п'єса-попередження.

Події п'єси переносять нас у часи Тридцятилітньої війни. Фургон маркітантки Анни Фірлінг, відомої під прізвиськом матінки Кураж, котиться шляхами війни. Настрій у матінки чудовий. Війні не видно кінця. Товарів багато. Торгівля йде. Та, бажаючи прожити вільною, матінка Кураж сповна сплачує свій борг: спочатку гинуть два її сини, потім — дочка Катрін. Ледь встигнувши попрощатися з мертвою дочкою, матінка Кураж знову йде услід за солдатами у війну.

Звернення Брехта до подій Тридцятилітньої війни було цілком зрозумілим: автор намагався викликати у читача певні історичні паралелі, підвести його до певних висновків. Брехт не «трансформує» історію, не порушує логіки історичних подій далекого від нас XVII століття. Ремарки, пісні (зонги), історичні довідки, якими насичена драма, створюють достовірне історичне тло. Саме в цій історичній конкретності Брехт намагався знайти зерна вічного. Ті зерна вічного, які дають змогу глянути на сучасність з урахуванням історичного досвіду. Конкретні риси епохи підсилюють ідею п'єси про нерозривність долі історичної та долі людської, про неможливість уникнути того, що історично обумовлено.

У такому контексті образ Анни Фірлінг, маркітантки, яку Брехт «узяв» із роману німецького письменника XVII століття Ганса Якоба Крістоффеля фон Грімельсгаузена, виходить далеко за межі окремої долі, поодинокого випадку. Анна Фірлінг ніби уособлює ту частину німецького народу, яка, мріючи про ситість і добробут, забула, що життєві блага не можна добувати у війні. Ось чому Брехт вбачав у Анні Фірлінг тип капітулянта. Вона із кон'юнктурних міркувань жертвує і власною гідністю, і материнством. Свою філософію матінка Кураж відверто формулює в «Пісні про велику капітуляцію»:

І ти ідеш з гуртом усім
То кроком тихим, то швидким
І все повторюєш мотив:
Ще кілька днів.
Все раптом хить і хить!
Господь за всіх вершить!
Кроком руш без слів!

(Переклад Марка Зісмана)

Тому-то її останні слова («Я мушу торгувати далі. Ей, візьміть мене з собою!»), звернені до солдатів, що виходять із міста, лунають як похоронний дзвін по материнству і гуманізму й одночасно як звинувачення духові комерції і цинізму. Завдання автора п'єси полягало не в тому, щоб примусити прозріти матінку Кураж. Авторіві потрібно було, щоб суть війни бачив глядач.

Тема прозріння знаходить своє втілення в долі Катрін — німої доньки Кураж. Жертвуючи собою, Катрін попереджає місто Галле про небезпеку. Катрін, безпе-

речно, ще не борець у тому розумінні, яке вкладав у це поняття Брехт, але вона має і мужність, і розум, і вміння перетворювати правду на зброю. І цим вона протистоїть матінці Кураж.

У такому протистоянні двох героїнь і полягає сутність конфлікту брехтівської п'єси, яка викликала гостру дискусію і в 1939 році, і тоді, коли її було поставлено у визволеному від фашистів Берліні. У 1955 році Брехт, розмірковуючи про сценічну долю своєї п'єси, виділяв найважливіше в ній: «Я хотів би знати, скільки нинішніх глядачів "Матінки Кураж та її дітей" розуміють пересторогу, яка є у п'єсі».

У пошуках відповіді на тривожні питання сучасності Брехт звертається до постаті Галілео Галілея і пише п'єсу «Життя Галілея», сповнену роздумів про долю світу і долю людини.

Існує три редакції цієї п'єси. У першій з них (1938—1939) автор підсилює позитивне начало в образі Галілея: відмовляючись від свого вчення, Галілей не зрікається його, а лише відступає під тиском обставин заради майбутнього наступу. Галілей, не зламаний інквізицією, згодом напише відомі «Бесіди» і цим дасть поштовх для подальшого злету наукової думки. Таке трактування образу і вчинку Галілео Галілея містило у собі пораду борцям-антифашистам. Продовження наукових пошуків під невсипущим оком інквізиції було не лише виправданням Галілея, а й утвердженням необхідності підпільної боротьби проти фашизму.

Другу редакцію п'єси про Галілея (1945—1946) Брехт написав у США. Драматург разом з актором Чарльзом Лафтоном, виконавцем головної ролі, знімає з тексту ті епізоди, факти, події, репліки, які могли б сприяти романтизації постаті Галілея. Галілей у цій редакції — життєлюб, для якого кварта свіжого молока значить не менше, ніж наукова істина, а, можливо, за певних обставин і більше. Це і призводить Галілея до зради науки: він не хоче жертвувати життям задля науки. У фіналі п'єси Галілей передає свій останній рукопис учневі і зізнається: «Впродовж кількох років я був таким сильним, як і влада. Але я віддав свої знання можновладцям для того, щоб вони їх використали, чи не використали, чи зловживали ними — як їм заманеться — у власних інтересах. Я зрадив своє покликання. І людину, яка зробила те, що зробив я, не можна терпіти серед людей науки».

Така зміна у трактуванні постаті Галілея була викликана тим, що за нових історичних обставин на перший план самим життям була висунута проблема відповідальності вченого за долю свого наукового відкриття, за його використання у повсякденній практиці. Диявольський ефект «великої бомби» у Хіросімі та Нагасакі висвітлив трагедію Галілея по-новому. Брехт заявляв: «Атомна бомба — і як технічне, і як суспільне явище — це кінцевий результат наукових досягнень і суспільної неспроможності Галілея».

Галілей у п'єсі Брехта — суперечлива особистість: він великий учений, але зрадив науку; він не боїться залишитися в місті, охопленому епідемією чуми, щоб не переривати свої наукові дослідження, але, побачивши знаряддя тортур, зрікається свого наукового відкриття.

Протириччя між духовним і плотським у постаті Галілея відбиває конфлікт двох філософських систем, двох поглядів на світ і на людину в цьому світі. Галілей сам, власноручно творить новий час, але й відчуває смертельний страх перед часом, що минає. Цей конфлікт двох епох, які так химерно переплітаються в одній людській долі, розв'язується капітуляцією великого новатора перед старим. Брехтівський Галілей так і не спромігся, не знайшов у собі сил виголосити знамените: «А все-таки вона крутиться!»

Відмовляючись від легендарного сюжету, пов'язаного з людською пам'яттю про Галілея, Брехт розвінчує, засуджує свого героя. «Галілей,— зауважував Брехт,— врешті знищив не лише себе як особистість, а й найціннішу частину своєї наукової праці. Церква (тобто влада) захищала біблійне вчення тільки для того, щоб захистити себе, свій авторитет, своє право гнобити й експлуатувати. Люди зацікавилися вченням Галілея про небесні тіла лише тому, що страждали під гнітом церкви. Галілей зрадив справжній прогрес, коли зрікся; він покинув людей напризволяще. Астрономія стала знову лише однією із спеціальностей, галуззю вчених, аполітичною, ізольованою. Церква відокремила ці проблеми небес від проблем землі, зміцнила своє панування й охоче визнала згодом нові рішення». Брехт називає у своїй п'єсі сумні наслідки Галілеєвого зречення: Декарт сховав у шухляду свій трактат про природу світла; Федерцоні «знову шліфує лінзи в якійсь маленькій крамниці»; Фульганціо «зрікся науки і повернувся в лоно церкви». Торжествує старий світ.

Брехт вважав, що трагедія Галілея мала переконати глядача в необхідності послідовної боротьби за ідеали гуманізму. Показуючи того, хто зневірився, зрікся, Брехт вселяє віру в того, хто прагне вірити. Зображуючи капітуляцію, драматург спонукав глядача до продовження боротьби в ім'я людини навіть за часів здичавіння людства.

Остання, третя редакція «Життя Галілея» (1956) була поставлена в «Берлінському ансамблі» вже після смерті Брехта — у 1957 році. Перекоаний у тому, що науковий прогрес може набути загрозливої для людської цивілізації форми, Брехт ще більше загострює проблему наукової та громадянської неспроможності Галілея. Письменник знімає сцени «Чума» та «Андреа провозить через кордон рукопис Галілея», які свідчили про те, що Галілей зацікавлений у кінцевій перемозі наукової істини. Таким чином, у 1956 році відбулася повна зміна ідейної спрямованості драми «Життя Галілея» порівняно з 1939 роком. Змінився світ — змінився і герой Брехта.

Але залишився таким самим непокірним і бунтівним хист самого Брехта: він, як і раніше, провокував глядача на прийняття рішень, важливих вже для реалій 50-х років. Він, говорячи про історично віддалене, знову і знову адресувався до сучасності:

Люди, тож зрозумійте, нарешті,
Наука втекла від нас за кордон,
А ми, хто прагнув знань,
Ти і я, ми всі лишилися тут.
То ж збережемо світло знань,
На користь нам — не для зловживань,
Щоб це світло не перетворилося
На вогонь, який знищить всіх нас.
Так, всіх нас.

(Переклад Олександра Чиркова)

Так у драму «Життя Галілея» прийшла сумна гіркота гуманіста, який і хоче вірити у перемогу розуму, і закликає до такої перемоги, і водночас усвідомлює, що людство мало чого навчається на уроках історії, щоразу випробовуючи нові часи на міцність новими й новими випробуваннями.

«Життя Галілея», таким чином, — багатопроblemна драма, в якій поставлено загальні філософські питання

сутності людського буття, доцільності зміни одних часів — іншими, поступального руху людства від старих знань до нових, від незнання — до знання (а можливо, і навпаки, оскільки, коли наука «нас залишає», тоді залишають нас і нові знання, а старі, не маючи розвитку, гинуть). А найголосніше звучить проблема людини, яка мусить залишатися людиною, навіть якщо історична темрява і жахає всіх своєю непроглядністю. Лише в такому випадку людство може обрати майбутній час, а отже, і залишитися не в анналах космічної історії як прекрасна згадка (чи казка, чи легенда) про те, що було, а як реальність Всесвіту, якому (а значить, і людству) не має і не може бути кінця-краю.

Сам Брехт розумів, що від глибини з'ясування цих, поставлених самим життям проблем залежить і визначення жанрової природи «Життя Галілея». «Перед театрами, — писав він, — неминуче постане питання: трактувати «Життя Галілея» як трагедію чи як оптимістичну п'єсу? Обрати для головного тону галілеївське «привітання нового часу» із першої сцени чи деякі моменти чотирнадцятої? За пануючими законами драматургії центр ваги має бути в кінці п'єси. Проте ця драма побудована не за звичайними правилами. В ній зображено початок нової ери і зроблено спробу переглянути деякі упередження стосовно початку будь-якої нової доби».

Брехт створив філософську драму і за своїм змістом, і за своєю суттю. «Життя Галілея» є драмою не лише про події далекого минулого (за часом дії), і навіть не лише про надзвичайно складні проблеми, з якими зіткнулося людство у трагічному ХХ столітті, а твором, що ставить вічні питання, які супроводжують історію людства та його цивілізації: чи зможе врешті світ стати світлим і що є важливішим для людства — революційні зміни чи еволюційний розвиток?

Мудрий поет Брехт не дає відповіді: кожному має знайти відповідь сам, і, головне, свою відповідь.

І в тому є своя закономірність і свій сенс. Адже Брехт творив для людей; адже це він, за влучним визначенням бразильського письменника Жоржі Амаду, приніс на сцену «слово народу», «поетичний голос грому і блискавки, а також... м'яку мелодію любові... Любові до людини».

Запитання і завдання

1. Якими фактами біографії Брехта можна підтвердити такі слова митця: «В міру того як я зростав, мені неприємними ставали люди мого класу»?
2. У чому суть теорії епічного театру Брехта та його епічної драматургії?
3. Дайте характеристику головній героїні п'єси «Матінка Кураж та її діти». У чому протистояння матінки Кураж та її доньки Катрін?
4. Перечитайте перші картини із драми «Життя Галілея» і визначте, у чому і як виявляються складність та суперечливість характеру Галілея.
5. Простежте послідовно лінію падіння Галілея. В якій редакції п'єси зрада Галілеєм самого себе і науки зображена найяскравіше?
6. Як ви гадаєте, чому виконавці ролі Галілея особливої ваги надавали саме заключній сцені із «Життя Галілея»?

Еріх Марія Ремарк

(1898—1970)

Пишу про час, який пройшов по
людях, наче по рейках.

Еріх Марія Ремарк



Еріху Марії Ремарку було тоді ро-
ків тридцять. З фотокарток на вас
дивиться худорлявий чоловік з

гостро окресленим обличчям, гу-
стими бровами, мужнім ротом, зі-
браний і добрий.

Із спогадів сучасника

ЛИЦАР ЧЕСТІ І ПЕРА. Ремарк — один з найпопулярніших письменників ХХ століття.

У спогадах сучасників він постає надзвичайно привабливою особистістю — яскравою, талановитою, дотепною і... романтичною.

Еріх Марія Ремарк народився у 1898 році в місті Оснабрюк; його батько, палітурник, мав невелику книжкову крамницю. Після закінчення школи у 1916 році Ремарк, обдурений брехливою пропагандою, добровільно пішов на фронт першої світової війни; кілька разів був тяжко поранений. Поступово прийшло прозріння, він відчув себе ошуканим. Фронтіві переживання визначили характер літературної творчості письменника, шлях до якої був довгим і нелегким. Ким тільки не працював Ремарк у перше повоєнне десятиріччя! Вчитель сільської школи, органіст, комівояжер, репортер, редактор спортивного журналу...

У 1929 році задуманий ще під час війни роман «На Західному фронті без змін» приніс Ремарку світову славу. Тодішні видавці дійшли висновку, що цей твір став «найбільшим європейським книжковим успіхом усіх часів». У романі письменник розповів про своє покоління, про тих, хто став жертвою війни, навіть якщо уникнув снарядів. Це покоління дістало ім'я «втраченого»: ідеали вчорашніх школярів були розстріляні війною. «Цивілізація», «прогрес», «гуманність» стали для них лише словами. Головний герой роману, Пауль Боймер, говорить: «Нам було по вісімнадцять років, ми тільки починали любити життя і світ, а нам довелося стріляти в них. Перший снаряд влучив в наше серце. Нас відрізано від справжньої діяльності, від прагнень, від прогресу. Ми вже не віримо в них. Ми віримо у війну». Це означає, що герої роману на власному досвіді переконалися: в світі панує зло. І даремними виявилися їхні окопні страждання, марною була смерть Пауля, який загинув в один із днів, коли у зведеннях верховного головнокомандування повідомлялось: «На Західному фронті без змін».

Саме через цей роман нацисти люто зненавиділи Ремарка, бо, на їхню думку, «справжній німець» не міг написати такий твір.

У другому своєму романі — «Повернення» (1931) — Ремарк знову пише про зневірених фронтовиків, які не можуть знайти собі місця у повоєнному житті, тому що навколо бачать тільки «фальш, пихату нікчемність

і безпомічне самовдоволення». Революція 1918 року роз'єднує їх: учорашній бойовий командир стріляє в свого солдата, який опинився на іншому боці барикади. Дехто з них накладає на себе руки, божеволіє, попадає до в'язниці. Повернення до миру і щастя не відбулося. Єдиною підтримкою в житті є «власні руки, або зелене дерево, або подих землі».

Хоч Ремарк зобразив у «Поверненні» руйнування фронтового братерства, він не втратив віри в цей осередок людяності й добра, бо знав: той, хто бачив смерть, навчився цінувати життя. Тому третій його роман — «Три товариші» (1938) — став гімном міцній чоловічій дружбі, яка допомагає існувати в хиткому повоєнному світі. Роман «Три товариші», найпоетичніший, найсентиментальніший з усіх творів письменника, завершує своєрідну трилогію про «втрачене покоління».

Після виходу «Трьох товаришів» Ремарка було позбавлено німецького громадянства. У 1939 році, напередодні другої світової війни, він переїхав у США. Фільми, зняті за його сценаріями, були настільки популярними, що Ремарк, чужинець, емігрант, був визнаний неофіційним «королем Голлівуду». Тут він познайомився із Чапліном та Хемінгуєм і став душею їхнього товариства.

Нацисти продовжували переслідувати Ремарка. У 1943 році було страчено його сестру Елфріду. Гестапо надіслало Ремарку рахунок «за сокиру і роботу»...

Антифашистська тема стала провідною в повоєнній творчості Ремарка. Він пише про поневіряння емігрантів, які залишили гітлерівську Німеччину («Люби ближнього свого», «Тіні в раю»), про опір фашизму («Триумфальна арка», «Час жити і час помирати», «Іскра життя»), аналізує причини виникнення фашизму і застерігає людство проти цього безумства («Чорний обеліск»).

Після другої світової війни Ремарк, громадянин США (американське підданство письменник одержав у 1947 році), живе у Швейцарії. Чи не тому він оселився в нейтральній країні, що не міг повернутися на розпратовану, поділену на дві частини Берлінською стіною батьківщину? В Західній Німеччині ще знаходили підтримку профашистські ідеї, тому твори Ремарка викликали обурення. У Східній Німеччині формувался тоталітарний режим, письменникові дорікали за недостатню революційність його творів. А митець залишався вірним самому собі, стверджуючи: «Мені зав-

жди здавалося, що коли і варто до чогось прагнути, то це до терпимості, незалежності, почуття гумору».

Викриваючи війну і фашизм, Еріх Марія Ремарк захищав все живе, любив людей такими, якими вони є — грішними, нещасливими, замордованими тяжким, потворним життям.

Помер Ремарк у 1970 році.

«ВІЙНА ЗАКІНЧИЛАСЯ ДАВНО, А СПОКОЮ НЕ-МАЄ». В романі «Три товариші» оповідь, як і в двох попередніх («На Західному фронті без змін», «Повернення»), ведеться від першої особи. Оповідач бачить світ, сприймає людей, думає і відчуває так само, як автор. Саме тому романи Ремарка стали художніми літописами доби, ліричними творами про війну, людину і суспільство.

Роман — про долю трьох фронтових друзів. Тридцятилітній Роберт Локамп після війни працював на залізниці, відав відділом реклами на фабриці гумових виробів, був тапером у кав'ярні. Готфрід Ленц «кілька років тянявся по Південній Америці». Отто Кестер був пілотом, студентом, гонщиком, пізніше придбав авторемонтну майстерню, де тепер і працюють усі троє, заробляючи собі на життя ремонтом та продажем автомобілів.

Усі вони різні за вдачею. Готфріда Ленца друзі жартома називають останнім романтиком. Отто Кестер — небагатослівний і педантичний. Роберт Локамп, хоч і навчився битися і пити не п'яніючи, — «наївна душа». Основна риса кожного — надійність. Живуть вони за законами фронтової дружби; підтримуючи один одного, воюють з навколишнім світом, із бідністю, з нудьгою. На фронті їм було зрозуміло, де свої, де вороги. Тепер свої перетворилися на ворогів: «Божевільний світ...» Життя пусте, дні минають, не лишаючи сліду. Вони вважають, що зло пануватиме в світі вічно, тому марно прагнути щось змінити, сподіватися на краще. «І що то ви за люди, ви, молоді! Минуле ненавидите, сучасне зневажаєте, до майбутнього вам байдуже», — каже пані Залевська, хазяйка пансіону, в якому живе Локамп. «Жалюгідне плем'я», — так характеризує їхнє покоління художник Фердинанд Грау. Старший на десять років, він вважає, що поміж ними різниця «на ціле життя, на ціле тисячоліття».

Трагедія покоління тридцятирічних сягає років війни, адже юність героїв згоріла в її пеклі, а разом з

нею — все те, у що вони вірили. Зразу після школи — окопи, ураганний вогонь, газові атаки, каліцтва, смерть товаришів і чекання власної передчасної смерті. Війна не полишає їхньої свідомості і в мирний час, вона живе у спогадах колишніх солдатів.

Тема війни розкривається у внутрішніх монологів головного героя твору. Роберт Локамп думає про війну і в день свого народження, підсумовуючи прожиті роки, і під час відпочинку на морі:

Ми хотіли вирушити в похід проти брехні, егоїзму, жадоби й душевної інертності, бо все це змусило нас до того, що ми пережили; ми були суворі, вірили тільки найближчому товаришеві, тільки конкретним речам, що ніколи не зраджували нас.— небу, тютюну, деревам, хлібові й землі... Але що з цього вийшло? Все стало брехнею, забулося. А хто не міг забути, тому залишилися тільки безсилля, розпач, байдужість і горілка. Часи великих мрій, мрій людських і навіть суто чоловічих, канули в небуття. Триумфували запевзятливі. Корупція. Злидні.

У романі відсутні докладні описи навколишнього світу. Калейдоскопічно, фрагментарно у тексті з'являються сцени із життя Німеччини кінця двадцятих — початку тридцятих років; саме у такий спосіб Ремарк створює гнітючу картину: безробіття, інфляція, невпевненість у завтрашньому дні, злидні. Голодні перед багатими вітринами продовольчих магазинів. На іподромі «люди найнижчого прошарку» закладають останнє, сподіваючись виграти. Музеї наповнюються бліді тіні: «вони боязко ходили по залах, а їхні очі бачили не картини Ренесансу або спокійні мармурові статуї античності, а щось зовсім інше». Це — безробітні. Вони стали завсідниками музеїв, бо там — безкоштовне тепло. На аукціонах люди втрачають останні надії і гендлюють безсоромні ділки нової генерації, що «не нюхали пороху», такі, як Гвідо Тіс («Шмаркач»). Якось жінка купує паугу, щоб було кого почути увечері. Ворожки та астрологи провіщають майбутнє. Люди дичавіють, кулаками завойовують право щось заробити. «У якийсь жакливий спосіб життя звузилося до жалюгідної боротьби за існування». Самотність і приреченість, численні самогубства. «Дванадцятий на цьому тижні... Майже всі безробітні. Дві сім'ї, одна з двома дітьми. Звичайно, отруїлися газом. Сім'ї майже завжди вдаються до такого способу», — каже поліцейський, прийшовши оглянути труп дрібного службовця.

Без теми нацизму була б неповною панорама життя Німеччини напередодні приходу до влади Гітлера. Локамп здивований тим, що скромний фінансовий службовець, завзятий філателіст, «лагідний, як ягня», прилучившись до політики («уже місяців зо два бігає на всі передвиборні збори»), відчув себе «надлюдиною». «Справжній німець не просить вибачення! А тим паче в якогось там азіата!» — так він реагує на пропозицію Роберта вибачитись перед російським емігрантом графом Орловим.

В романі йдеться і про те, що на вулицях Берліна неспокійно: відбуваються політичні демонстрації під різними прапорами, бурхливі політичні збори; зіткнення, стрілянина, втручання поліції.

Тон оповіді підкреслено об'єктивний: оповідач — байдужа до політики людина. Тому в романі не називаються партії, чії збори відвідують філателіст і Готфрід Ленц. Коли Роберт Локамп і Отто Кестер розшукують Готфріда, якому загрожує небезпека, то не відрізняють правих від лівих; тільки прапори та уніформа різні, а решта — те саме: «на обличчях той самий вираз непевної надії, віри і порожнечі».

Герої Ремарка вважають, що світ, коч він і недосконалий, переробити неможливо. Політика завжди шкодить людині. Готфрід Ленц став жертвою свого донкіхотства: його вбив хлопець «у ясно-жовтих нових шкіряних крагах», спілники якого були «в чоботах армійського зразка». Ремарк не називає вбивцю нацистом, проте в підтексті це прочитується, адже деталі одягу переслідувачів Ленца свідчать про належність молодиків саме до цієї партії.

Загибель Ленца стала перевіркою життєвих принципів друзів. Вони не звертаються до поліції, хоч і запам'ятали вбивцю, а хочуть помститися самі, бо не вірять нікому. Їх випередив трактирник Альфонс, який теж належить до братерства фронтовиків, того «таємничого братерства, члени якого скоріше загинуть, ніж зроблять кар'єру, скоріше програють, розтринькають, загублять своє життя, ніж корисливо спотворять чи забудуть недосяжний образ — той невитравний образ... який вони носять в своєму серці ще від тих годин, від тих днів і ночей, коли не було нічого, крім голого життя і голої смерті».

В оповіді про безрадісне існування трьох товаришів світлою нотою звучить історія палкого і ніжного кохання Роберта Локампа і Патриції Гольман.

Для Ремарка кохання, як і дружба, — найвища людська цінність. Проте молодим героям роману, які повернулися з війни з «розбитими серцями», не так просто закохатися. «Кохання — це омана», — каже Ленц. Робертові Локампу судилося пережити велике почуття.

Оскільки все в романі подається через сприйняття героя, портрет Патриції, як і картина навколишнього світу, складається з окремих деталей. Вона виходить з машини — і Роберт бачить вузьке коліно та каштанове волосся. Згодом читач дізнається, що у Пат прямі плечі, тонкі руки, виразні очі, граціозні, як у маленького звірятка, рухи. Ця прекрасна дівчина смертельно хвора, кохання героїв приречене.

Трагедія Пат, як і трагедія більшості персонажів роману, теж сягає воєнних років. Вона захворіла на туберкульоз, тому що «надто швидко виросла, а харчування не вистачало. Бо під час війни та одразу після неї всього було обмаль». Ця страшна хвороба забрала її матір. Батько, мабуть, загинув на фронті; він був військовим. Тому Пат притаманне світосприймання колишніх фронтовиків: жадібний потяг до життя та відчуття самотності, нетривкості буття. Так само, як і Роберт Локамп, вона боїться покохати, бо «втримати не можна нічого».

Автор показує, як розвивається почуття героя. Спочатку Роберт навіть не дозволяє собі багато думати про Патрицію. Раніше в житті Роберта були випадкові зустрічі, побіжні пригоди: «втеча від самого себе, від розпачу, від спустошення». Він і не хотів нічого іншого, бо життя навчило його покладатися тільки на себе і на товариша. Тому він хоче, щоб Пат була для нього «несподіваним подарунком, щастям, яке прийшло і знову піде собі, — тільки так». Проте взаємне кохання пробуджує в ньому бажання жити, питання «навіщо ми живемо?» більше не постає перед ним. Він відчуває себе щасливим, тому що в нього є Пат. Нарешті, збагнувши, що він так багато важить для Пат, що Пат щаслива від того, що він з нею, Роберт думає: «Це кохання і водночас щось інше. Щось таке, в ім'я чого можна жити. Чоловік не може жити заради кохання. А заради іншої людини — може».

Кохання Роберта до хворої, беззахисної дівчини характеризує з найкращого боку не тільки його самого як віддану, надійну людину, а і його друзів. Вони оточили Патрицію увагою, що нагадує лицарське служіння. Ставлення до неї виявляє істинну людську сут-

ність колишніх солдатів: з'ясовується, що цинізм та скепсис — це тільки машкара, за якою — чутливі, ніжні, вірні душі. Коли у Пат почалася кровотеча з горла, Роберт телефонує Кестерові в Берлін. Він упевнений в тому, що друг знайде професора Жафе і привезе неодмінно, «якщо той не помер». І Кестер, подолавши тисячу кілометрів осіннього туману, привіз лікаря до хворої Пат. Згодом, щоб кохана Роберта могла лікуватися у високогірному санаторії, Отто Кестер продає майстерню і машину, про яку казав, що краще дасть відрізати собі руку, ніж згодиться продати. Все виявляється марним. Оповідь роману невпинно наближається до трагічного фіналу: письменник готує читача до нього, розвиваючи мотив смерті. Самогубством покінчили дрібний службовець та Гассе, якого залишила дружина. Вбито Готфріда Ленца. Вмирають молодими Хельга Гутман і красуня-іспанка Ріта.

Хвороба забирає Патріцію, яка так хотіла жити і кохати...

Глибоким символічним змістом наповнено у творі образ дощу; за допомогою цього образу письменник передає відтінки домінуючого настрою героїв. Пат ввижається, що вона помре під дощем: волога шкідлива для її хворих легенів. Дощ іде у вересні: він віщує розлуку закоханим, небезпеку для здоров'я Пат. Роберт виходить із клініки професора Жафе, де він побачив стільки страждань, а на вулиці йде дощ.

Особливого значення у Ремарка набувають картини природи. Вони постають у романі наче несподівано. Природа у Ремарка вічна і прекрасна, живе незалежно від людини своїм потаємним життям.

Ніч. Надворі почався дощ. Краплини його падали м'яко і ніжно. Вони вже не лопотіли, як місяць тому, коли падали на голі гілки лип, тепер вони тихенько шаруділи, збігаючи по молодому, податливому листячку — містичне свято, тайна перебігу крапель аж до коріння дерев, звідти вони знову побіжать угору і стануть листячком, що знову чекатиме весняними ночами на дощ.

Тиша. Замовкли вулиці, на тротуарі блимав самотній ліхтар. Ніжне листя дерев, освітлене знизу, здавалося майже білим, мало не прозорим, а верхівки мінілися, як яснобарвні вітрила.

Дослідники творчості письменника вважають, що ремарківські пейзажі у перекладах іншими мовами втрачають свою неповторну мелодійність — в оригіналі вони звучать як своєрідні молитви натхненного

пантеїста¹. А сам письменник, який в дитинстві хотів бути музикантом, в кінці життя зізнався, що пише, добираючи слова за їхнім звучанням.

Загалом же стиль Ремарка лаконічний. Лише кількома штрихами відтворюються обставини, в яких відбувається дія. Тон оповіді стриманий, письменник розповідає про трагічну долю свого покоління, уникаючи красномовства і риторики.

Вже йшлося про те, що Роберта Локампа характеризують його внутрішні монологи. Крім того, образ головного героя, як і його друзів, розкривається також через вчинки та дії, через динамічні, насичені іронією та гумором діалоги. Гумор допомагає героям жити, а іронія сприяє розкриттю внутрішнього світу людей «втраченого покоління», людей без надії.

Останній роман Ремарка «Тіні в раю» було надруковано по його смерті, у 1971 році.

Ремарк писав про свій вік: «Я народився в часи газових ламп, пережив період розвитку електрики та авіації... Наука перемогла все. Тільки людям не вдалося стати один до одного ближче... Це страшне протиріччя. І незважаючи на це, я вірю, що люди знайдуть шляхи один до одного».

«Вчись людяності!» — такий заповіт залишив нам Еріх Марія Ремарк.

Запитання і завдання

1. Чи можна розглядати романи Ремарка «На Західному фронті без змін», «Повернення» і «Три товариші» як трилогію і чому?
2. Що означає поняття «втрачене покоління»?
3. Чому романи Ремарка називають ліричними творами?
4. Яка тема роману «Три товариші» і як вона розкривається?
5. Якими засобами розкриваються характери героїв? Дайте характеристику кожному з чотирьох головних героїв роману.
6. Яку функцію виконує образ дощу в романі?
7. Яке призначення мають у Ремарка картини природи?
8. Що найважливіше у творчості Ремарка?

¹Пантеїст — прихильник філософсько-релігійного вчення, за яким Бог ототожнювався з природою.

Ернест Хемінгуей

(1899 — 1961)

Я знаю лише те, що бачив.

Ернест Хемінгуей



Я не знав Хемінгуея, але Хемінгуей-людина для мене невіддільний від Хемінгуея-письменника, від його книг і героїв, точніше, від тих з них, у яких він, не криючись, любив те саме, що любив у самому собі, — силу, широ-

ту, хоробрість, готовність посто-яти за себе і за справу, яку вважаєш ти справжньою, правою, готовність ризикувати життям і впевненість у тому, що є речі і гірші за війну. Боягузтво гірше, зрада гірше, егоїзм гірше...

*Костянтин Симонов*¹

¹ Російський письменник (1915—1979).

ПРАВДА ЖИТТЯ — ПРАВДА ТВОРЧОСТІ. Видатний американський письменник Ернест Хемінгуей народився 21 липня 1899 року в родині лікаря в Оук-Парку — передмісті Чикаго. В дитинстві йому доводилося разом з батьком, який практикував у індіанській резервації, бувати у кварталах злиднів, убогства, страждань. Дитяча пам'ять зберегла на майбутнє і зморені обличчя мешканців резервації, і побачені трагедії, і почуті сумні історії. Згодом ці враження стали основою для низки оповідань Хемінгуея — «Індіанське стійбище», «Доктор і докторова дружина», «Десятеро індіанців».

У вісімнадцять років Хемінгуей став журналістом і до кінця свого життя не переставав вважати себе саме журналістом. Журналістська праця розвинула в ньому гостру спостережливість, уміння писати лаконічно і змістовно. Саме ця робота допомогла йому виробити надзвичайно важливий художній принцип: писати лише про те, що знаєш сам. «Я знаю лише те, що бачив», — заявляв Хемінгуей і писав про відоме, бачене, звідане, пережите. У цьому — чи не основний секрет надзвичайної популярності його творів.

У 1917 році Хемінгуей добровільно пішов на фронт (до Європи він потрапив разом із санітарним поїздом). Був тяжко поранений: під час операції лікарі вилучили з його тіла більше двохсот осколків. Війна залишила по собі і рани душевні. Подібно до багатьох своїх ровесників, Хемінгуей вийшов із пекла першої світової війни внутрішньо спустошеним. Людей, які ще зовсім юними потрапили на фронт і там втратили і друзів, і віру в добро, і себе, — цих людей назвали «втраченим поколінням». Хемінгуей прийшов у літературу як представник цього покоління.

Епіграфом до свого роману «І сходить сонце» (1926) Хемінгуей взяв слова американської письменниці Гертруди Стайн: «Усі ви — втрачене покоління». Герою цього роману Джейкові Барнсу війна скалічила не лише тіло, а й душу. Він так і не знайшов тих справжніх цінностей, задля яких варто було жити.

Слід зауважити, що не лише війна підірвала ідеали героїв Хемінгуея. Вже на самому початку свого творчого шляху письменник створює образи людей, які втратили віру в суспільство, що їх породило. Таким є Нік Адамс — герой багатьох оповідань Хемінгуея.

До теми «втраченого покоління», викинутого війною у життя без ідеалів і надії, Хемінгуей звертається в

романі «Прощавай, зброє!» (1929). Твір гнівно засуджує війну як явище антилюдяне у своїй основі, спрямоване проти всього суцього на землі, як кривавий спосіб розв'язання проблем, жодна з яких не варта нічого порівняно із життям людини. І найстрашніший наслідок війни: ті, хто лишився жити, кого війна «помилувала», втратили все, насамперед — самих себе.

Герой роману лейтенант Генрі стільки на війні пережив, побачив, утратив, що вирішив «забути про війну» й укласти «сепаратний мир»: він дезертирував з армії (причому з армії діючої). Генрі намагається знайти вихід з безвиході в особистому щасті з Кетрін, яку кохає щиро і віддано. Але смерть Кетрін позбавляє Генрі всього. Йому лишається тільки пам'ять про війну.

Сам же Хемінгуей шукав вихід. І те, що він продовжував писати про трагедію «втраченого покоління», було пересторогою людям, які намагалися втратити пам'ять, щоб не ускладнювати свого життя.

У 1936 році в одному з кращих своїх оповідань «Сніги Кіліманджаро» письменник знову звертається до проблем, що хвилювали його в період створення роману «Прощавай, зброє!». Герой оповідання — письменник Гаррі, помираючи, перебирає у пам'яті все, що було ним пережито і написано, й доходить сумного висновку про те, що «занапастив свій талант, бо прирік його на бездіяльність, бо зрадив себе самого і все, у що вірив, занапастив пияцтвом... лінощами, неробством, снобізмом, пихою, марнелюбством — і сим, і тим, і ще хтозна-чим».

Творчість Хемінгуея кінця тридцятих років тісно пов'язана з його участю в антифашистській боротьбі іспанського народу. Саме у цей період від описів бою биків і полювання на левів Хемінгуей перейшов до висвітлення проблем соціальних. Він оповідає про життя іспанського народу і зображує його вищим та моральнішим за правителів. У нарисі «Мадридські шофери» (1938) автор заявляє: «Нехай, хто хоче, ставить на Франко, чи Муссоліні, чи на Гітлера. Я роблю ставку на Іполіто» (Іполіто — простий іспанець, мужній шофер). Хемінгуей зробив ставку на іспанський народ, бо народ безсмертний, він долає перепони і йде у майбутнє. Іспанії, її народу, її історії присвячені п'єса «П'ята колона» (1938), сценарій «Іспанська земля» (1938), роман «По кому подзвін» (1940).

У «П'ятій колоні» йдеться про боротьбу проти агентів-франкістів у Мадриді. Хемінгуей писав її під артобстрілами, що надало їй життєвої переконливості. Письменник говорив про свою п'єсу: «Недоліки її пояснюються тим, що вона була написана під час війни, а якщо в ній є мораль, то вона полягає в тому, що у людей, які працюють у певних організаціях, лишається надто мало часу для особистого життя». Так, у п'єсі герої (контррозвідники) своє особисте життя приносять у жертву справі, якій служать.

Ернест Хемінгуей — учасник відомих іспанських подій: був військовим кореспондентом в Іспанії у 1937—1939 роках і бачив справжній героїзм народу, який бореться за свої права, за свою свободу. Ці враження багато в чому визначили авторські підходи до художнього відображення дійсності в романі «По кому подзвін». У творчому доробку письменника цей твір став помітною віхою, оскільки в ньому з'являється герой, здатний боротися за свої ідеали.

Герой роману — американець Роберт Джордан хоч і є традиційним хемінгуейвським героєм, інтелігентом з глибокою душевною травмою, проте поводить ся інакше: не обороняється, а наступає; взявши в руки зброю, захищає свободу іспанського народу. Це ставить Джордана в нові стосунки з дійсністю, сповнює його життя новим змістом. Залишившись прикривати відхід товаришів і, поранений, готуючись не так умерти, як дорого віддати своє життя, він думає: «Дуже не хочеться покидати життя і хочеться думати, що якусь користь я тут усе-таки дав. Намагався, у всякому разі, в міру тих здібностей, що мав... Майже цілий рік я бився за те, у що вірив. Якщо ми переможемо тут, ми переможемо скрізь. Світ — гарне місце, і за нього варто боротися...»

Роберт Джордан переконаний у тому, що обрав правильний шлях. «І тобі пощастило, — сказав він собі, — в тебе було дуже гарне життя».

У роки другої світової війни Ернест Хемінгуей, подібно до багатьох чесних митців, виступає проти фашизму. У 1942 році він видає антологію «Люди на війні» й у передмові до неї розкриває зрадницьку суть Мюнхенської угоди 1938 року, учасники якої зайняли позицію потурання Гітлеру. Хемінгуей живе у цей час на Кубі, але бере участь у воєнних діях: він часто виходить у море із кораблями американ-

ського військово-морського флоту перехоплювати фашистські підводні човни. Коли ж американські війська висаджуються у Нормандії, разом з ними на землю Франції сходить військовий кореспондент Хемінгуей. Із зброєю в руках він воював за визволення Парижа і разом із французькими партизанами увійшов у місто, яке так любив.

Після закінчення другої світової війни Ернест Хемінгуей жив на Кубі. Змістом його життя лишалася літературна творчість. У 1950 році він публікує книгу «За річкою, в затінку дерев». Американський полковник Річард Кантвелл пройшов дві світові війни і, помираючи, не може собі відповісти, за що саме він воював у своєму житті.

У 1952 році вийшла повість Хемінгуея «Старий і море» — філософська притча про людину і світ. У характерній для Хемінгуея лаконічній, стриманій манері він створює книгу, що вражає, хвилює, змушує замислитися над сенсом буття. У 1954 році за високий гуманістичний пафос цього твору Хемінгуея нагороджено Нобелівською премією.

Останні роки Хемінгуей багато хворів, дуже страждав — фізично і морально... 2 липня 1961 року Ернест Хемінгуей покінчив життя самогубством.

ПРИТЧА ПРО СТАРОГО І МОРЕ. На перший погляд, сюжет повісті-притчі Ернеста Хемінгуея «Старий і море» не складний. Старий рибалка Сантьяго вирушає далеко у відкрите море. Йому поталанило: він упіймав рибу, але вона настільки велика і дужа, що старому доводиться довго і тяжко змагатися, щоб перемогти її. А на зворотному шляху акули обгризли рибу, і старий приплив до берега лише з її скелетом. Поєдинок завершено. Але чи є в ньому переможець? І якщо є, то хто саме? І взагалі, про що ця повість? Про двобій людини і риби? Чи про гармонію людини і природи? Про силу чи безсилля людини? Про людську мудрість чи про людське безумство? А можливо, про трагедію самотності у світі, в якому роз'єднаність людей, відчуженість людини від суспільства і навколишньої природи сприймається як норма? І в чому, врешті, пафос повісті? В утвердженні сили людини чи, навпаки, її безсилля? У палкому письменницькому заклик до єднання людей чи у констатації їхньої роз'єднаності?

Ще багато інших питань викликає твір Хемінгуея, який за глибиною поставлених проблем і пристрасністю їх висвітлення, за універсальністю висновків і вселюдськістю їх звучання нагадує притчу, щоправда, дещо незвичну, хоч певною мірою і традиційну за формою подачі художнього матеріалу. Адже притча ґрунтується на побутовому сюжеті, який набув символічного, узагальнюючого значення, що надає їй дидактичного характеру. Притча завжди повчає. І це повчання, як і сюжет, має позачасовий, наднаціональний, вселюдський, всеохоплюючий сенс. Можна згадати біблійні притчі, наприклад притчу про сіяча (Євангеліє від Матвія: 13, 4—23). Алегоричний зміст притчі, як правило, дістає однозначне і канонічне тлумачення безпосередньо в Біблії.

Хемінгуей бере від біблійної притчі і повільний розвиток сюжету, і побутову основу оповіді, і її узагальнюючий смисл, і алегоричність, і конкретність, і поєднання сьогоденного та вічного, особистого та всесвітнього. Однак письменник не тлумачить змісту притчі. У нього багато залишається у підтексті (потаємний смисл твору). Хемінгуей не про все, що знає, говорить читачеві, щось він воліє не сказати, щось утаємничити, а читач завдяки асоціативності мислення немовби відновлює те, чого автор не висловив у голос. Такий художній прийом називається «ефектом айсберга». Як відомо, одна третина айсберга знаходиться над водою, а дві його третини — під водою. Саме ці дві третини і має домислити читач. Розкриття цього підтексту означає наближення до розуміння повісті. Відсутність прямого авторського тлумачення подій позбавляє повість дидактизму. Читач сам усвідомлює суть авторської позиції, тому повчання має опосередкований характер, не такий відвертий, як у біблійних притчах. І то не дивно: «Старий і море» — твір художньої літератури, яка відкриває можливості для суб'єктивного й неоднозначного трактування смислу зображуваного.

Хемінгуей побудував свою повість на системі мотивів, які постійно повторюються в оповіді, переплітаються, взаємодіють.

Одним із провідних є мотив незвичайної риби, яку хотів упіймати і нарешті впіймав старий рибалка. Але цей мотив постає у творі не як щось стале, незмінне. Спочатку це просто велика риба. «Я цілий тиждень рибалив на глибокому й нічого не піймав,— подумав

старий. — Спробую сьогодні там, де ходять косяки макрелі й тунця, — може, серед них попадеться й велика риба». А потім наступають трагічні зміни. «Звертатися до рибини він більше не міг: надто вже вона була понівечена. Та раптом у нього сяйнула думка: — Піврибини, — сказав він. — Колишня рибина... я занапстив нас обох».

Чи не свідчить такий розвиток лейтмотиву про цілковиту поразку Сантьяго: адже старий виходив у море в пошуках незвичайної риби багато днів, і ось він впіймав велику рибу, а повернувся з голим риб'ячим скелетом. Автор говорить: «Старий знав, що тепер він переможений остаточно і безнадійно». Сантьяго запитує себе: «А хто ж тебе перемиг, старий?»

Поєдинок між старим та акулами — то лише видима частина «айсберга». У підтексті — роздуми про найважливіші проблеми: людина і суспільство, людина і природа, людина і Всесвіт. Письменник прагне гармонії, але досягти її у звичайному житті майже неможливо. А може, і взагалі неможливо?

Адже Сантьяго не лише милується гармонійно прекрасною рибою, а й дивиться на неї як на товар для продажу. І не задля споглядання чудової риби вийшов Сантьяго в море, а задля того, щоб зловити і продати її. Сантьяго б'ється з акулами насамперед тому, що ці хижаки забирають в нього здобич, а отже, і можливості для існування. Старий Сантьяго «уже знов відбивався і цього разу знав, що боротьба марна. Акули наскочили цілою зграєю, і старий бачив лише стрімкі лінії на воді, прокреслені їхніми плавцями, та фосфоричне світіння їхніх тіл, коли вони накинулись на рибину. Він молотив кийком по акулячих головах і чув, як клацають їхні щелепи і як струшується човен від шарпанини під двом. Молотив одчайдушно...»

Поведінка старого цілком психологічно й соціально вмотивована. Риба — його. Він зловив її. Він віддав боротьбі з нею мало не всі свої сили. Вона стала його власністю. Він любить цю свою рибу, співчуває їй, навіть благає її допомогти йому. Відчувши, що сили залишають його, він звертається до неї: «Рибино, тобі ж однаково помирати. То невже ти хочеш убити й мене?»

Для Сантьяго битися за рибу — це значить битися за життя, причому не просто за їжу, а за своє місце в жорсткому світі, який не визнає невдах.

Ось уже вісімдесят чотири дні він виходив у море й не піймав жодної риби. Перші сорок днів з ним був хлопцеві. Та по тих сорока нещасливих днях хлопцеві батьки сказали, що старий тепер справжній невдаха, цебто геть безталанний, і звелли синові перейти до іншого рибалки, з яким той першого ж тижня піймав три добрені риби.

Старий стає самотнім серед людей, він самотній у своєму тяжкому двобої з морем, рибою, акулами — з долею. Мотив риби переплітається з мотивом бейсболу: «Багатії, ті мають у човнах радіо — воно говорить до них, розповідає про бейсбол...» — гірко думає старий у відкритому морі, мріючи про будь-яке, навіть ілюзорне спілкування. Нехай це буде транзистор чи безсловесний птах — аби не самотність: «Він пошукав очима пташину, бо радий був хоч її товариству. Одначе пташина зникла».

Розмірковуючи про щастя, старий постійно пов'язує його з поняттям «купити». Це соціальний, напрацьований упродовж десятиріч (а то й сторіч) стереотип мислення, це усвідомлення того, що за все треба платити: «Я б охоче купив собі хоч трохи талану, якби знав, де його продають», — сказав старий. «А за що ж би я його купив? — тут-таки спитав він себе. — Може, за загублений гарпун, чи за зламаний ніж, чи за дві негодящі руки?»

Історія рибалки переростає в історію трагічної долі старого, приреченого життям і суспільством на самотність і жорстоку боротьбу за виживання.

Проте в мотив самотності Хемінгуей не вкладає песимістичного звучання, яким би це парадоксальним не здавалося. Письменник показує, що самотність, відсутність допомоги, необхідність розраховувати лише на себе — саме це змушує старого бути мужнім і терпеливим, знаходити в собі резерви сил, які дають йому змогу вийти переможцем: «Ти, старий, краще сам будь безстрашний і впевнений», — мовив він.

Хемінгуей — прихильник активної позиції людини, позиції дії: людина має вірити у власні сили і спиратися у скрутну годину на них. Таке розв'язання мотиву самотності позбавляє повість похмурості, надає їй життєствердого звучання. «А нагорі, в своїй хатині при дорозі, старий знову спав. Він спав так само долілиць, і біля нього, пильнуючи його сон, сидів хлопець. Старому снилися леви». Так у фіналі повісті переплітаються і взаємодіють два мотиви — хлопчика і левів.

Хлопчик біля Сантьяго — то врешті-решт визнання його, старого, перемоги, то подолання його трагічної самотності, його надія на те, що в нього ще є майбутнє. А леви уві сні — це і пам'ять про пережиту боротьбу, й готовність знову ставати до бою за життя.

У такому фіналі зафіксовано справді оптимістичний, сповнений гуманізму погляд митця на життя. У цьому — пафос повісті. І чи не в цьому суть роздумів Ернеста Хемінгуея над долями світу і людини?

Запитання і завдання

1. Як ви розумієте вислів Хемінгуея: «Я знаю лише те, що бачив»? Чи стосується цей вислів творчості митця?
2. У кожній особистості є те, що визначає її сутність. Неможливо уявити собі Хемінгуея, який би вибачив своєму герою скупість, підступність, боягузливість, зраду. Спираючись на факти із життя та на приклади із творчості Е. Хемінгуея, доведіть цю думку.
3. Порівняйте сюжетні лінії Фред Генрі — Кетрін Барклі («Прощавай, зброе!» Хемінгуея) і Роберт Локамп — Патриція Гольман («Три товариші» Ремарка). Як трактується тема кохання у цих творах? З якою метою письменники уводять у свої твори цю тему?
4. Назвіть основні мотиви повісті «Старий і море», поясніть, яку роль вони виконують у творі.
5. Що таке підтекст? Який підтекст повісті «Старий і море»?
6. Яким вам уявляється старий Сантьяго?

Федеріко Гарсія Лорка

(1898 — 1936)

Я щиросердо дивуюсь, коли стверджують, що образи, якими наповнені мої твори, — плід моєї творчої фантазії, поетичної сміливості. Ні, всі вони до найменших деталей є точними і здаються незвичайними лише тому, що не таке вже й звичне у нашому житті нехитре вміння бачити і слухати...

Федеріко Гарсія Лорка



Федеріко — людина: він по-справжньому жив своїм власним життям і своєю творчістю, лише

сміючись чи плачучи; лише у крайнощах радості і болю.

Франсіско Лорка

АНДАЛУСЬКИЙ САМОРОДОК. Дивом іспанської поезії ХХ століття називали Федеріко Гарсія Лорку його сучасники. Але саме до найталановитіших, найобдарованіших, найзакоханіших у життя людей доля так часто буває немилосердною...

Федеріко Гарсія Лорка народився у 1898 році в родині заможного й шанованого селянина-землевласника. Ніщо не віщувало йому трагічної долі. Навпаки, родина, оточення, природа, пісні рідного андалуського краю сприяли світлому, радісному світосприйняттю, наповнювали безмежно щасливим відчуттям причетності до тієї хвилюючої неповторності, що зветься людським життям. Хлопчик був закоханий у рідне селище Фуенте Вакерос, що поблизу Гранади. Під час однієї із зустрічей з односельцями поет Гарсія Лорка освідчувався у любові до рідного краю і його мешканців: «Моє рідне селище стоїть на воді... влітку у високих тополях чути музику вітру. У самому серці селища б'є невичерпне джерело, а над дахами здіймаються блакитні гори... Уродженця Фуенте Вакероса пізнаєш серед тисячі... Місцевому люду притаманний артистизм. Артистизм і жадоба радості, інакше кажучи, любов до життя. Не раз приїжджаючи сюди, я начебто чув якийсь голос, відчував глибинний трепет тутешньої землі».

Справжнім сином Фуенте Вакероса — веселим, життєрадісним, доброзичливим — був і сам Федеріко Гарсія Лорка. Ось як характеризує його актор, а згодом відомий іспанський кінорежисер Луїс Бунюель: «Серед людей, яких мені довелося зустрічати в житті, Федеріко посідає перше місце. Я не кажу про його театр, поезію — я маю на увазі його самого. Він сам був шедевром».

Головним, що викохало Федеріко як поета, була народна поезія Андалусії. Схильність до поезії, як і до музики, виявилася у нього рано. Він був дуже здібний до музики, грав на різних інструментах. У родині панувала атмосфера справжньої духовності. Усі багато читали, час від часу їздили у Гранаду з однією метою — купити книги. Твори Віктора Гюго з дитячих років стали улюбленими для братів Федеріко і Франсіско.

У 1923 році Федеріко закінчив юридичний факультет Гранадського університету.

Писати Гарсія Лорка почав у юності. У цей час він відвідував зібрання Літературно-художнього цен-

тру, де вели бесіди про культуру, поезію, читали вірші (приїздили знамениті гості з Мадрида), слухали музику. Найчастіше Федеріко (а грав саме він) виконував твори Моцарта і Шопена. Тут Гарсія Лорка познайомився і заговоришував із студентом-старшокурсником Хосе Мора Гварнідо, який об'єднав молодих гранадців, котрі захоплювалися мистецтвом. Місцем їхніх зустрічей був закуток в одній кав'ярні. Гурток і назвали «Закутком», а його членів — «закутниками». У «Закутку» Федеріко Гарсія Лорка прочитав свої перші вірші.

Публікація віршів Гарсія Лорки у студентських «Бюлетенях» привернула увагу професора Мартіна Берруети, який очолював кафедру теорії літератури і мистецтва. Професор запросив Федеріко в одну з поїздок по Іспанії; він щодня організовував такі поїздки для своїх кращих учнів. Мандрівка по Іспанії дала Гарсія Лорці змогу краще познайомитися з рідною країною. Юнак побачив не тільки чудові пейзажі й пам'ятки, а й нужду людську. Результатом мандрівки став вихід друком у 1918 році першої книги Гарсія Лорки — збірки нарисів «Враження і картини».

З 1919 до 1929 року Гарсія Лорка жив у Студентській резиденції в Мадриді, щорічно навідуючись до Гранади. У цей час поет зустрічався з Сальвадором Далі — видатним іспанським художником-сюрреалістом, із поетом Хорхе Гільеном, який викладав іспанську літературу й мову.

Гарсія Лорка прийшов у літературу в складний час. У 1923 році в Іспанії встановлюється жорстока диктатура генерала Прімо де Рівери. 14 квітня 1931 року Іспанію проголошено республікою. У 1936 році на виборах перемагає Народний фронт; лівореспубліканський уряд розпочинає широкі демократичні перетворення. Але набирає сили «Іспанська фаланга», яка об'єднала реакційні кола, підтримувані фашистами Німеччини й Іспанії. Генерал Франко очолив військово-фашистський закат.

У 30-х роках Гарсія Лорка увійшов до групи письменників, які об'єдналися навколо антифашистського журналу «Octubre» («Жовтень»), став активним членом Асоціації друзів СРСР і Спільки антифашистської інтелігенції. У небезпечний час поет не приховував своїх поглядів: виступав з лекціями у робітничій культурній асоціації, читав вірші на користь політичних в'язнів.

Взяв участь у вечорі, влаштованому на честь повернення на батьківщину свого друга — вигнанця Рафаеля Альберті. Гарсія Лорка виголосив промову, присвячену Рафаелеві, а потім зачитав маніфест іспанських письменників проти фашизму і закликав присутніх підписати його.

18 липня — день святого Федеріко. Іменини батька й сина. Сімейне свято. Щороку цей день Гарсія Лорка проводив у Гранаді разом з рідними. Він не порушив традиції і в 1936 році. Заколот фалангістів почався саме 18 липня. 20 липня вони вже були у Гранаді...

Поет переховується в домі Росалесів. Троє з братів Росалесів належали до фаланги, але один з братів — Луїс — захоплювався поезією Гарсія Лорки й умовив братів дати притулок Федеріко.

... 16 серпня біля під'їзду Росалесів зупинилася машина. Нікого з братів не було дома. Гвардійці зайшли до садиби і вивели Федеріко Гарсія Лорку. Він у смугастій піжамі: йому не дозволили перевдягнутися. Родина кілька місяців сподівалася на диво. Але дива не сталося. Комендант Гранади заявив, що Гарсія Лорка завдав новій владі «більше шкоди пером, ніж будь-хто інший пістолетом». На світанку 19 серпня 1936 року поета розстріляли поблизу Гранади. Де його поховано, невідомо.

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 помаюрю.
Коли я помру...

(Тут і далі переклад Миколи Лукаша)

«НАЙПЕЧАЛЬНІША РАДІСТЬ — БУТИ ПОЕТОМ».
Як поет Гарсія Лорка дебютував «Книгою віршів» у 1921 році. Він писав про свою першу збірку, що вона завжди нагадуватиме його запальне дитинство, коли він «бігав босоніж луками, в оточеній горами долині».

Можливо, саме запальність, жар серця найбільше приваблюють у поетові. Він наче зітканий зі струн, як його улюблена гітара. Кожна струна — це почуття, яке на спілкування з навколишнім світом реагує своїм звуком, що надає відповідного емоційного настрою віршам, викликає певний образ в уяві поета. Це — інтуїтивне сприйняття світу. Асоціації поета дуже своєрідні. Їх треба відчувати. У квітневому морі поета «зуби із піни, губи із неба»; у садах його поезій дмуть лимонові вітри, зірки мріють про квіти, а веселка нагадує сімох красунь; кукурудза всміхається жовтими зубами; ніч не заглядає у вікно, не спускається на землю (як ми до цього звикли), а просовує у вікно свою смагляву руку...

Не завжди читачеві зрозумілі образи поета. Гарсія Лорка казав з цього приводу: «Нічого не поробиш. Я це саме так бачу». Йому було властиве геніальне вміння бачити й чути. Складне переплетіння асоціацій створює чарівний поетичний світ митця.

За своїм світоглядом Гарсія Лорка — пантеїст. Для нього Бог і природа — це єдиний світ, і всі елементи всесвіту: зірки, світло, тінь, тварини, рослини — начебто складаються з однієї речовини й тому не тільки порівнюються одне з одним, а й перетікають одне в одне, постійно містяться одне в іншому. Наприклад, людське тіло порівнюється із землею. Навіть почуття у поета «зроблені» з тієї ж речовини, що і єдине тіло світу. З білої пряжі печалі можна прясти хустини; спіралі плачу здіймаються у повітря; крик залишає на вітрі кипарисову тінь. Система світоустрою в поезії Гарсія Лорки настільки чітка, що охоплює усе суще — від зернинки до сонця. Поетичні образи Гарсія Лорки завжди обумовлені звуковою або зоровою асоціацією. Його знаменита «Гітара» — це ціла низка звукових асоціацій:

Як заридала
моя гітара, —
розбилась досвітку
криштальна чара.

.....

Плаче, як вода,
що рине з яру,
плаче, як вітер,
що жене хмару.

.....

Плаче пісок гарячий,
кличе біле латаття,
плаче стріла за ціллю,
вечір кличе світання,
плаче в голім гіллі
пташка остання.

І, нарешті, образ, який робить зримим почуття, що викликане отим риданням струн:

А-ой, гітаро!
У серці п'ять ножів
одним ударом!

Гарсія Лорка прекрасно малював. Даруючи книгу своїх віршів одному з друзів, він супроводив її чудовими малюнками. Саме тому зорові асоціації переважають у його поезіях. Вони стають вихідним пунктом численних уособлень — улюбленого троцу митця. Прислухаємося, якою щемливою тугою наповнюється серце від співчуття отій красуні-троянді («Касида¹ про троянду»), яка не шукає чогось конкретного, земного, а тягнеться «мовчки в небо», до незнаного. Троянда оживає. Як зрозумілі її почуття людині, що теж завжди знаходиться на межі «між плоттю й мрією»!

Корені поезії Гарсія Лорки — в іспанському, точніше андалуському, фольклорі. Андалусія протягом століть була під впливом багатьох культур: античної, арабської, єврейської, циганської. Усе це поєдналося в народній свідомості й відбилося в народному мистецтві. Іван Драч писав: «... коли у Лорки йдеться про Іспанію, вона для нього синонім Андалусії. Він зумів відтворити в своєму мистецтві душу іспанця з такою своєрідністю, з якою вже протягом століть не відтворював жодний інший іспанський письменник». Гарсія Лорка не намагався копіювати традиційні фольклорні образи й формули. Для нього важливо було відтворити не місцевий колорит, а «колорит духовний», тобто народне світо-відчуття.

У 1921—1922 роках поет працює над віршами, що склали збірку «Канте хондо» (опублікована у 1931 році). Канте хондо — дуже давній різновид андалуського фольклору, поетичний спів, про який Гарсія Лорка

¹ Касида — урочистий ліричний вірш, подібний до оди, поширений в арабських країнах, Середній Азії, Азербайджані та Ірані.

говорив: «Він і справді глибокий, глибший за всі безодні й моря, набагато глибший за серце, в якому сьогодні звучить, й голосу, в якому воскресає,— він майже бездонний. Він йде від незапам'ятних племен, перетинаючи могильники століть і листопади бур. Йде від першого плачу й першого поцілунку».

У 1922 році Гарсія Лорка став одним з організаторів фестивалю канте хондо у Гранаді.

У своїй збірці поет не імітує народну андалуську пісню. Розмір його віршів вільний, залежить від ліричного настрою. Але митець передає внутрішній, потаємний дух андалуської народної пісні. І тому важко провести межу між автором і простим андалусцем, який виплакує своє горе (вірш «Ай!»):

Зойк лишає у повітрі
тінь сумного кипариса.

(Лишіть мене в чистім полі,
хай поплачу вволю.)

Все на світі заломилось,
залишилась тільки тиша.

(Лишіть мене в чистім полі,
хай поплачу вволю.)

Потьмянілий небосхил
язики багаття лижуть.

(Ой прошу ж вас:
Лишіть мене в чистім полі,
хай поплачу вволю...)

«Усі вірші канте хондо,— стверджував Лорка,— сповнені розкішного пантеїзму». Їх персонажі — це повітря, земля, море, вітер, ридання. Як натягнута струна гітари, що ось-ось не витримає і розірветься, звучить крик, на який відгукується вся Андалусія (вірш так і називається «Крик»):

Од гори
і до гори
еліптичний лине крик.

З оливного гаю
чорна райдуга-дуга
у блакитній ночі.
Ай!

Дія канте хондо завжди розвивається вночі, у суцільній темряві. Тільки морок і зірки стають свідками трагедій, що невіддільні від людського буття. Ось вірш «Краевид»:

Понад рікою темрява
й очерети тремтливі.
Повітря сіре брижиться,
а віти
налиті граєм жалібним
по вінця.

Тривожна згряя
пташок-невільниць
хвостами довгоперими
б'є ніч навідліг.

Загальновизнано, що жодній літературі світу не притаманна такою мірою специфічна властивість виражати все потаємне, похмуре та жахливе, як іспанській. Потаємне і жахливе є постійними супутниками поезії Гарсія Лорки. Як пантеїст, він усвідомлює, що світовий порядок побудовано на контрастах: життя і смерть, любов і ненависть, добро і зло, реальність і мрія, ніч і день, світло й темрява, радість і горе тощо. Він розуміє, що ці поняття невід'ємні одне від одного, їх чергування є виявом закону, за яким існує всесвіт. Цю закономірність і відбиває Лорка у своїх творах. Ще у юнацькому вірші поет так визначив центральну тему своєї творчості:

Бачити, як життя і смерть,
синтез всесвіту,
в глибинних просторах
зливаються воедино.

Похмуре очікування смерті як неминучої ланки у світовому коловороті знаходимо у більшості віршів поета, наприклад у вірші «І вкінці»:

Гинуть
часу лабіринти,
стіни рушаються і стелі.
(Залишається
пустеля.)

Гине
серце —
бажань система.
(Залишається
пустеля.)

Гинуть
мрії про цілунки
й сонячні містери.
(Залишається
пустеля.)

Стелеться
пустеля.

Гарсія Лорка вважав, що канте хондо — це «численні градації Страждання і Печалі», що зміст канте хондо можна викласти двома словами: кохання і смерть. Вірші збірки не стільки про пісню, скільки про її творця — народ, про людей, які народжуються, кохають, страждають і помирають. Символічний образ батьківщини створив поет у вірші «Село»:

На лисогір'ї
фігура.
Тиха вода,
столітні оливи-понури.
В закутках, завулках
закутані люди,
а на вишках
крутяться флюгери.
Крутяться, крутяться, крутяться
флюгери.
Ох ви, села заблукані
в нетрях Андалусії-туги!

Тужлива Андалусія стає героїнею наступної книги Гарсія Лорки — «Циганський романсеро» (виходить друком у 1928 році). Гарсія Лорка знову звертається до народної поезії, до улюбленого її жанру — романсу. Він пояснював, що намагався «поєднати циганську міфологію з відвертою буденністю плинного часу». І вийшло «щось дивовижне... і по-новому прекрасне». Поет створює свій власний міф про Андалусію. Де проходить межа між реальністю і фантазією, сказати важко. Тут панує атмосфера загадковості й утаємниченості, що надає читачеві можливість стати співавтором блискучого

художника: домислити, побачити й почути недовисловлене. Ось дзвінке циганське місто зі своїм побутом, звичаями, традиціями в «Баладі про іспанську жандармерію»:

Ой циганське славне місто!
Прапори на кожному розі,
місяць жовтий, як гарбуз,
і черешні у сиропі.
Ой циганське славне місто,
не забудь тебе ніколи!
Місто мускусу і муки,
вбране в вежі червількові...

У місті свято. В його описі легко розпізнаються характерні деталі церковних свят Іспанії: «прапори на кожному розі», «Божа Мати й святий Йосип», — і в одному ряду з ними місцевий винороб Педро Домек зі своїми друзями. Та «вже ідуть ночоброди», що порушують це свято і несуть вільному циганському народові смерть:

Необачне сонне місто
двері множило нароствір,
як нагрянули жандарми —
некликані лихі гості.

Ці реальні картини набувають характеру символічного. Вони нагадують знову і знову: життя і смерть йдуть поруч.

Майже у всіх віршах «Циганського романсеро» події відбуваються у п'ятмі, коли «темна ніч упала». Вночі приходить у кузню «Місяцівна в серпанковім покривалі» й забирає із собою хлоп'ятко, за яким «плачуть, голосять цигани» («Про царівну Місяцівну»); чорні янголи смерті літають «при заході над землею», коли в роковому двобої стикаються два супротивники («Бійка»); вночі жандарми ідуть на чорних конях («Балада про іспанську жандармерію»). Ніч, чорний колір, смерть стають майже синонімами.

Визначаючи задум збірки «Циганський романсеро», дещо пізніше поет писав: «Книжка та — це власне один вірш про Андалусію, я назвав його циганським, бо то найвитонченіше визначення андалуського. Це книжка, в якій майже немає такої Андалусії, що від-

крита для ока, проте є Андалусія, що відчувається серцем. Я старанно уникав у ній циганщини. Герой цієї книжки один — біль...» Цей біль народний відчувається у кожному рядку, кожному образі, у всіх звуках та барвах, якими насичені поезії збірки. А циганки із «Сновійної балади», романсу «Циганка в черницях» і «Балади про чорну тугу» втілюють три обличчя цього болю, що зветься андалуською тугою: «Все розступається перед нею, величезною й темною, наче літне небо. У цієї туги, що нею насичені наша кров і деревні соки, немає нічого спільного ані з печаллю, ані з томлінням, ані з жодним іншим душевним болем. Це скоріше небесне, ніж земне, почуття. Андалуська туга — боріння розуму й душі з таємницею, яка оточує їх і яку вони не в змозі досягнути».

Однією з таких таємниць є кохання. Воно, як і в «Канте хондо», весь час веде двобій зі смертю. Порізному кохають герої «Циганського романсеро». Насолодам земного, чуттєвого кохання віддають перевагу герої вірша «Чужа невірниця».

У «Сновійній баладі» описано трагічне кохання. Ми точно не знаємо, чому померла юна циганка, чому її коханий «скривавлений прийшов з Козиноного перевалу». Вражає зелений колір, що з перших рядків невіддільний від образу героїні: «Я люблю тебе в зеленім. Зелен вітер. Зелен явір». Що то за барви? Чи то зелений колір нагадує про те, що красуня зовсім юна? Чи примушує очікувати на трагічну розв'язку? Чи то правда, чи то примарилося? А чи була вона, «гірка коханка», що «виглядала... з вечора до ранку»? І чому вірне кохання завжди йде поряд зі смертю?

На поверхні водозбору
колихається циганка,
вся зелена — тіло й коси,
очі — дві срібляві склянки.

Скільки гіркоти й туги! І скільки поезії! Як бачимо, в поезії Лорки — три основні мотиви: доля (як правило, трагічна, фатально зумовлена), смерть і кохання.

Кохання є провідним мотивом збірки «Тамаритянський диван». Взяти хоча б «Газелу про негадану любов». Ніч. Двоє закоханих. Їхнє кохання — «незахищене колібрі». Яка блискуча знахідка: кохання порівнюється з найменшою в світі, найнезахищенішою

пташкою! Як тривожно й моторошно стає від цих рядків! Розумієш, що нічого не можна вдіяти — трагедія невідворотна:

... я перласті літери низав
собі з грудей, щоб винизать — *навіки*,
навіки-віки — сад моїх агоній,
твоє зникоме, перебіжне тіло,
кров твоїх вен у мене на устах,
твої уста — на смерть мою — стьмянілі.

Ще юнаком Федеріко Гарсія Лорка любив брати участь у карнавалах. Йому подобалось у маскарадному костюмі блукати серед натовпу. Перевдягання, як згадує брат поета, приваблювало Федеріко не стільки можливістю пожартувати над кимсь із знайомих, скільки можливістю перетілення. Гадаємо, саме із карнавалів почалася любов Лорки до театру. Прем'єра його першої п'єси — «Чаклунство метелика» — відбулася 22 березня 1920 року у мадридському театрі «Еслава». П'єса була настільки не схожою на те, до чого звикла іспанська публіка, що успіху не мала. Родина чекала у Гранаді вісточки про те, як пройшов спектакль. Друг батька надіслав телеграму такого змісту: «П'єса не сподобалась. Усі вважають, що Федеріко — великий поет».

Саме так, Гарсія Лорка прославився спочатку як поет. І, як не дивно, це дещо заважало шанувальникам його таланту побачити в ньому обдарованого драматурга. Та з часом Гарсія Лорка довів, що звернувся до драматургії не випадково, що це така сама вагома частина його творчості, як і поезія. Він написав багато п'єс, що здобули заслужене визнання. Серед них — «Маріана Пінеда» (1925), «Чарівна чоботарка» (поставлена у 1930 році), «Коли мине п'ять років» (написана у 1930—1931 роках, вийшла друком у 1954 році), «Криваве весілля» (1933), «Йерма» (1934), «Донья Росіта, дівця, або Мова квітів» (1935), «Дім Бернард Альби» (завершена у 1936 році, за місяць до фашистського заколоту, опублікована і поставлена у 1945 році).

У 1931 році, після утворення республіки, Гарсія Лорці було дозволено організувати пересувний студентський театр. Він назвав його «Ла Баррака» («Балаган») і присвятив йому три роки свого життя. У

театрі драматург вбачав школу виховання глядача, відводив йому високу просвітницьку місію.

Прихід Гарсія Лорки до театру цілком закономірний. Створені ним п'єси є настільки поетичними, наскільки драматичними є його вірші; його поезія вражає своїм драматизмом, а драма — ліризмом.

В усіх творах Федеріко Гарсія Лорки — душа рідної землі, пісенної, світлої, багатостраждальної: «Я — іспанець... Іспанія живе в глибинах мого серця, я її поет...» Великий іспанський поет і драматург Гарсія Лорка — син світу і всесвіту, «брат усім людям». Він вірив у прийдешнє царство Боже на рідній землі (вірш «Пісня-стріла»):

Христос іде,
весь засмаглий, засмалений,
од лілей Іудеї
до гвоздик Іспанії.
Дивіться, він гряде!

Запитання і завдання

1. Що найбільше запам'яталося вам із розповіді про життя Гарсія Лорки?
2. Які події в Іспанії вплинули на формування особистості Гарсія Лорки та обумовили його вибір як громадянина?
3. Що ви вважаєте випадковим, а що закономірним у смерті поета? Чи відомі вам інші митці, які пішли з життя, не зрадивши своїх переконань навіть перед загрозою смерті? Згадайте їхні твори, якщо можете, процитуйте.
4. Які риси поезії Гарсія Лорки роблять його дивом іспанської поезії ХХ століття?
5. У чому своєрідність світосприймання Гарсія Лорки? Якими засобами художньої виразності створено його чарівний поетичний світ? Наведіть приклади. Що вас найбільше вражає в поезії Гарсія Лорки?
6. Перечитайте один з віршів Гарсія Лорки. Чи можна проаналізувати його за традиційною схемою? Обґрунтуйте свою відповідь.
7. Які фольклорні традиції простежуються у творчості Гарсія Лорки?
8. Напишіть невеликий твір на одну із тем: «Тужлива Андалусія як головна героїня поезії Гарсія Лорки», «Доля, смерть і кохання — найважливіші мотиви поезії Гарсія Лорки», «Мій Гарсія Лорка».

Юліан Тувім

(1894—1953)

Мій вірш витесаний з м'юки,
Як з цегли, складений з жалів!
Я чую рідні, тихі звуки —
Сирени надвіслянський спів.

Юліан Тувім



Він був митцем, який своєю творчістю завершив цілу добу розвитку польської поезії, який, мабуть, найсильніше із часів Словацького й Норвіда сколихнув польську мову — і не тільки оновив застаріле словництво, а й запровадив у поетичний вжиток новий світ речей і образів... Він

приділяв увагу і важливим, і незначним людським справам, звичайну людину зробив героєм своїх віршів і поем. Його любов до життя охоплювала видатні, знаменні події та буденні явища. Він писав гнівні політичні вірші і ніжно схилився перед красою польової квітки...

Мечислав Яструк¹

¹ Польський поет, перекладач (1903—1983).

**«МИСЛИТИ ВМІЮ ЛИШЕ НАСТІЛЬКИ, НАСКІЛЬКИ
ВМІЩУЄ МУЗИКА ВІРША».** «У Польщі молодь зрос-
тала, зачарована поезією Тувіма»,— писала Ванда Ва-
силевська. Вірші польського поета зрозумілі й близькі
не тільки його співвітчизникам, вони відомі далеко за
межами його батьківщини.

Юліан Тувім народився в Лодзі 13 вересня 1894 ро-
ку. Згодом він писатиме вірші про рідне місто. В
одному з них (яке так і називається «Лодзь») поет,
звертаючись до майбутніх своїх шанувальників, пише
напівжартома:

Коли я чолом аж зірок сягну,
Як слави почнеться ера,
І вчинять за мене сварку бучну
Сто міст, немов за Гомера...
І кожне містечко волає почне:
«Пророче, ти звідси родом!»

— Нащадки! Сим здогадам — шаг ціна,
Облиште їх тувімістам.
Сам свідчу я: Лодзь, і тільки вона
Була моїм рідним містом.

(Переклад Максима Рильського)

Батько Юліана Тувіма служив бухгалтером у банку.
Його молодість пройшла в Парижі, він захоплено роз-
повідав синові про місто, яке було для нього синонімом
свободи й радості. Матері завдячує поет тим, що вже
в дитинстві поринув у чарівний світ поезії та пісні.
Самодисциплінованість батька й артистизм матері по-
єднались у синові. Він захоплювався в юності хімією,
філателією, астрономією, так званими сільськими за-
бавами: колекціонував метеликів, розводив вужів. А з
1909 року, як згадував сам поет, «почалося лінгвістичне
божевілля». Він оточив себе книгами з мовознавства й
етнографії, виписав з Лейпцига каталоги видань з лін-
гвістики. Його цікавлять мови тунгусів, папуасів, аф-
риканських народів, австралійських племен. Але такі
словники були дуже дорогими. Тоді Юліан запрошує
до себе дванадцятирічного китайця і записує польськи-
ми літерами китайську пісеньку; складає словник ци-
ганських слів і виразів. Починає вивчати есперанто і
перекладає мовою есперанто кілька віршів свого суча-
сника і співвітчизника Леопольда Стаффа, поезію якого

обожиював. Поезія Стаффа відіграла дуже важливу роль у становленні Тувіма-поета. Тувім знав і любив поезію Артюра Рембо, Яна Кохановського та Юліуша Словацького. Олександр Пушкін та Олександр Блок були його улюбленими поетами, велике враження справила на нього зустріч з Володимиром Маяковським.

У 1916 році Тувім вступив на юридичний факультет Варшавського університету, в якому провчився всього два семестри.

Навчаючись в університеті, Юліан Тувім друкував свої вірші у студентському журналі «Pro arte et studio» («За мистецтво і науку»), згодом — у різних варшавських виданнях. Справжній скандал у літературних колах викликала поява його вірша «Весна». Майже вся варшавська преса відгукнулася на цей вірш. Автора звинувачували у цинізмі, порнографії, пропаганді розпусти, злочинства, наголошували на тому, що твір не дає ніякої естетичної насолоди. А справа була в тому, що «Весна», за визначенням самого автора, — це «дифірамб, що уславлював місто й міський натовп».

У 1918 році вийшла друком перша книга Юліана Тувіма «Чигання на Бога». Відомий польський письменник Ярослав Івашкевич писав: «Ні з чим не можна порівняти враження, яке справили на нас вірші Тувіма. Ми всі беззастережно сприйняли їх як початок нової поетичної ери».

Головне в поезії Тувіма — це любов до життя і любов до людини, людини простої, «з натовпу». Саме проста людина стає ліричним героєм віршів Тувіма. Виступаючи у 1928 році з промовою перед мешканцями Лодзі з приводу присудження йому премії міста, Тувім назвав себе сином Лодзі фабричної, Лодзі робітничої, яка пробуджувала «перші мелодії віршів».

«Поезію на вулицю!» — саме таким став заклик Юліана Тувіма та інших молодих поетів, які організували групу «Скамандр». Звідси вийшли уславлені польські поети і письменники: Ярослав Івашкевич, Антоній Слонімський, Ян Лехонь, Казимеж Вежинський. Група не мала політичної програми. Віталізм, тобто радість життя, — так визначав художню філософію групи Тувім. Поезія прославляє Діоніса, бога вина, бо чари Діоніса полегшують спілкування між людьми, роблять їх близькими до природи, допомагають насолоджуватися життям. Тувім оголошує себе поетом «натовпу», що супроводжує Діоніса у його хмільних походах по землі.

Уже перші твори «скамандритів» пронизують бунтівні настрої. Місто — сіра пустеля, де панує сум, і люди в ньому теж «сірі, наче сіра міська пустеля». Бунт «скамандритів» був спрямований проти лицемірної моралі, наповнений співчуттям до простої людини, мрією про вільну Польщу.

«Скамандрити» існували недовго, бо відчули ілюзорність своїх сподівань. Пізніше у щоденнику Тувім так пояснить своє захоплення віталізмом: «Мені було 20 років, коли розпочалася перша війна, і 45, коли спалахнула друга війна. У проміжку пройшла чверть століття, яка була молодістю... Відгуки першої бурі й гуркіт другої наповнили життя мого покоління тривогою, невпевненістю, відчуттям, що все тимчасове, мигнє, а ти сам завис у небезпечній пустелі... Ми ходили по землі зигзагом, чіпляючись за будь-які ідеї, течії й напрямки...»

Розвиваючи свою думку, далі поет запише: «Скамандрити» зробили своє і просто розійшлися... Мій радісний віталізм продовжує існувати. Він тільки змінив поле діяльності. Він дорвався до боротьби людини за свої земні права».

До першого періоду творчості Юліана Тувіма належать також збірки «Танцюючий Сократ» (1920), «Сьома осінь» (1922), «Четвертий том віршів» (1923). Вірші Тувіма приваблювали читачів багатством тем, гостротою переживань, високою ліричною напругою, глибиною почуттів, досконалістю форми. Уже в цей час визначилися дві основні лінії творчості поета — лірична і сатирична.

Юліан Тувім середини 20-х років — на розпутьті. Бунтівний характер його поезії не викликає сумніву. Але бунт його — проти всього. П'ята збірка віршів, що вийшла друком у 1926 році, мала своєрідну і навіть жахливу назву: «Слова в крові». У поезії Тувіма дедалі дужче звучать трагічні мотиви.

У червні 1926 року поет друкує вірш «Ейя, ейя, алаа». Із цим віршем приходять у поезію Тувіма політика: він виступає проти фашизму. Збірка «Чорнолісся» (1929) відкриває нову сторінку його творчості.

У 1929 році Тувім друкує вірш-звертання «До простої людини»:

О брук троци приклад рушниці!
Бо кров твоя, а їхня нафта!

І від столиці до столиці
Гукни на всі ти їх марниці:
«Нема дурних, панове шляхта!»

(Переклад Григорія Кочура)

Поет виступив проти тих, хто хотів розв'язати війну, щоб збагатитися, проливаючи кров простих людей. І знову, як десять років тому, поета звинувачує преса. Тепер у «пропаганді зради», «деморалізації армії». Вірші називають «злочином Тувіма». Виступаючи з роз'ясненням на сторінках газети «Роботнік», поет підкреслює, що злочином є підготовка нової війни мілітаристами різних країн, які приховують свої загарбницькі плани за брехливими патріотичними гаслами. Поет не впав у відчай. Просто лірика дещо відступила на другий план, поступившись місцем блискучим сатиричним віршам.

Нові образи і нові слова Тувім знаходить для розкриття давньої теми своєї сатири — обивательства, міщанства у вірші «Міщани». На призначення міністром фінансів брата Пілсудського у 1931 році Тувім відгукується сатирою «Браття». Лицемірне милосердя вельможних благодійників поет викриває у вірші «Милосердя». У гротескних тонах він змальовує тих, хто мріє про війну («Маскарад», «Пісенька», «Протест», «Режисер» та ін.). Найвизначнішим сатиричним твором Тувіма стала поема «Бал в опері» (1936), спрямована проти фашизму в Польщі. Поему було конфісковано відразу ж після виходу в світ.

У вересні 1939 року гітлерівські війська вступили в Польщу, і Тувім залишив батьківщину: «Мене закинуло спочатку до Парижа, потім до Португалії, потім до Ріо-де-Жанейро, Нью-Йорка...» В еміграції Тувім остаточно зрозумів, що має стати активним борцем-антифашистом. «Політика — не моя професія, — записує Тувім в «Американському блокноті», — це функція моєї совісті й мого темпераменту».

Юліан Тувім багато виступав перед робітниками. Читання своїх віршів він завжди завершував закликком усіма силами боротися проти фашизму. Від поета-борця відмежувалися реакційні представники польської еміграції, навіть ті, хто починав з ним у «Скамандрі» літературну діяльність. Йому погрожували, його ображали, але поет прислухався тільки до голосу своєї совісті. Теми його статей, закликів, звертань, промов —

боротьба проти фашизму, боротьба за звільнення Польщі, боротьба за її демократичне майбутнє. Тувім зізнався: «Аполітичність стала для мене поняттям, тотоним немужичності: я, поет, не можу зрозуміти її».

У квітні 1944 року Тувім відгукнувся на першу річницю повстання у варшавському гетто статтею «Ми, польські євреї...». Він саме дізнався про загибель своєї матері у Польщі і їй присвятив свою статтю. Вважаючи себе поляком за народженням, мовою, вихованням, батьківщиною, Юліан Тувім не відмовляється від єврейської крові, що тече в його жилах: «... я приймаю святе хрещення — криваве, гаряче, мученицьке братство з євреями».

У роки війни з'являлося мало нових віршів поета. Але деякі доходили до Польщі й набували широкого розголосу. Так було з «Молитвою», що стала маніфестом патріотів у окупованій Польщі.

У червні 1946 року Тувім повернувся на батьківщину. У нього було багато творчих задумів: перекладацька робота, театральні пошуки, лінгвістичні розвідки, випуск поетичних антологій, поезія для дітей. В останні роки життя він пише вірші «До письменника», «Клич», «Прапор», «Зустріч у 1952 році», «Дочці у Закопане».

Помер Юліан Тувім 27 грудня 1953 року.

«В СЕРЦЯ СЛОВАМИ, СЕРЦЕМ В СЛОВО». Широта діапазону ліричного голосу Ю. Тувіма дуже велика. Він вміє глибоко кохати й люто ненавидіти, співчувати й зневажати, бути і ніжним, і саркастичним.

Це стосується вже ранніх творів, що ввійшли в збірку інтимної лірики поета «Сьома осінь» (1922). Щире кохання, його злети й падіння, надії й розчарування відбилися у настроях ліричного героя «Сьомої осені». Епіграфом до своєї збірки Тувім узяв рядки з вірша Яна Лехоня: «Немає ні неба, ні безодні, ні пекла, ні раю. Є одна Беатріче...»

Справжнє кохання для автора цієї ліричної збірки — це самовідданість, навіть самозреченість, це готовність до самопожертви заради коханої. Тільки той кохає по-справжньому, хто без вагань може віддати своїй обраниці все: кожний порух душі, биття серця, останній гріш, залишок сил, вогонь душі, мрії (вірш «Все»). Вірші «Сьомої осені» написані від першої особи. Це надає їм особливої інтонації інтимності, сприяє вста-

новленню атмосфери довірливості між читачем і автором. У цих віршах пряма мова звернена насамперед до коханої, наприклад у вірші «Нічий»:

Нічий я на цьому світі,
Як трави й струмки — нічий,
Я тільки лиш Твій та Божий,
Я — Твій.

(Переклад Володимира Лучука)

Тональність віршів різноманітна, іноді переходить дуже різкі: від тихого суму до бурхливої радості; від готовності померти біля ніг коханої до гніву й іронії («Злий вірш»). Але переважають нотки осінні: це спогади про те, що не збулося; це печаль, викликана розставаннями; це усвідомлення того, що нічого не можна змінити; це постійне очікування чогось...

Якщо у більшості поетів кохання асоціюється з весною, то у Тувіма кохання невід'ємне від осені. Ця пора року стає повноправною героїнею його любовних поезій. Йому хочеться, щоб «ясні зорі холодні, свіжі зорі осінні», «лілові айстри осінні» існували тільки для коханої. І навіть мімоза, з якою звично пов'язується початок весни, для ліричного героя стає символом осені, бо нагадує йому «безсмертник жовтий, жовтня квіти» («Спогад»). І «золотий букет» викликає образ осені — «милої, тендітної, золотої». З образом осені пов'язаний дорогий спогад про дівчину, що стала для поета єдиною в світі. Мабуть, осінь обумовила долю цього кохання, що складається з постійних розлук і зустрічей, спогадів і прощань («Доля»). Осінній смуток розвіює надія на з'єднання закоханих. І тут вже не можна обійтися без весни («Сьома осінь»):

Вперше стиснемо руки гарячі,
Що не в силі вже більше прощатися!
І тоді в молодому тремтінні
Повесніємо в миті осінні...

(Переклад Дмитра Павличка)

Емоційна напруга віршів Тувіма дуже висока. У ліричного героя «стогне серце» за коханою, він умовляє її бути завжди разом, згадує найщасливіші миті їхніх зустрічей, описує її портрет, виплескує свою тугу в розлуці. Його кохана і земна, і небесна, завжди прекрасна, благородна, ніжна, принадна, а часто й печальна.

Крім ідилічних, зворушливих віршів, є й такі, в яких висловлюються гіркі образи, розчарування, відчай. Без них не було б повної правди про кохання — головної теми збірки «Сьома осінь».

Збірка «Чорнолісся» (1929) відкриває другий період творчості Юліана Тувіма. Епіграфом до неї взято рядки польського поета Ципріяна Норвіда: «Чорноліські зорі зцілять моє горе!» Чорнолісся — це батьківщина Яна Кохановського, поета польського Відродження. Чорнолісся для Тувіма — це вічна вітчизна, де лежать витоки польської поезії. Поетичне слово, на думку Тувіма, було, є і буде тією вірою, що допомагає пережити всі незгоди й випробування. Закоханість у слово, притаманна поетові ще з юнацьких років, набуває іншого характеру. Тувім шукає все нові й нові можливості слова, щоб воно звучало якомога вагоміше. Він намагається так оголити зміст кожного слова, щоб воно сприймалося серцем. У вірші «Праця» він пише про завдання поета:

Так! Знову! Знов! Спочатку! Знову
Вбиватися щільніш від клину
В серця словами, серцем в слово —
Не знати впину.

(Переклад Григорія Кочура)

Тувім вважає, що саме так діяло на читачів слово Кохановського, Словацького, Міцкевича. У вірші «Похорон Словацького» йдеться про безсмертя поетового слова, що не підвладне тліну на відміну від тіла:

Слово? Дзвонить і грає,
Слово блисками крає,
Як здавна — вічно, велично!
Тіло? Тліном пожерте,
Тіло на порох стерте,
Стукоче в труні сторічній.

(Переклад Євгена Дроб'язка)

Саме слово стає справжнім героєм багатьох віршів поета, наприклад віршу «Десятиліття», бо слово — це минуле, теперішнє й майбутнє:

Так будеш майбутнє, мускуляста мово,
Так життя посуваєш — трудно, та невпинно,
Юносте, дай нам крила! Боже, дай нам слово!

(Переклад Дмитра Павличка)

У «Чорноліссі» звучать і трагічні мотиви. Жорсткий світ породжує в уяві поета жахливі образи: його власний письмовий стіл нагадує катафалк, що «застиг у своєму траурному блиску, наче реквієм дерев'яний, наче монумент сліз» («Про мій стіл»). Герой вірша «Пси» порівнюється з бездомним собакою, диким і злим. І не тільки він відчуває таку безнадійну самотність у цьому світі.

Буденні предмети і явища набувають рис фантастичних. У сатиричних творах поет часто вдається до гіперболи і гротеску. У вірші «Перукарі» подається яскрава картина нудного, бездумного життя:

Сівши під стіни, тихо ведуть вони розмову,
Ждуть на клієнтів, їх немає, тож нудяться.
Чешуться знову, голяться знову, знову, знову.
Знов розмовляють, потім дримають і будяться.

(Переклад Дмитра Павличка)

Сповнений гнівним сарказмом і вірш «Гуляння». Неприйняття жахів страшного світу породжує у поета бажання, закривши щільно віконниці життя, віддати себе у важкий полон сну, що застеле очі туманом дитинства («Втома»).

Поет шукає притулку в природі («Строфи про пізні літа»), протиставляє її міській цивілізації («Картопля»).

Однак, благаючи свого парнаського коня віднести його до Чорнолісся, поет не сподівається втекти від життя («Кінь»):

Мають там птиці, б'ють блискавиці.
В полум'ї вічна вітчизна.

(Переклад Максима Рильського)

Поет прагне, щоб його слово передавало біль його співвітчизників і стогін земного лона. Згоден, щоб «серце знищила» його «з пером рука» («Відповідь»), аби люди почули й зрозуміли поетові слова.

Головним твором періоду еміграції стала поема «Квіти Польщі». Це велика поема-спогад, поема-роздум, поема-підсумок. Роботу над нею Тувім почав у Бразилії в листопаді 1940 року і закінчив у 1944 році. Поема дуже своєрідна, в ній переважає глибинне ліричне начало, подається не стільки опис подій, свідком яких

був сам автор, скільки сприйняття цих подій поетом в різні пори його життя: маленьким хлопчиком, юнаком, дорослою людиною. Поема значною мірою автобіографічна: її ліричним героєм є сам автор. Звичайно, деякі події сприймаються і осмислюються через відстань у багато років, автор розставляє акценти дещо інакше, ніж у збірках віршів, що вийшли друком раніше. Рядки поеми Тувімові диктує біль за батьківщину та співвітчизників. Сюжет її трагічний: городник Дзеверський віддає свою доньку Зоф'ю заміж за царського поручика Костянтина Ілганова; той бере участь у придушенні демонстрації лодзинських робітників у 1905 році й гине; дочка помирає від пологів, залишаючи батькові маленьку Анелю. Під час першої світової війни Дзеверський служить у польському легіоні. Щоб спокутувати гріх зятя, він намагається відшукати сина вбитого Костянтином робітника і стати його опікуном. Життя Анелі складається важко. Вродлива дівчина стає коханкою фабриканта, в якого вона служить.

Однак сюжетна лінія розвивається непослідовно, часто губиться, не має основного значення. Справжньою серцевиною поеми є вінок ліро-епічних віршів, бо для автора найважливішим є не зображення тих чи інших подій, а те, як вони відбилися на долі простих людей та самого митця.

Роздуми поета над проблемами довоєнної Польщі, оцінка подій очима небайдужої людини, прагнення об'єктивно осягнути минуле, мрії та плани щодо майбутнього вітчизни — головні мотиви поеми Тувіма. У ліричних відступах автор виявляє силу своєї любові до рідної землі: «Вітчизна — мій дім, а інші країни — готелі». Найекзотичніші квіти Бразилії не можуть викреслити з пам'яті ніжні й прекрасні польські квіти. Спогад про бузок Варшави гіркий, тому що ним пахла перша весна неволі, та бузковий запах жаданий, бо вдихнути його поет сподівається в Польщі, яка вже буде вільною від фашистів.

Любов до батьківщини невіддільна від ненависті до її гнобителів. Талант поета-сатирика з новою силою виявляється на тих сторінках поеми, де зображено гітлерівців, яких автор називає бандитами, грабіжниками, мерзотниками, катами.

Неперевершеним сатириком виступає поет і тоді, коли описує Лодзь міщанську. Її символом стає навіть не троянда, а «трояндочка», причому «непримітна»,

«бліда», «від пурпуру вода сьома», за кольором ближча до борщу або ж малини, що виросла на звалищі.

Найтепліші рядки поеми присвячені простому люду. Люди, за уявленнями Тувіма, поділяються на дві групи залежно від того, як вони заходять до будинку — з парадного чи чорного ходу. Автор вболіває за тих, кому входить через парадні двері заборонено — за жебраків, пічників, прачок, лахмітників.

Найбільшою читацькою популярністю користувалася «Молитва» — мрія про майбутнє Польщі:

В країні, що з труни воскресне
У сяйві вольності-зорі,
Хай буде добрий лад і чесний,
Розважливі проводирі...

Дай хліб із польського нам поля
І труни — з польської сосни.
Змети зі слів гучну фальшивість,
Верни одвічну їм правдивість,
Звільни з-під влади брехача,
Хай справедливість — справедливість,
А право — право означа...

Хай Польща славиться довіку,
Хоч би яка вона була:
Дай велич серць, коли велика,
І велич серць, коли мала.

(Переклад Максима Рильського)

Стиль поеми напрочуд різноманітний: тут і ліричні відступи, і саркастичні замальовки; урочисто-піднесена мова «Молитви» змінюється тонкою лірикою в розділі «Варшавський бузок».

Творчість польського поета Юліана Тувіма приваблювала видатних українських майстрів слова — Миколу Бажана, Павла Тичину, Дмитра Павличка та ін. Максим Рильський писав: «Тувім був митцем і мислителем дуже широкого діапазону. Ніжний лірик і гострий, аж безпощадний сатирик, співець інтимних людських почуттів і полум'яний трибун, сміливий експериментатор у мові й віршуванні і бездоганний майстер класичної форми, автор лагідно-жартівливих творів для дітей і безмежно складної поеми «Квіти Польщі» — і все це в одній особі».

Запитання і завдання

1. Що з біографії Юліана Тувіма запам'яталося вам найбільше?
2. Чому сучасники сприйняли першу збірку Юліана Тувіма «Чигання на Бога» як початок нової поетичної ери? Яких митців ХХ століття ви назвали б поетами-новаторами?
3. Які вірші Тувіма вам більше подобаються — ліричні чи сатиричні? Чому?
4. Які періоди життя поета ви визначили б як драматичні, навіть трагічні? Доведіть справедливість твердження підручника про те, що в найскладніших ситуаціях Тувім «прислухався тільки до голосу своєї совісті».
5. Як ви гадаєте, чи наслідував Юліан Тувім когось із поетів, оспівуючи кохання? Проаналізуйте один з віршів «Сьомої осені». Які засоби художньої виразності створюють основну тональність збірки?
6. Охарактеризуйте збірку «Чорнолісся» за таким орієнтовним планом: тематика, провідні мотиви, тональність, образи, засоби художньої виразності.
7. Яке місце посідає поема «Квіти Польщі» у творчості Тувіма?
8. Яке ваше особисте ставлення до поезії Тувіма? Чи став якийсь його твір улюбленим? Вивчіть напам'ять один із віршів Юліана Тувіма.

ЛИТЕРАТУРА
1945-1985 РОКІВ





ПРОЩАВАЙ, ЗБРОЄ?

Література ніколи не була такою могутньою, гострою, напруженою, як життя, а сьогодні і поготів. Щоб передати жорстокість життя, література мусить бути у тисячу разів жорстокішою, жахливішою.

Ежен Іонеско

Війна закінчилася... У світі склалися воєнно-політичні блоки, які протистояли один одному. Почала розпадатися система колоніалізму, наростала національно-визвольна боротьба в Азії, Африці. Численні локальні конфлікти та війни продовжували тримати людство у напруженні. І хоча у 60—70-х роках загрозу третьої світової війни було відвернено, привид атомної війни ще блукав по земній кулі.

Наприкінці 80-х — на початку 90-х років відбулися події, які змінили і карту світу, і становище в світі. Дві німецькі держави возз'єдналися. СРСР, Югославія, Чехословаччина розпалися на суверенні держави.

Світова художня література повоєнних років жила тривогами і проблемами свого часу та надією на розум людський, який колись скаже остаточно: «Прощавай, зброє!»

До подій другої світової війни зверталось багато авторів, наприклад чеський письменник Ян Отченашек («Кульгавий Орфей»), німецькі письменники Дітер Ноль («Пригоди Вернера Хольта»), Макс Вальтер Шульц («Ми не порох, що летить за вітром»), Еріх Марія Ремарк («Ніч у Лісабоні») і Генріх Белль («Більярд о пів на десяту»), американський письменник Ірвін Шоу («Молоді леви») та ін.

З'явився «робітничий роман» в літературах ФРН (Макс фон дер Грюн), Англії (Реймонд Уїльямс), США (Ларс Лоренс, Філіп Боноскі), НДР (Ервін Штрітматтер, Анна Зегерс), Чехословаччини (Ян Козак).

Помітним явищем у світовій літературі 50—60-х років став антиколоніальний роман, насамперед англійський. Так, Стентон — герой роману Безіла Девідсона «Річні пороги» (1956), дія якого відбувається в Африці, після важких роздумів зрікається свого колоніального минулого. У романі Джеймса Олдріджа «Гори і зброя» (1974) Мак-Грегор усвідомлює правоту гордих синів Курдистану, які борються за свої національні права, і готовий допомогти їм. Десмонд Стюарт (трилогія «Зміна ролей», 1965—1968) на прикладі життя декількох поколінь англійської сім'ї в період з кінця XIX століття до 60-х років XX століття досліджує причини змін у колоніальному світі.

Письменники, розуміючи, що у XX столітті людство опинилося перед таким вибором шляхів у майбутнє, від якого залежить саме його існування, намагаються осмислити досвід своєї доби. Одні з них віддають перевагу формам умовним, алегоричним, інші — життєподібним. Але всі вони занепокоєні майбутнім. Наприклад, французький письменник Робер Мерль і американський письменник Рей Бредбері в своїх романах-антиутопіях певну негативну тенденцію сучасного суспільного розвитку роблять основою алегоричного або ж фантастичного сюжету, в якому відчувається биття пульсу саме XX століття. Рей Бредбері («451° за Фаренгейтом», 1953) зосереджує увагу на бездуховності тоталітаризму, а Робер Мерль попереджає про небезпечність ідеологічних чвар, які можуть призвести до атомної катастрофи («Мальвіл», 1972). Митці єдині в голловному: світ мусить змінитися, щоб не загинути.

Непокоять письменників і проблеми духовного розвитку суспільства. У другій половині XX століття бурхливо розвивається так звана «масова культура», зокрема «масова література». «Масова культура» не збагачує, не вдосконалює суспільство і людину, а прагне маніпулювати ними. Малохудожня книжкова продукція пропагує бездумний, безтурботний, іноді жорстокий і розпусний спосіб життя.

Проте справжніх митців XX століття хвилює у першу чергу людина з її складними й неоднозначними проблемами. Швейцарський драматург Фрідріх Дюр-

ренматт у «Візиті старої дами» (1956) і «Метеорі» (1966), французький романіст Ерве Базен в «Анатомії одного розлучення» (1975), італійський драматург Едуардо Де Філіппо у «Циліндрі» (1966), німецький письменник Гюнтер де Бройн в «Буридановім ослі» (1968), відтворюючи різні життєві ситуації та розповідаючи про різні людські долі, підводять читачів до спільного висновку: розбіжність між ідеалами, які проголошуються суспільством, й облудною практикою суспільного життя — одна з головних причин бездуховності. А ще, крім того,— всесилля «золотого тельця», якому продовжує поклонятися людство. А ще — зречення вічних цінностей. А ще... А ще... А ще...

От чому письменники, які сповідують гуманістичні принципи буття, страждають і борються за душу і розум людини. Це — об'єднуюче начало в літературі ХХ століття. У творах нігерійського романіста Чінуа Ачебе «І прийшла розруха» (1964) та «Спокою більше нема» (1965) розкривається згубний вплив антикультури на суспільство. Південноафриканські письменники-співавтори Крістіан Барнард і Зігфрід Стендер в романі «Небажані елементи» (1974) виступають проти філософії та практики расизму. Перуанський письменник Маріо Варгас Льяоса в гротескно-сатиричному романі «Тітонька Хуліа і писака» (1977) відтворює звичаї, що панують у буржуазних засобах масової інформації. Гватемальського письменника Мігеля Анхеля Астуріаса понад усе хвилює доля рідного народу, його боротьба за соціальне і національне визволення («Зелений Папа», 1954). Кенійський письменник Меджа Мванги розповів у повісті «Неприкаяні» (1973) про трагічну долю двох хлопчиків, знищених у нетрях великих міст.

Так на літературних орбітах зустрічаються митці різних країн і континентів, щоб розповісти про свій час чесно і щиро, вболіваючи за людину, котра, як і світ, попри все «має бути доброю» (Бертольт Брехт).

У мистецтві ХХ століття безперервно відбуваються взаємодія і взаємозбагачення різних літературних течій і напрямів. Відбуваються навіть тоді, коли одні митці (наприклад, Бертольт Брехт) звинувачують інших (модерністів) у пропаганді «відчаю і безсоромного пристосовництва», або одні заперечують метод інших (наприклад, Ежен Іонеско стверджував: «Я дедалі більше схиляюсь до висновку, що реалізм є брехливим та ірреальним, що справжнім є те, що ввижається»).

У 50—60-х роках виявився творчий потенціал «театру абсурду», «нового роману», західнонімецької «лірики-модерн», інших модерністських течій. Так, «абсурдисти» у своїх драматургічних творах тяжіли до універсальності висновків, зображували життя у формах алегоричних, умовних. Мистецтво для них було певним символом життя, а художнє зображення не мало конкретно визначених просторово-часових орієнтирів. Проте саме таке зображення виявляло у сьогоденному вічне — предмет творчості.

У п'єсі французького драматурга Ежена Іонеско «Носороги» (1959) йдеться про те, що в одному з містечок на півдні Франції почалася незвичайна епідемія: люди перетворилися на носорогів, і стадо носорогів знищує пам'ятки культури й архітектури, матеріальні та духовні цінності. Всі капітулюють перед нашествиям носорогів. Навіть головний герой Беранже, який сповідує ідеали гуманізму і вважає, що потрібно активно протистояти носорогам, визнає їх. Страшні зміни відбуваються в його свідомості: «Негарний я. Зовсім негарний. Ох, як я хотів би бути таким, як вони! Шкода, що в мене немає рога. Як це огидно — гладенький лоб! Як би було добре мати один чи два роги!.. Але може ще статися, що і я прийду до них, і ми будемо разом...»

Дехто шукав у «Носорогах» алегорію на європейську трагедію 30-х років, дехто натякав на ближчі історичні події. Але «Носороги» написано таким чином, що в них постає не конкретна історія, а вічна історія про антилюдяність тоталітарного режиму, в яке б вбрання він не вбирався — чи то в римську тогу, чи в коричневу форму, чи в носорогову шкуру.

В основі п'єс драматургів-«абсурдистів» лежить парадоксально осмислена історія, а власне парадокс перетворюється на провідний мистецький принцип. От чому Ежен Іонеско вважав, що його театр можна назвати театром парадокса.

До парадокса як художнього прийому вдавалися не лише «абсурдисти», а й митці, які справедливо вважаються майстрами реалістичної літератури ХХ століття (Бернард Шоу, Бертольт Брехт та ін.). І в цьому є сенс, адже мистецтво розвивається за власними законами, не підвладними ідеологічному диктату. Саме тому реалістичне мистецтво повоєнних років різноманітне і багатобарвне.

Після другої світової війни виникло непересічне мистецьке явище — італійський неореалізм. Його представники сповідували простоту мови, лаконічність, доступність оповіді. Твори неореалістів тяжіли до документального опису реальних подій, предметом їхнього художнього дослідження стала людина соціальних низів, яка протистояла бездуховності навколишнього світу. Про це писав Васко Пратоліні, романи якого вплинули на розвиток італійської драматургії 60-х років. То була гостросоціальна за своєю суттю драма. Дженнаро Пістіллі в п'єсі «Арбітр» досліджував вплив гангстеризму на формування суспільної моралі. Джузеппе Маротто і Белізаріо Рандоне у фарсі «Втішачий удовиць» розповідали про спекуляції ділків на людських трагедіях. Франко Брузатті в п'єсі «Зайва» передав трагедію самотності у суспільстві, де панує філософія прагматизму. Едуардо Де Філіппо в драмі «Циліндр» розкрив бездуховність людей, які живуть у світі, де все продається і купується. Неореалісти вболівали за «маленьку» людину, співчували їй.

60—70-ті роки ХХ століття — це час розквіту і так званого магічного реалізму, що сміливо поєднував реалістичні й символічні узагальнення, життєву (навіть побутову) достовірність і міф, національну своєрідність та універсальність, раціональне (навіть дидактичне) та ірраціональне, містичне. Магічний реалізм дав світові блискучих майстрів слова, найвидатнішим серед яких є Габріель Гарсія Маркес. Цей колумбійський письменник приголомшив художній світ ХХ століття своїми романами. І насамперед — романом «Сто років самотності». Звернувшись до народно-міфологічної фантастики, він створив фантастичний всесвіт, який щільно переплітається з історичними реаліями Латиноамериканського континенту.

Реалізм другої половини ХХ століття не зрікався набутків минулого, але й не проходив повз досягнення сучасного мистецтва. Це відкривало можливості для найповнішого виявлення таланту митців, які лишалися на позиціях реалізму, досліджували соціальні проблеми буття у формах самого буття і водночас тяжіли до найширших узагальнень. Сучасний реалізм представлено багатьма відомими іменами. Серед них — ім'я американського письменника Уїльяма Фолкнера — одного із найвизначніших майстрів реалістичної прози.

Уільям Фолкнер

(1897—1962)

Американські піонери, шотландці за походженням, Фолкнери до громадянської війни між Північчю і Півднем були землевласниками і рабовласниками. Уїльям Фолкнер народився в Оксфорді, типовому місті американського Півдня. І як старший син, був названий на честь діда — Уїльяма Фолкнера, людини активної, підприємливої, обдарованої.

Про Фолкнера-письменника заговорили на межі 20—30-х років, коли вийшли друком романи «Сарторис» та «Шум і лють». Письменник пояснював: «Починаючи з «Сарториса», я відкрив, що моя власна крихітна поштова марка рідної землі варта того, щоб писати про неї, що мого життя не вистачить, щоб вичерпати цю тему... я створив власний космос». Так на літературній карті з'явилася нова країна — вигаданий округ Йокнапатофа, що в перекладі з мови одного з індіанських племен означає: «Тихо тече вода по рівнині». Тут, в Йокнапатофському окрузі, що його автор розташував десь на півночі штату Міссісіпі, — місце дії майже всіх творів письменника, а час дії — з двадцятих років минулого століття до другої половини сорокових років століття нинішнього.

Фолкнер накреслив карту Йокнапатофи (як і Стівенсон свій острів Скарбів). На півночі округу протікає річка Теллахетчі, на берегах якої оселилися нащадки двох індіанських вождів, на півдні розташоване селище Французова Балка. Тут колись жили старий Білл Уорнер з дочкою-красунею Юлою, сюди ж прибули Сноупси. Посередині округу — головне місто Джефферсон, де зіткнулися інтереси де Спейнів, Компсонів, Сарторисів, Сатпенів. Усі ці люди — нащадки рабовласників, а також фермери, адвокати, ремісники, дроворуби, білі і чорні — починають знайомитись один з одним, сваритися, закохуватися, заводити друзів, наживати ворогів. Кожна нова людина одразу потрапляє в особливий світ із заплутаними зв'язками, з нерозв'язаними проблемами минулого, що тяжіють над сьогоденням.

Історія Компсонів, Сарторисів, де Спейнів, Маккаслів простежується письменником впродовж кількох поколінь, хоч принципу хронікальності Фолкнер і не дотримується. Тому його розповідь не має ні початку,

ні кінця. Персонажі, які переходять із твору в твір, надають цій нескінченній розповіді художню цілісність (такий художній прийом розробив Бальзак — автор «Людської комедії»). Усе написане зрілим Фолкнером складає один великий твір — сагу про американський Південь.

На сторінках фолкнерівських творів постає особлива атмосфера американського Півдня і його трагедія, ви-токи якої, на думку письменника, у згубній владі грошей, у хибній ідеології расової повноцінності одних — білих і неповноцінності інших — негрів.

Справою чи не всього життя Уільяма Фолкнера стала його трилогія про Сноупсів: «Сільце» (1940), «Місто» (1957), «Особняк» (1959). Дія трилогії розгортається у 1900 — 1907 роках, місце дії — Французова Балка, нині занехаяна, а колись процвітаюча планта-торська садиба.

Найповажнішою людиною в цьому замкненому світі був Білл Уорнер — «землевласник, лихвар і ветеринар». Це новий хазяїн американського Півдня, який замінив Старого Француза, представника рабовласницької аристократії, після перемоги Півночі над Півднем в роки громадянської війни.

Повільно тягнеться в селищі життя; влітку — тяжка праця, взимку — нудне неробство. Та все ускладнюється з появою у Французовій Балці клану Сноупсів — нових людей на американському Півдні. За головою роду, конокрадом і підпалювачем, з'явилися й інші Сноупси — мстиві голодранці. Особливо чіпким виявився син старого Сноупса — пронозливий шахрай Флем. Шантажем він домігся місця прикажчика в крамниці Уорнерів, а потім став зятем Білла. Він проліз в цю родину, погодившись одружитися з вагітною від іншого Юлою, а у посаг за нею він одержав садибу Старого Француза. Згодом, скориставшись із чуток про скарби, які ніби закопані у садибі, Флем підкинув кілька золотих у землю і продав маєток утридорога. Розбагатівши у такий спосіб, Флем Сноупс із красунею дружиною і дівчинкою Ліндою, яку вважають його донькою, вирушає до Джефферсона, головного міста округу. Так закінчується перший роман трилогії.

В романі «Місто», дія якого відбувається з 1908 по 1926 рік, розповідається про те, як Флем робить кар'єру в Джефферсоні. Спочатку він обернув собі на користь те, що Юла була коханкою першої людини міста —

президента банку де Спейна: той зробив його доглядачем електростанції. Згодом Флем його шантажує, змушує піти у відставку, залишити місто і посідає почесне місце вигнанця-аристократа. Юлу ж він доводить до самогубства.

У третій частині трилогії, в романі «Особняк», дія якого відбувається у 30—40-х роках ХХ століття, Флем — на вершині буржуазного Олімпу. Вдень він сидить у кріслі президента банку, ввечері — в найкращому будинку міста. Проте в останньому романі зло нарешті покаране: Флема вбиває його родич Мінк Сноупс.

Флем Сноупс — фолкнерівський антигерой. Його основні риси — відсутність найменших ознак людяності, хитрість, підступність, безмежна жадібність, надзвичайно низький інтелектуальний рівень. Флем, на відміну від усіх, хто його оточує, не має жодної з людських слабостей. Для нього не існують норми моралі; у нього немає жодної пристрасті, яка б переборола головну мету його життя — робити гроші. Жінки його не цікавлять; він, у зображенні Фолкнера, — істота без статі (шлюб Флема з Юлою був фіктивним).

Фолкнерівський «головний Сноупс», як і всі його родичі, є виразником «сноупсизму». Поняття сноупсизму у Фолкнера — це комплекс агресивних, руйнівних сил. Сноупсизм у трактуванні письменника — явище біологічне. Цим пояснюється та увага, яку Фолкнер приділяє фізичній неповноцінності Флема, ідіотизмові Айка, маніакальній пристрасті до вбивства Мінка (саме так трактується злочин Мінка в першому романі трилогії). Але сноупсизм є також моральним явищем, адже саме в моральній сфері викриває Фолкнер шахрая Флема і його численну рідню. Врешті-решт сноупсизм постає як символ сліпого накопичення капіталу, а також як система придушення особистості, що пов'язується в романі «Особняк» із фашистською ідеологією і практикою.

Такі герої, як Гевін Стівенс, його племінник Чарлз Маллісон, Володимир Кирилович Ретліф, яких автор називає «крихитним осередком ідеалістів», протиставляються сноупсизму в усіх його проявах і формах. Через сприйняття цих благородних героїв письменник подає основні події трилогії.

В останньому романі «Особняк» — з'являється новий у творчості Фолкнера герой — активний борець проти сноупсизму, завдяки якому світ Йокнапатофи

розширюється і життя героїв пов'язується з найважливішими подіями століття — громадянською війною в Іспанії, другою світовою війною, політичною ситуацією у Сполучених Штатах Америки періоду «холодної війни» та маккартизму. Цей зв'язок Йокнапатофи із широким зовнішнім світом встановлюється в романі через Лінду. Разом із чоловіком-комуністом вона брала участь у боротьбі з фашизмом в Іспанії. Там вона втратила свого коханого, а її саму було контужено. Повернувшись до Джефферсона, Лінда хоче займатися освітою негритянських дітей, але через шалений опір расистів її плани залишилися нереалізованими.

Під час другої світової війни Лінда іде працювати на корабельню, щоб «будувати транспорт для Росії». Фолкнер вбачає витоки трагедії Лінди в тому, що у повоєнній Америці «для лицарів не залишилося ані турнірів, ані драконів», тобто немає ґрунту для боротьби, адже навіть фіни-комуністи в еміграції розбагатіли. Надзвичайно важливо, що автор увів у роман «Особняк» теми антифашизму й комунізму як такі, що характеризують добу. Це надало історичної масштабності оповіді. Ненавидячи сноупсизм, письменник не міг не симпатизувати мріям своїх героїв «створити людські умови життя», але він не визнавав ніяких тоталітарних режимів, про що свідчать його виступи у пресі.

Роман закінчується покаранням Флема. Так Фолкнер втілює свою мрію про знищення огидного явища — сноупсизму. Чи означає такий фінал торжество добра? На похороні «головного Сноупса» Гевін Стівенс побачив цілу групу Сноупсів. «Вони схожі на вовків, які прийшли подивитись на капкан, де загинув вовк сильніший, вовк-голова, вовк-ватажок, вовк-хазяїн». Сноупсів винищити неможливо, боротьба з ними безглузда.

Фолкнера часто називають «Бальзаком американського Півдня». Якщо Хемінгвей створив так званий «телеграфний стиль», надзвичайно стислий, лаконічний завдяки підтексту, то стиль Фолкнера, навпаки, — важкий, повільний, навіть млявий. На запитання, чому він пише такими довгими фразами, письменник відповів, що хоче вмістити на кінчику пера теперішнє і минуле. Фолкнер вважав, що сучасне для людини означає небагато, оскільки живе вона не стільки сьогодні, скільки минулим, яке має для неї справжню цінність. Тому людина постає у Фолкнера єдиним ці-

лим — і породженням, і продовженням свого минулого. Цим і пояснюється прагнення письменника зібрати, сконцентрувати в одній фразі минуле і сучасне.

Герої Фолкнера статичні, однопланові, нерідко тяжіють до символів. Так, Флем зосереджує в собі відразливі якості, зумовлені гонитвою за грошима. Юла — втілення плотського жіночого начала, Мінк — темної ненависті, викликаной злиденним життям. Лінда символізує самовіддане служіння ідеї, вірність у коханні.

Характери своїх героїв письменник розкриває порізно. Тих, які близькі йому за своїм внутрішнім світом, яким він співчуває, він прагне показати через розкриття їхнього внутрішнього світу. Основним засобом психологічної характеристики таких героїв, як Ретліф, Гевін Стівенс, Мінк, стає «потік свідомості». Створюючи образи негативних героїв, Фолкнер не звертається до психологічного аналізу, навмисне позбавляє «потіку свідомості» Флема Сноупса, підкреслюючи цим його духовну убогість. Образ Флема розкривається в його вчинках, без їх психологічної мотивації, а також через сприйняття інших персонажів і за допомогою авторського коментаря, здебільшого іронічного характеру.

Фолкнер часто подає події чи факти в різних часових і психологічних ракурсах, тобто одна і та сама ситуація відтворюється кількома оповідачами. Коли в романі «Сільце» про вбивство Мінком фермера Хьюстона повідомляє оповідач, воно сприймається читачем як маніакальна жорстокість. Коли ж в романі «Особняк» подається ця подія через сприйняття Мінка, вона сприймається як помста. Таке постійне повернення до вже описаного створює ілюзію руху, розвитку в романах Фолкнера і водночас зумовлює ускладненість його художньої манери.

Фолкнер утверджував ідеї доброти і людяності. Як основний принцип, як гасло усієї творчості Фолкнера сприймаються його слова: «Єдина школа, до якої я належу, до якої я хочу належати,— це школа гуманістів».

* * *

Широка палітра мистецьких експериментів і пошуків зумовила надзвичайно багату жанрову картину в літературі ХХ століття: роман-епопея з рисами соціально-психологічного роману та роману ідей («Зачарована душа» Ромена Роллана), роман-хроніка однієї сім'ї («Рідні та знайомі» Віллі Бределя), роман-антиутопія

(«1984» Джорджа Оруелла), п'єси-параболи Бертольта Брехта, соціально-психологічні драми Артура Міллера, ліричний епос Гійома Аполлінера, політична лірика Пабло Неруди — це далеко не повний перелік жанрових надбань ХХ століття. Але чи не найвизначальнішим є те, що той чи інший відомий жанр у справжнього митця набуває нової суті, нових принципів. Жанр дедалі частіше стає формою існування автора в художньому творі: він несе в собі прикмети особистості, яка творить цей новий різновид вже відомого, виходячи із власних естетичних і художніх засад. І в цьому також є свій сенс і своя правда. Ще Шекспір сказав: «Крізь майстра на майстерність ти дивись».

Літературно-мистецька практика ХХ століття лише підтверджує справедливість судження: митець живе в певному часовому просторі, а тому він міцно зв'язаний із своїм часом і його реаліями. Митець обов'язково відбиває в своїх творах розуміння історії і часу, при-таманне лише йому, творцю художньої реальності. Саме тому шляхи художнього перетворення світу найрізноманітніші. Це — благо для мистецтва: наявність різних принципів суб'єктивного осмислення і перетворення життя дає змогу побачити світ в його неоднозначності, суперечливості, неодновимірності. Завдяки цьому із окремих замальовок, виконаних майстрами, складається загальна картина епохи, історії, часу.

Антуан де Сент-Екзюпері сказав: «Я вірю, що культ загального підносить і зв'язує в одне ціле духовні багатства окремих особистостей і засновує єдину справжню гармонію, яка є гармонією життя». Майстри слова ХХ століття створили саме таку гармонію життя мистецького — літературу своєї епохи.

Запитання

1. Які тенденції розвитку літератури ХХ століття започатковано на рубежі ХІХ—ХХ століть?
2. Які модерністські школи виникли у повоєнній літературі ХХ століття? Чим вони відрізняються від своїх попередників?
3. У чому своєрідність реалізму ХХ століття?
4. Які основні проблеми хвилювали майстрів слова у ХХ столітті?
5. Які літературні жанри ХХ століття вам відомі, крім тих, про які йдеться у підручнику?
6. Як ви розумієте наведені вище слова Антуана де Сент-Екзюпері?

Альбер Камю

(1913—1960)

Для людини без шор немає видовища прекраснішого, ніж свідомість у двобої з дійсністю, яка перемагає. Ні з чим не зрівняти образ гордої людяності... Дисципліна, якій дух себе підпорядковує, воля, яку він кує з будь-якого підручного матеріалу, рішучість зустрічати все віч-на-віч — у цьому є могутність і непересічність.

Альбер Камю



Його мучила і палила тривога за людей, здивування їхньою безпечністю в головному, занепокоєння сенсом життя, що втрачається. І це при тому, що він не був аскетом. Навпаки, йому дане було го-

стре відчуття життя, усіх його радощів і насолод, відчуття, подештерене сухотами. Чи не тому, що він так жадібно любив гарячу плоть життя, він так рано навчився роздумувати про смерть?

Володимир Лакшин¹

¹ Лакшин Володимир Якович (1933—1995) — російський літературознавець, критик.

ЛЮДИНА ЗЛИДНІВ І СОНЦЯ, АБО БУНТІВНИЙ МИТЕЦЬ. У 1937 році у збірнику «Ліве і праве» французький письменник Альбер Камю писав: «...мої бунти були освітлені сонцем. Злидні перешкодили мені повірити, ніби все гаразд під сонцем і в цій історії, а сонце навчило мене, що історія — ще не все. Змінювати життя — так, але не світ...» А в 1961 році у філософському есе «Бунтівна людина» Камю заявляє: «Я бунтую — отже, ми існуємо».

Альбер Камю належить до тих митців ХХ століття, які зробили бунт проти мерзенностей буття сенсом своєї творчості. Щоправда, бунтівна сила духу зумовила коливання Альбера Камю «зліва—вправо» (чи навпаки), але й у тих коливаннях, різних і суперечливих, була своя власна логіка: митець шукав і не знаходив своє сонце — сонце надії, людяності й добра. «Ми живемо у світі, де треба вибирати, чи стати жертвою, чи катом. Цей вибір не простий. Мені завжди здавалося, що, по суті, немає катів, є лише жертви. Безперечно, у кінцевому підсумку». До такого трагічного висновку Альбер Камю прийшов ще у 1945 році. Він мав чимало підстав для таких гірких роздумів і висновків...

Альбер Камю народився у 1913 році в містечку Мондові (Алжир). Йому було не більше року, коли він втратив батька: у першій світовій війні батько майбутнього письменника був смертельно поранений. А через двадцять п'ять років на долю сина теж випала війна — найжорстокіша і найкривавіша друга світова. І тоді Камю, вже зрілий митець і філософ, осмислюючи історію людства, визнає абсурд її провідним началом. Але це буде згодом, у 1942 році.

А поки що Альбер Камю прагне знань. Та що могла дати синові мати, іспанка за походженням, яка працювала прибиральницею у багатих? Юнакові несподівано поталанило: один з учителів місцевого ліцею, де він навчався, розпізнав у ньому обдаровану особистість і домігся стипендії для навчання Камю в університеті. У 1932—1936 роках Альбер Камю — студент Оранського університету, що в Алжирі. Тут він здобуває знання та ... сухоти: виснажлива робота і наполегливе навчання підірвали його здоров'я.

Проте злиденне буття не перетворило Камю на похмурого відлюдника з комплексом соціальної неповноцінності. Навпаки, він був людиною сонця і радості, любив життя. Жити — означало для нього творити

власний світ і обстоювати право на його існування, вільно робити свій вибір, бути вільним у думках, вчинках, пориваннях. Саме таким був Камю у 1935 році, коли заснував Театр Праці. Таким він залишився і пізніше, коли ввійшов у алжирський комітет сприяння Міжнародному руху на захист культури від фашизму, коли вступив у Алжирі до французької компартії і коли незабаром вийшов із неї, коли згодом став учасником Французького Руху Опору. Таким він був і в 1951 році, коли у філософському есе «Бунтівна людина» сам збунтувався проти вчорашніх прометеїв, які, ставши богами, перетворюють людей на рабів.

Камю — одна з найсуперечливіших постатей сучасної літератури. Саме ця суперечливість надихала письменника бунтівною силою, перетворювала на бунтівника, який завжди прагнув сонця і не завжди знаходив шлях до нього. Це і примушувало його замислюватися над сенсом буття не тільки окремої людини, а й усього людства. І в роздумах над цим найскладнішим питанням філософії Альбер Камю звертається до міфу про Сізіфа. На думку Камю, цей міф є символом людського життя. Що роблять люди на землі, як не безнадійну, марну роботу? Тільки-но людині вдається надмірними зусиллями «підняти камінь на гору», хвороба або війна знову скидає його до підніжжя. Життя людини завжди закінчується смертю — остаточним її падінням. Усвідомити безглуздість цієї суєти означає розкрити абсурдність людського буття, людської долі. У цьому світі, де немає ілюзій, немає надії, людина відчуває себе сторонньою. (Камю так і називає один із своїх творів - «Сторонній».)

Який же вихід пропонує людині Камю? Він не визнає відчаю: Сізіф спускається в долину добровільно, тому що цей спуск є «хвилиною свідомості», «хвилиною натхнення». У цей час Сізіф піднімається над своєю долею і стає «міцнішим за камінь». Отже, Сізіф — і безсилий і бунтівний, — роздумуючи під час спуску про власну долю, усвідомив, що знання, яке має стати причиною його страждань, містить у собі кінцеву перемогу. Не існує долі, яку можна було б перебороти, не зневажаючи її.

Коли життя вороже людині, то єдиним порятунком для неї є виховання почуттів, які «заперечують богів і перевертають камені». Боротьба з вершиною може заповнити людське серце. «Ми повинні уявити собі

Сізіфа щасливою людиною», — пише Камю. Якщо у людини немає виходу і вона сама про це знає, то людина мусить зберегти повагу до себе і до тієї справи, на яку прирікає її сліпий фатум. І в неодмінному виконанні обов'язку, нехай навіть непотрібному, вона знайде втіху. Саме у виконанні обов'язку — початок бунту і свободи. Так стверджує Камю.

Спробуйте уявити собі, яке враження справила на молодих французів книга Камю «Бунтівна людина» у 1942 році. Адже ніколи ще світ не здавався таким абсурдним. Війна, окупація, насильство — все це спростовувало твердження про раціонально влаштований Всесвіт.

Якщо на початку століття Сізіф (тобто людина) досить високо викотив свою кам'яну брилу, то за роки першої світової війни цей камінь скотився вниз. Проте Сізіф знову взявся за свій вічний труд. Друга світова війна остаточно зруйнувала всяку надію — знесилений Сізіф у відчаї. І раптом пролунав голос, який сказав, що, незважаючи на абсурдність світу, людина повинна протистояти долі, змінюючи її, наскільки це можливо. Отже, Камю не заперечував, що є усі підстави для відчаю, проте прагнув зробити навколишній світ для людей, позбавлених будь-якої надії, прийнятним.

4 січня 1960 року Альбер Камю загинув у автомобільній катастрофі. Порівняно невелика за обсягом і надзвичайно глибока за змістом творча спадщина Камю витримала перевірку часом, бо вона несе в собі високі духовні й художні цінності.

Популярність Камю ще раз красномовно засвідчив такий факт: через 34 роки по його смерті, у 1994 році, у Франції був опублікований роман «Перша людина» (рукопис якого знайшли на місці автокатастрофи); за два тижні було продано 125 тисяч примірників книги, а близько двох десятків зарубіжних видавництв звернулося за правами на переклад цього роману.

НЕ РОЗКИДАЙТЕ КАМІННЯ. Роман «Чума» (1947) є вершиною творчості Альбера Камю. В ньому втілюється все, що пережив і осмислив письменник у роки суворих випробувань. Автор роз'яснював: «Явний зміст «Чуми» — це боротьба європейського Опору проти фашизму». У своєму романі Камю прагнув передати атмосферу задухи, загрози й вигнання. Проте в «Чумі» розробляється не лише антифашистська тема — це тіль-

ки перший план твору. Письменник, за його словами, поширив значення образу чуми на буття в цілому. Тому головним в романі стає трактування позачасових філософських проблем буття, з чим пов'язаний його другий, глибинний план.

Філософський зміст реалізувався у формі роману-притчі.

Фабула роману — хроніка чумного року в Орані. Хроніку цю пише лікар, який через свою професію перебував у центрі подій. Доктор Ріє хоче залишити пам'ять про несправедливість і насильство, які були вчинені над зачумленими, і стверджує: «Люди більше заслуговують на захоплення, ніж на зневагу».

Оповідач прагне найповніше відтворити те, що бачив і чув, посилаючись на документи, записи, свідчення оранців, і намагається дотримуватися тону безстороннього свідка:

Цікаві події, що взято сюжетом цієї хроніки, відбулися 194... року в Орані. Всі гадають, що ці події для такого міста просто-таки неймовірні, оскільки було в них щось незвичайне. А Оран, на перший погляд, місто звичайне, така собі французька префектура на алжирському узбережжі. Саме містечко, признатися, бридке. На перший погляд, тихомірне, і лише куди пізніше примічаєш, чим воно відрізняється від безлічі інших торгових міст, розкиданих під усіма широтами. Ну як собі уявити, скажімо, місто без голубів, без дерев і садів, де не чуєш ні лопотіння крил, ні шелесту листя,— словом, місто безлике?

Потім оповідач характеризує мешканців цього міста. Він повідомляє, що вони «працюють багато, але тільки для того, щоб забагатіти». Оран — місто торгове, і його мешканці «цікавляться передусім комерцією, і головне — дбають, як самі кажуть, про зиск». Не приведи Боже тут захворіти, адже «коли весь люд по телефону або за столиками в кав'ярнях розмовляє про угоди, морські фракти й дисконти», хворий відчуває себе зовсім самотнім. А свій вільний час — час, що їм лишився для життя, «оранці гайнують за грою в карти, у кав'ярнях та за балачками». Навіть коли вони кохають, то «через брак часу і бездумність» самі не знають про це.

Звичайне місто, звичайний спосіб життя ведуть його жителі, «не здогадуючись про існування чогось іншого». Та раптом почало відбуватися щось незрозуміле і надзвичайне: «... вранці шістнадцятого квітня доктор Ріє, вийшовши зі свого помешкання, перечепився на

сходовому майданчику об здохлого щура». Незабаром здохлих щурів стали знаходити всюди. Спочатку люди сприймали це як щось дивне, курйозне, пусте. Але коли щурів почали налічувати не десятками, а сотнями, мешканці міста стурбувалися. Занепокоєна преса поставила перед муніципалітетом запитання, «чи збирається він діяти, аби забезпечити громадян від цієї гидотної напасті». І тут виявилось, що влада безпорадна, «муніципалітет нічогосінько не збирався робити і жодних планів не мав, а обмежився тим, що тільки намірився обговорити становище».

Тим часом у місті почали хворіти і помирати люди. Ознаки хвороби в усіх були однаковими. Лікарі боялися визнати, що ця страшна хвороба — чума. Старий, досвідчений лікар Кастель першим наважився це зробити. Він спостерігав випадки чуми ще двадцять років тому в Китаї і Парижі, але тоді ніхто не назвав недугу: «... громадська думка — це свята святих, і жодної паніки... адже офіційно визнано, що чума вже давно щезла в країнах помірною клімату».

Преса в Орані німувала, адміністрація міста чіплялася за будь-який привід, аби тільки не назвати хворобу, нібито це є найкращим способом зупинити епідемію. Люди не могли і не хотіли вірити, що в місто прийшла чума. Коли Оран оголосили закритим містом, мешканці відчули себе ув'язненими і робили відчайдушні спроби пробитися на волю — і брехнею, і підкупом, і силою. А були й такі, що пристосувалися до нових умов життя.

Чума докорінно змінила звичний побут оранців. Зачинилися крамниці. Скоротили через паперову кризу свій обсяг видання. У кав'ярнях зарясніли написи: «Кави немає», «Цукор приносьте із собою». Єдиним транспортом у місті лишилися переповнені трамваї. В них часто зчинялися сварки через хронічно поганий настрій людей. Пасажири намагалися стояти одне до одного спиною, щоб уникнути зараження. А з іншого боку, моровиця розбудила жадобу до радощів життя, «розсунулися рамки моралі», і з першою нічною прохолодою «якесь незугарне гультьайство» зановнювало місто. Незабаром економічне життя міста зовсім розладналося, зросло число безробітних. Розквітли спекуляція і мародерство, з'явилися газети з віщуваннями ворожок. Відкрилися карантинні табори. Похоронний обряд прискорили, перетворивши на формальність.

Кількість небіжчиків перевищувала можливості цвинтаря, тому цілодобово працював крематорій: «...смердюча хвиля нагадувала, що тепер ми живемо за нового ладу і що полум'я чуми щовечора вимагає своєї данини».

Герої роману по-різному ставляться до чумної пошесті.

Священик Панлю проголошує в своїй проповіді, що Бог відцурався від грішників, що чума підштовхує людей до Бога, в чому і виявляється небесне милосердя. Праведникам нема чого боятися цієї хвороби, а грішникам «випадає воістину тремтіти».

Жан Тарру, хоч і вважає, що на землі завжди існують лихо і жертви, організовує санітарні дружини — громадську допомогу лікарям, які з усіх сил борються з чумою, тому що «треба по змозі не ставати на бік лиха».

Жозеф Гран — дрібний службовець, добра і щира людина, невдаха в житті. Для Грана повсякденна недосконалість світу не є секретом. Бажаючи хоча б подумки втекти від нього, він серед стогону вмираючих продовжує писати твір про прекрасну амазонку, дбаючи при цьому про красу стилю. Гран мріє про те, що, коли його рукопис попаде до рук видавця, той, прочитавши, скаже своїм працівникам: «Панове, шапки геть!»

Паризький журналіст Раймон Рамбер приїхав у Оран, щоб зібрати матеріал про санітарний стан міста. Він хоче якомога швидше втекти у Париж із зачумленого Орана, адже там на нього чекає кохана. Рамбер — не боягуз, він воював в Іспанії «на боці переможених» і бачив багатьох, хто марно загинув «за ідею». Тому він проголошує, що головним у житті людини є високі романтичні почуття, особисте щастя.

Цих своїх персонажів, кожний з яких втілює певну філософську ідею, автор зводить із головним героєм роману — доктором Ріє. У суперечці, бесіді, зіставленні з логікою і манерою поведінки Ріє виявляється хибність чи справедливість їхніх позицій.

Так, Гран читає свій рукопис: «Погожого травневого ранку чепурна амазонка верхи на чудовій гнідій кобилі скакала квітучими алеями Булонського лісу...» А доктор Ріє «саме цієї миті надзвичайно гостро відчув усе місто, що лежало внизу й обернулося в наглухо замкнений світ, який роздирали страхітливі зойки». Однак

Гран, хоч і прагне зануритися лише у творчість, розуміє, що відмежуватися від життя неможливо. Ведучи статистику захворювань, він робить непомітну, скромну справу, допомагаючи докторові Ріє.

Отець Панлю в шпиталі став очевидцем агонії маленької, безпорадної дитини. Він просив Бога врятувати дитя, але воно померло. Ця смерть спростовує тезу Панлю щодо справедливості Божої кари, адже дитина безгрішна. Все ж священник, погоджуючись із доктором Ріє в тому, що жахливі страждання людей і їхня смерть викликають протест, пропонує «любити те, чого неможливо досягнути розумом». На що доктор Ріє, рвучко випроставшись, відповідає: «У мене особисто інше уявлення про любов. І навіть на смертній постелі я не прийму цей світ Божий, де мордують дітей».

Журналіст Рамбер знайшов нарешті спосіб втекти з Орана і прийшов у шпиталь, щоб попрощатися з Ріє. Побачивши героїчну працю Ріє, він вирішив залишитися, щоб боротися з епідемією. «Соромно бути щасливим одному,— каже Рамбер. — Я колись думав, що чужий в цьому місті і що мені тут у вас нема чого робити. Але тепер, коли я бачив те, що бачив, я відчуваю, що я теж тутешній, хочу я того чи не хочу. Ця історія стосується однаково нас усіх».

Для кожного з героїв роману рано чи пізно настає час прозріння, час вибору, і вони приєднуються до доктора Ріє. Ці моменти відкриття героями істини є вузловими епізодами роману.

Священник Панлю, який уособлює релігійне світосприйняття, залишився вірним своїм переконанням навіть після загибелі безвинної дитини. Покладаючись на волю Богу, він, захворівши, відмовляється лікуватися. Відштовхуючи допомогу людей, Панлю зрікається усього земного, відвертається від страшної правди. І хвороба забирає Панлю, доводячи неспроможність його моралі.

Доктор Ріє, скромний, стриманий, мужній, по двадцять годин на добу працює, всі сили віддаючи боротьбі за спасіння людського життя. Йому доводиться долати не тільки свою втому, а й опір хворих та їхніх родичів. Буває, що він змушений вдиратися в дім разом із солдатами, щоб забрати хворого до шпиталю, і тоді він чує прокльони на свою адресу. Незважаючи ні на що, доктор Ріє продовжує боротьбу з чумою. Він робить свою справу, не проголошуючи гучних фраз і деклара-

цій, бо вважає, що до цього зобов'язують його професія й елементарна порядність. «Коли бачиш, скільки біди й горя приносить чума, треба бути божевільним сліпцем або просто негідником, щоб примиритися з нею», — каже доктор Ріє. При цьому він розуміє, що праця його безплідна, бо радикальних засобів для подолання хвороби немає. Хвороба забирає Тарру, кращого друга Ріє, і він не може запобігти цьому лиху. Чума для нього — це «нескінченна поразка». Тому, коли чума несподівано відступила і люди святкували своє визволення, доктор Ріє думав про те, що, «будь-яка радість під загрозою».

Бо він знав те, чого не відала ця щаслива юрма: бацила чуми ніколи не вмирає і ніколи не щезає, десятиліттями вона може дрімати десь у закутку меблів або в стосі білизни, вона терпляче вичікує своєї години в спальні, в підвалі, у валізі, в носовичках та в паперах, і, можливо, настане день, коли на лихо і в науку людям чума розбудить пацюків і пошле їх конати на вулиці щасливого міста.

Так завершується роман.

Що таке чума у Камю? Як трактувати назву роману і страхітливий, майже живий образ чуми, що постає на його сторінках?

Насамперед, як уже зазначалося, у тексті роману можна знайти чимало натяків на фашистську навалу. Хроніст датує свої записи досить точно: 194... рік, а в роки другої світової війни слово «чума» асоціювалося з «коричневою чумою», тобто фашизмом. Чума, як і війна, завжди застає зненацька — так проводиться автором паралель між чумою і війною. А далі весь текст роману, сповнений алегорій, спонукає читача розшифрувати їх і бачити за історією Орана історію окупованої Франції (і ширше — Європи). Таким чином, історичний підтекст роману є очевидним.

Однак чума у Камю — багатоплановий і багатозначний образ, який символізує не тільки фашизм. Це і хвороба, і війна, і жорстокість судових вироків, і несправедливе суспільство, і фанатизм церкви, і розстріл переможених, і смерть дитини — це зло взагалі, зло, невіддільне від буття. У фіналі роману старий пацієнт доктора Ріє констатує: «А що таке власне чума? Теж життя, тільки і всього!» Проте і цим не вичерпується значення образу чуми, тому що чума — ще й абсурд, який в романі осмислюється як форма існування зла, як трагічна людська доля, бо зло нездоланне, а тому вічне. Чуму не перемогли — вона відступила сама.

Отже, у контексті роману чума є універсальною метафорою зла в усій його багатолікості й нездоланності.

Для доктора Ріє і його друга Тарру чума є чимось невіддільним від людини та її буття. Навіть той, хто не хворий, носить хворобу в собі: «нині всі трохи зачумлені». Що означає стан «зачумленості», розкриває в романі історія життя Тарру. Тарру, син прокурора, був присутній на судовому процесі, коли його батько виносив смертний вирок. Він зненавидів «вбивцю в червоній мантиї». Юнак залишив батьківський дім, потерпав від бідності, приєднався до тих, хто захищає гноблених, тому що не хотів бути «зачумленим». Він думав, що, борючись проти суспільства, яке ґрунтується на смертних вирокках, він бореться з убивством. Проте з'ясувалося, що боротьба за встановлення кращого суспільного ладу теж вимагає смертних вироків. Жертви перетворилися на катів. «Мене запевнили,— розповідає Тарру,— що ці кілька смертей необхідні, аби збудувати світ, де нікого не вбивають». Та коли Тарру на власні очі побачив страту, він зрозумів, що «протягом цих довгих літ як був, так і зостався зачумленим», хоч вірив, ніби бореться саме з чумою. Тарру вирішує усунутися від будь-якої боротьби: нехай «історію робитимуть інші». Проте стояти осторонь чуми, яка морить людей, Тарру не може, бо це теж означає бути «зачумленим».

До «зачумленості» Камю відносить також невігластво і брехню, бо зло є їх наслідком. Люди перебувають у блаженному невіданні або навмисне роблять вигляд, ніби не розуміють, що бацили в будь-який момент можуть перетворити їхнє існування на земне пекло. Люди живуть брехнею, «бо важко жити лише тим, що знаєш, і тим, що пам'ятаєш, і не мати попереду надії», а брехня заспокоює. Жити ілюзією стало потребою для людей, тому вони бояться назвати чуму чумою.

На думку Камю, всі люди певною мірою перебувають у невіданні, бо абсолютне знання неможливе. Але невідання, яке вважає, що йому все відомо, і тому можна вбивати, для Камю є найстрашнішим злом.

Перед героями роману постає складна проблема: як жити в абсурдному світі, де панує зло, як виконувати християнську заповідь «Не вбий!». Тарру замислився над тим, «чи можна стати святим без Бога». Він прагне «не бути нічийм ворогом», розуміти всіх людей, навіть таких мерзотників, як Коттар, який розбагатів під час

епідемії і хотів би, щоб чума не залишала місто, бо тоді правосуддю не до нього. Доктор Ріє для себе цю проблему вирішив і на запитання Тарру відповідає: «Я почуваю себе радше з переможеними, а не з святими... Єдине, що мені важливо, — бути людиною».

У світлі загальної філософсько-етичної концепції Камю боротьба з чумою трактується як бунт проти зла, проти абсурду. Саме тому доктор Ріє і близькі йому люди повстають проти чуми, хоч і не мають надії змінити буття. Вони рятують людей, але на них чекає не перемога, а лише усвідомлення свого лиха. Проте ці мужні люди продовжують боротися з чумою, тому що інакше не можуть жити. Саме в цьому, на думку письменника, і полягає вищий моральний обов'язок людини. «Я ненавиджу зло і смерть... ми всі тут разом на те, щоб страждати від цього і з цим боротися», — проголошує доктор Ріє.

Жанрова форма роману-притчі допомагає письменникові втілити надзвичайно складну проблематику. Як відомо, притча за своєю суттю алегорична і дидактична. Алегоричною є фабула «Чуми», дидактичним — її зміст. Отже, роман-притча — це філософсько-алегоричний твір з моралізаторською тенденцією. Та оскільки притча Камю — сучасна, вона відрізняється від старовинних, яким властиві прямолінійні алегорії. Сучасна притча, трактуючи докорінні проблеми буття, тяжіє до міфу. Її основною рисою стає багатозначність (багатозначно тлумачиться в романі чума). Завдяки цій багатозначності твір і набуває особливої філософської глибини.

Справді, «Чума» — це роман на всі часи: доки існує людство, існуватимуть і ті проблеми, які вирішує у своєму творі Камю. Світ — абсурдний, в ньому панує зло, але людина, щоб бути гідною звання людини, мусить не підкорятися злу, незважаючи на його одвічність, — саме так прочитується роман в його глибинному, філософському плані. А в плані, який лежить на поверхні, письменник розповідає повчальну історію про те, як люди не тільки не були готові боротися з чумою, але навіть не хотіли вірити в те, що вона прийшла в місто, бо легше жити ілюзіями. Камю застерігає: люди, пам'ятайте, бацила чуми ніколи не вмирає! Будьте готові дати відсіч будь-якій чумі!

Відомий французький письменник Андре Моруа, роздумуючи над причиною популярності Альбера Камю, писав: «Ще зовсім молодим він став живим дзеркалом

цілого покоління. Читачі за кордоном прийняли його так прихильно, що він одержав Нобелівську премію в тому віці, коли інші марно мріють про Гонкурівську¹. У 1946 році, коли я побував у обох Америках, усі студенти розпитували мене про Сартра і Камю. На який же доробок спиралася ця всесвітня слава? Невеликий роман «Сторонній», п'єса «Калігула» і кілька есе, в тому числі й «Міф про Сізіфа». Але в чому ж тоді причина? Та в тому, що Камю відбив невиразні здогадки молоді воєнного й повоєнного часу».

Запитання і завдання

1. Яка концепція світу і людини у Камю?
2. Поясніть, чому роман «Чума», написаний у формі хроніки, за жанровими ознаками є не романом-хронікою, а романом-притчею. Які типологічні риси цього жанру?
3. Які філософські ідеї втілюються в образах роману? Зіставте погляди різних героїв роману.
4. Що таке чума в романі Камю?
5. Що означає вираз із роману «бути зачумленим»?
6. Як трактується в романі боротьба з чумою? В чому, за Камю, полягає обов'язок людини?

¹ Гонкурівська премія присуджується у Франції за визначний літературний твір.

Джером Дейвід Селінджер

(народився у 1919 р.)

Люди продовжують читати книги Селінджера... Селінджер по-своєму такий же провидець, як Емерсон¹ та Уїтмен, і такий же досконалий майстер, як Еліот і Фолкнер.

Денніс О'Коннор



Я люблю писати, але пишу головним чином для самого себе, для власного задоволення. За це, звичайно, доводиться розплачува-

тись: мене вважають людиною дивною, відлюдкуватою. Але я хочу насамперед відгородити себе і свою працю від інших.

Джером Дейвід Селінджер

¹ Емерсон Ралф Уолдо американський поет (1803—1882).

УСАМІТНЕНИЙ ПИСЬМЕННИК. Джером Дейвід Селінджер народився 1 січня 1919 року в Нью-Йорку в сім'ї заможного торговця. Учився в трьох коледжах, але не закінчив жодного. Подорож до Європи, куди його послав батько для вивчення ковбасного виробництва, завершилася тим, що Селінджер ознайомився зі зразками європейської багатоголової культури.

Повернувшись до Америки, Селінджер вирішує професійно зайнятися літературною справою. У 1940 році в журналі «Сторі» було опубліковано його перше оповідання — «Молоді люди». У 1953 році вийшла друком збірка «Дев'ять оповідань». Творча спадщина Селінджера невелика: серія оповідань і повість «Над прірвою у житті» (буквально: «The Catcher in the Rye» — «Ловець у житті»). Останнє своє оповідання письменник опублікував у 1965 році. І перестав друкуватися. І не давав інтерв'ю. Про його життя ми знаємо небагато.

Відомо, що Селінджер воював, був на фронті. Ернест Хемінгуей, зустрівшись із Селінджером під час воєнних дій у Нормандії, високо оцінив його оповідання і сказав молодому автору: «Ви до біса талановитий».

Селінджер не сприймав того, що призводило до знищення особистості, розчинення її у сірій масі. Він виступав проти некритичного, а отже, безособистісного ставлення до художнього твору. Коли, скориставшись надзвичайною популярністю повісті «Над прірвою у житті», менеджери від літератури перетворили її на бестселер¹, то Селінджер заявив: «Успіх приніс мені мало радості. Я вбачаю його виснажливим і шкідливим з професійного погляду: таким, що деморалізує».

Селінджер залишає Нью-Йорк, оселяється в провінції, веде відчужене, усамітнене, навіть утаємничене життя. А втім, життям митця завжди лишаються його твори — твори, в яких відзеркалено його погляди, переживання, поривання. Селінджер — один із тих, хто писав літературну історію своєї країни. Писав чесно, безкомпромісно, талановито, з душевним болем і високою майстерністю.

І є надія, що ми прочитаємо нові твори Селінджера. Розповідають, що в саду його ферми в Корніші є невеличкий флігель, в якому щоденно по кілька годин письменник працює, що там є дві полиці з новими, ще

¹ Бестселер (англ. best seller — такий, що найкраще продається) — твір, що має великий комерційний успіх.

не опублікованими рукописами. Будучи відлюдником в літературі, Джером Дейвід Селінджер уважно стежить за тим, що відбувається в світі, й живе напруженим творчим життям.

НАД ПРІРВОЮ ЖИТТЯ. Повість «Над прірвою у житті» була опублікована у 1951 році, хоча письменник працював над нею ще під час війни.

П'ятдесяті роки — це суттєві зміни на міжнародній арені, настання періоду «холодної війни», а в США — і маккартизму¹. Деякі з письменників починають сповідувати конформізм, тобто пасивне сприйняття існуючого порядку, пристосовництво, невтручання. А такі письменники, як Хемінгуей, Колдуелл, Фолкнер, Стейнбек, активно протестують проти ідеології мовчання (покоління 50-х років у США назвали таким, що мовчить).

Джером Дейвід Селінджер був серед тих, хто не мовчав, хто наважувався говорити правду про свій час, якою б гіркою вона не була. Протестом проти небезпечних тенденцій у духовному житті суспільства і стала повість «Над прірвою у житті». Дія повісті відбувається напередодні 1949 року; в ній відтворено психологічну атмосферу повоєнної Америки.

У центрі повісті — життя і доля Голдена Колфілда, розказані ним самим: улюбленою художньою формою Селінджера була сповідь. Голден, перебуваючи на лікуванні в санаторії для душевнохворих, розповідає про події, що сталися з ним минулого року. Вік героя — 16 років; це та пора, коли людина з дитинства переходить у світ дорослих — світ складний, суперечливий, незрозумілий, іноді страшний.

Ми знайомимося з героєм у скрутний для нього час: його виключили із коледжу; стосунки з товаришами складні, бо він підвів членів фехтувальної команди; він ніяк не порозуміється із сусідом по гуртожитку; свариться з дівчиною, до якої небайдужий. Він один, а проти нього — світ. І Голден не сприймає цей світ, нецирий і мерзенний. Критично він ставиться не лише до інших, а й до себе: «Іншого такого брехуна, як я, світ ще не бачив»; «Взагалі я бовдур бовдуром, але

¹ Маккартизм — реакційна течія в політичному житті США. Дж. Р. Маккарті, сенатор США, у 50-х роках ХХ ст. розгорнув кампанію переслідування прогресивних рухів.

читаю багато»; «Я відчував, що в мені прокидається справжній садист». Але і нервозність, і юнацький максималізм, і нетерпимість — то форма захисту від зовнішнього світу. «Важкий» підліток виявляється душевно тонким, вразливим, не схильним миритися з писаними і неписаними правилами цього світу. І навіть те, що Голден не встигає у навчанні, його відраховують уже з третьої школи, має пояснення: йому здається безглуздою мета, заради якої вчать ся інші («працювати в якій-небудь конторі, заробляти скажені гроші, їздити на роботу на машині або в автобусі по Медісон-авеню, читати газети, грати в бридж і ходити в кіно»).

На відміну від однолітків, Голден сповідує цінності нематеріального порядку. Для нього значущим є світ добра, краси, щирості. Таким світом для Голдена залишається світ дитинства, в якому стосунки людей не замулені умовностями. Винесені в заголовок дещо змінені слова відомої пісні Роберта Бернса «Якщо кликав хтось когось ввечері у житі» в контексті повісті прочитуються і як прірва між «дитячим» і «дорослим» світами, і як глибини, таємниці, «прірва» людської душі.

Внутрішній світ Голдена позбавлений гармонії, хворобливо суперечливий. Голден нещадний в критиці «божевільного світу» і своїх власних недоліків. Він може заздрити, обманювати, зло підмічати і засмальцьований халат старого вчителя Спенсера, і важкий запах сусіда по гуртожитку Еклі, і прищуватість ліфтера Моріса. Цей «тотальний негативізм» героя нестерпний для нього самого.

«І взагалі, навіть якщо ти весь час рятував би людям життя, — роздумує Голден, — звідки б ти знав, заради чого ти це робиш — заради того, щоб насправді рятувати життя людині, чи заради того, щоб стати знаменитим адвокатом». Сумніви ятрять душу Голдена, а його намагання знайти близьких собі за духом людей виявляються марними. Написав твір за свого приятеля Стредлейтера, а замість подяки — грубість. Довірив гарненькій Саллі свою мрію — поїхати до туристичного табору, щоб жити там, біля струмка, добре і весело, а вона розсудливо, по-дорослому повчає та наставляє його.

Наштовхуючись на нерозуміння, страждаючи від самотності, Голден, проте, багато чого навчився за ті два дні волі в Нью-Йорку, які він провів, коли втік зі

школи. Основний мотив повісті — це повільне, психологічно переконливе звільнення героя від нігілізму і войовничої нетерпимості, поступове примирення із життям. Голден дійшов висновку, що потрібно жити для інших. Він «став ловцем у житті».

Мотив ловців — один із найстаріших і найпоширеніших у літературі. Своім корінням він сягає біблійних часів: Ісус Христос називав апостолів ловцями людей. У Селінджера цей мотив перетворюється на один з таких, що визначають сутність його героя, який поступово знаходить свій шлях і свій сенс у житті:

Я собі уявляв, як табунець малечі грається серед поля — кругом жито й жито, куди не глянь. Тисячі дітлахів, і довкола — жодної дорослої людини. Крім мене, звичайно. А я стою на краю страшної прірви. Нібито я повинен ловити малюків, якщо вони підбіжать дуже близько до прірви. Бо вони граються, гасають і не дивляться, куди біжать. А я повинен звідкись вискакувати й ловити їх, щоб не зірвались у прірву. Оце й усе, що я маю цілий день робити. Стерегти дітей над прірвою у житті. Дурниці, звичайно, я знаю, але це — єдине, чого мені хочеться по-справжньому.

Справжнє життя, справжнє бажання — ці нові інтонації у сповіді Голдена не випадкові. Не прийнявши ідеології конформізму, герой Селінджера водночас заперечує бунт заради бунту. Для нього справжнє життя — це гуманна діяльність. Так Селінджер намагається від «філософії відчаю» перейти до «філософії надії».

Два дні, проведені Голденом у «великому світі» Нью-Йорка, звели його з проблемами, порівняно з якими власні нещастя стали здаватися вже не такими й значними. «Перехворівши ненавистю», подорослішавши, Голден зрозумів, що, хоча залишитися в щасливій країні дитинства неможливо, в дорослому житті зовсім необов'язково ставати негідником. Герой Селінджера переживає духовне відродження, воскресіння. Письменник уводить у свою повість мотив Різдва: події, про які йдеться, відбуваються наприкінці грудня. Покликання Голдена — нести в жорстокий, недобрий світ добро, гармонію, радість, щирість дитинства. Так, герой Селінджера прагне гармонії в дисгармонійному світі, шукає і не знаходить відповіді на одвічні питання, еретично потрактовує Біблію і поважає Ісуса Христа, який стає йому особливо близьким тому, що за свого земного життя звідав і невизнання, і нерозуміння, і зраду.

Ісус Христос мені імпонує; проте від усієї іншої мури в Біблії я не дуже в захваті. Взяти хоча б отих апостолів. Щиро кажучи, вони мені просто страшенно діють на нерви. Звісно, коли Христос урізав дуба і т. ін., вони поробилися такі добренькі, та поки він був живий, пуття йому з них було, як із дірки в голові... Ісус нізащо б не турнув каналію Іуду до пекла... Ось апостоли, ті запроторили б Іуду у пекло запросто, а Ісус ні, зуб даю.

Трагедія Ісуса Христа, таким чином, асоціюється з трагедією поколінь, які шукають свій шлях у житті. Шукають, помиляються, знову шукають, знову повторюють власні та чужі помилки. На тому стоїть історія. Але для Голдена надзвичайно важливо, щоб людина не перетворила покору, спокій і пристосовництво на головні моральні орієнтири, бо звідси починається не просто уніфікація людей — тут бере свій початок духовна смерть людини.

«Над прірвою в житті» — це лірико-психологічна повість. Автор зосереджує увагу на формуванні у людини власного ставлення до світу в процесі глибоко інтимного сприйняття дійсності.

Розповідь ведеться від першої особи: Голден виступає єдиним носієм авторської точки зору. Водночас герой постає немов у двох іпостасях: з одного боку, він 16-річний учень престижного коледжу, з іншого — пацієнт психіатричної клініки, збагачений життєвим досвідом. Така організація художнього твору дає змогу глибше проникнути в психологію героя: перший голос передає живі, безпосередні враження від подій, другий — коригує, заперечує або підтримує попередні оцінки. Просторово-часова організація повісті також сприяє виявленню ліричного начала. По-перше, із життя героя взято такий період, коли він перебуває в стані найвищого емоційного напруження. По-друге, події розгортаються стрімко, швидко. Це також підсилює драматизм сюжету. По-третє, в повісті відсутні події зовнішнього світу. Всю увагу автор зосереджує на аналізі стану душі героя. Але саме зосередженість на переживаннях людини, її роздумах і проблемах дає Селінджерові змогу дослідити об'єктивні соціальні процеси американського життя 50-х років. Звідси відчуття непримиренності автора до конформізму — біди тогочасного американського суспільства.

Повість Селінджера була неоднозначно оцінена сучасниками. Так, Уільям Фолкнер «Над прірвою у житті» назвав «кращим твором сучасного покоління письмен-

ників», а Джон Стейнбек — «незрілою книгою для незрілих читачів». Одні молоді люди, наслідуючи Голдена, носили червоні мисливські шапки «з довжелезним козирком», у такий спосіб виражаючи своє захоплення селінджерівським героєм, а деякі, прочитавши повість, приходили до ідеї бунту як рятівної сили, що має все зруйнувати (саме так, очевидно, вважав убивця Джона Леннона, бо, як потім з'ясувалося, він любив «Над прірвою у житті»).

Зовсім не відсутність чіткої авторської позиції, а намагання зобразити складність життя і складність людей роблять твори Селінджера нелегкими для сприйняття і водночас змушують думати, оцінювати, зіставляти, вирішувати.

Одразу ж після публікації повісті «Над прірвою у житті» Селінджер розпочав роботу над збіркою «Дев'ять оповідань», яку завершив у 1953 році.

На початку 60-х років Селінджер написав декілька повістей. Сам перетворившись на легенду за життя, Селінджер створив міф про сімейство Глассів, який став для автора свого роду відправним пунктом для дослідження і критики американського суспільства. Це була своєрідна квазібіографія¹.

Цикл про Глассів називають у критиці епопеєю, тому що розрізнені оповідання й повісті (Селінджер ніколи не друкував їх під однією обкладинкою) складають цілісну картину долі та духовних пошуків людини середини ХХ століття. Цей цикл має вісім складових: три оповідання («День бананової рибки», «Тупташка-невдашка», «У ялику») і п'ять повістей («Френні» та «Зуї», «Вище крокви, будівничі», «Сімор. Вступ», «Шістнадцятий день Хепворта 1924 року»).

Оповідання «День бананової рибки» (1948) складається з трьох, на перший погляд, не зв'язаних між собою епізодів: телефонна розмова дружини Сімора Мюріель зі своєю матір'ю, купання в морі Сімора Гласса і дівчинки Сибіллі і самогубство Сімора. Оповідання не багате на події, але має значну філософсько-психологічну наповненість, і досягає цього автор насамперед за допомогою глибинного підтексту. В оповіданні протиставляються два типи людей за їхнім сприйняттям життя: уособленням першого є Сімор, другого — мати

¹Квазі (лат. *quasi* — ніби, немовби) — удаваний, несправжній; квазібіографія — несправжня, фальшива, вигадана біографія.

Мюріель. Матері Мюріель її зять Сімор уявляється неврівноваженою людиною, диваком, небезпечним психопатом. Вона щиро любить дочку, бажає їй добра, турбується про неї, але водночас говорить і про крем від опіків, про вбрання, про ціни на ремонт автомобіля. Для неї речовий світ і світ духовний рівнозначні, що свідчить про вузькість інтересів матері Мюріель, байдужість до людей. Звичайно, Сімор з його тендітною душею не вписується у звичні стандарти поведінки, а тому в уявленні матері Мюріель він небезпечний. До пари матері і сама Мюріель, розсудлива, врівноважена, холодна, байдужа до душевних переживань чоловіка. Мюріель і її мати — ті «бананові рибки», казку про яких Сімор розповідає Сибіллочці: «Розумієш, вони запливають у печеру, а там купа бананів. Подивитись на них, коли вони туди допливають,— риби як риби. Але там вони поводяться просто по-свинськи. Одна така рибка-бананка запливла в бананову печеру і з'їла там 78 бананів».

У спілкуванні з трирічною дівчинкою розкриваються делікатність Сімора, його ніжність, прагнення тепла і розуміння. Власне, він і сам доросла дитина, травмована війною і наростаючим відчуженням дружини. «Бананова гарячка», тобто всепоглинаюча жага комфорту і ситості, за Сімором, — «загибель». І він свідомо робить вибір: щоб уникнути смерті духовної, він обирає смерть фізичну.

Селінджер не вдається до прямолінійних характеристик своїх персонажів; його твори розраховані на вдумливого і допитливого читача.

В оповіданні «Тупташка-невдашка»¹ (1948) конфлікт — типовий для Селінджера: жива людина серед стандартизованої, чужої, «манекенної» більшості. Основна інтонація також характерна для всієї творчості Селінджера — туга за загубленим світом дитинства. І щодо цього назва оригіналу показова. На початку твору героїня оповідання Елоїза не викликає симпатій читача. Вона нервова, неврівноважена, озлоблена, роздратована, п'є, ненавидить чоловіка, ображає маленьку доньку, зневажливо ставиться до прислуги. Приїзд давньої

¹Дослівний переклад назви цього оповідання: «Дядечко Вігілі у Конектикуті». Кульгавий кролик Дядечко Вігілі Довгі Вушка — герой популярних дитячих книжок і улюблена іграшка американських дітей.

шкільної подруги викликає в Елоїзи потік спогадів, зокрема про її першу любов — Уолта Гласса, який загинув на фронті. Якось давно, доганяючи автобус, Елоїза впала і пошкодила ногу. Тоді-то Уолт і сказав: «Бідна моя тупташка-невдашка». І цей спогад живе в душі Елоїзи як знак ніжності й розуміння, як пам'ять незгаслого кохання. Та Елоїза не помічає, що стала такою ж черствою і жорстокою, як і ненависний їй світ бездуховності.

Оповідання закінчується прозрінням героїні: біля ліжечка заплаканої доньки, чию мрію вона грубо зруйнувала, їй знову приходять на пам'ять слова Уолта. Це вже не тільки нестихаючий біль через втрату кохання, а й покаяння перед маленькою Рамоною, самотньою, безпорадною і через це ще нещаснішою, ніж її мати.

У цьому оповіданні, як і в більшості своїх творів, Селінджер розповідає про два світи: про світ неспражних цінностей і світ безкорисливого, романтичного дитинства. Саме діти протистоять не лише конформізму, а й егоцентризму, черствості, розсудливості дорослих. Маленька Рамона вигадує собі супутника, з яким може гратись і розмовляти. Його звати то Джіммі Джіммеріно, то Міккі Мікерано, але, за словами дівчинки, у нього «батька-матері немає». Так автор підкреслює самотність Рамони, її сирітство при живих батьках.

Селінджер, як і його герої, шукав себе у цьому світі. Пошуки привели його до дзен-буддизму. (Це вчення, що у середні віки формувалось у Китаї, пропагує демократизацію буддизму, посилення в ньому світського начала.) Захоплення дзен-буддизмом поглибило філософський зміст творів Селінджера. Добровільна смерть Сімора в оповіданні «День бананової рибки» може сприйматися не тільки як акт відчаю, а і як шлях до врятування, до нірвани, до звільнення від пристрастей земного життя в ім'я пізнання себе і Всесвіту.

Ще відчутніший вплив східних філософсько-релігійних учень у повістях «Френні» (1955) та «Зуї» (1957). У 1961 році Селінджер видав їх як єдиний твір. Зуї та Френні — молодші брат і сестра Сімора Гласса з оповідання «День бананової рибки». Зуї — актор телебачення, Френні — студентка, молода актриса. За винятком зав'язки (Френні зустрічається на пероні вокзалу із закоханим в неї Лейном Каутело), майже увесь

текст — це бесіди героїв: про себе, про життя в коледжі, про труднощі людського спілкування, про релігію, про Бога. Френні глибоко страждає від внутрішнього дискомфорту, від невдоволення своєю грою в театрі, від байдужості, індивідуалізму людей: «Я вже зовсім хвора від усіх цих «я». І від власного, і від чужих. Я просто хвора від отих типів навколо, що хочуть чогось доскочити, чимось неодмінно вирізнятись, бути надзвичайно цікавими. Це бридко, бридко!»

Лейн не розуміє духовних мук Френні. До життя він ставиться простіше і теж хотів би «чогось доскочити». Водночас він щиро співчуває Френні, намагається заспокоїти її, але співчуття Лейна так само поверхове, як і його ставлення до життя. Він відволікається, неуважно слухає Френні, перебиває її розповідь другорядними репліками. Це настільки боляче вражає героїню, що вона врешті перериває розмову і несподівано втрачає свідомість. Опритомнівши, вона безупинно шепоче молитву, сподіваючись на Бога.

Її брат Зуї не згоден з пошуками істини через релігійні обряди. В авторському вступі до «Зуї» Селінджер називає повість «кінофільмом у прозі», підкреслює незвичність композиції, роз'яснює її задум і зміст: «Я б сказав, що це складене з багатьох частин оповідання про любов, просту і складну». З духовної кризи Френні виводить любов брата, його пристрасне бажання допомогти їй, спогади про рідних і близьких людей. Дитинство і тепло рідної домівки, як і раніше, в концепції світу Селінджера — найважливіші категорії людського буття. Шлях до істини — не втеча від життя, не всепоглинаючий сумнів і муки, а спроба поліпшити і виправити недосконалий світ. Зуї закликає сестру діяти, робити те, до чого у неї покликання: «Єдине, що ти можеш зараз робити, єдина твоя релігія — це грати, бути актрисою». Отже, повісті «Френні» та «Зуї» — про любов, але любов у найширшому розумінні слова: до минулого, до рідних і близьких, до окремої людини і до людства.

Принципова асоціальність, яку почав сповідувати Селінджер, намагання вивести свою творчість зі сфери суспільних чинників життя у сферу чистої духовності — усе це призвело, на думку американських критиків, до творчої кризи письменника. Та якби Селінджер написав лише «Над прірвою у житті», то і це забезпечило б йому всесвітню славу. Селінджерівські герої з «країни ди-

тинства» і сьогодні сприймаються як бунтівники проти усамітнення людини, проти індивідуалізму та бездуховності. Можливо, це і є той сенс життя, якого прагнув Селінджер, щоб зупинитися за крок від прірви — прірви життя.

Запитання і завдання

1. Поясніть назву повісті Селінджера «Над прірвою у житті».
2. Хто такий Голден Колфілд? Чим він нам цікавий? Знайдіть у тексті епізоди, в яких найчіткіше розкривається життєва позиція героя.
3. Головною особливістю творчості Селінджера є заглиблення в психологію героя. В чому це виявляється?
4. Чи можна твір «Над прірвою у житті» визначити як повість-монолог? Аргументуйте свою думку.
5. Яку роль відіграє прийом протиставлення в оповіданні «День банової рибки»?
6. Як створюється підтекст в оповіданні «Тупташка-невдашка»? Наведіть приклади з тексту.
7. У чому філософський смисл повістей «Френні» та «Зуї»?

Генріх Белль

(1917—1985)

Ми, письменники, народжені, щоб
втручатися.

Генріх Белль



Він бореться, він протестує... ламного борця проти фашизму
Своїми творами він начебто пов- Юліуса Фучика¹: «Люди, будьте
торює безсмертний заклик нез- пильні!»

Микола Бажан

¹ Чеський письменник-антифашист, страчений гітлерівцями (1903—1943).

НАРОДЖЕНИЙ, ЩОБ ВТРУЧАТИСЯ. Найвищою цінністю для Генріха Белля була людина, людське життя. Саме гуманізм є найпривабливішою рисою його творчості. Гуманізм високохудожніх і глибокозмістовних творів Белля привернув до нього увагу читачів усього світу: його книги перекладено 48 мовами. Про величезну міжнародну популярність Белля свідчить і той факт, що у 1972 році йому було присуджено Нобелівську премію з літератури. Генріх Белль завжди відстоював ідею миру між народами, брав участь у громадянських акціях, спрямованих проти атомного озброєння, виступав із публіцистичними статтями, боровся за перемогу людяності й добра в усьому світі. Пережите знаходило відображення у творчості, яка сама по собі була втручанням у життя.

Генріх Белль народився у Кельні 21 грудня 1917 року. У статті «Про самого себе» він писав: це був час, «коли мій батько, солдат ландштурму, охороняв міст, коли у найстрашніший і найголодніший рік світової війни у нього народилася восьма дитина, коли двоє дітей померли ще маленькими, коли мій батько проклинав війну й дурня-кайзера, пам'ятник якому він мені пізніше показував». Атмосфера війни і негативне ставлення до неї входять у життя Белля з раннього дитинства.

Кельн, у якому Белль народився і прожив майже все життя, відрізнявся стійкими традиціями католицизму як у побутовому, так і в моральному плані. Сила цих традицій особливо яскраво виявилась у неприйнятті націонал-соціалізму. «Завоювання» Кельна було для нацистів справою дуже важкою: на виборах до рейхстагу в листопаді 1932 року гітлерівці зібрали в Кельні лише 20,5 відсотка голосів. Родина Беллів теж дотримувалася католицьких традицій.

Генріх Белль сприймав релігію насамперед як систему моральних норм. Діти в родині скульптора й теслі Віктора Белля виховувалися на гуманістичних ідеалах, почували відразу до воєнщини (а згодом — до фашизму). Разом з батьком сини милувались експозиціями кельнських музеїв, романськими соборами, про які Генріх пізніше скаже, що вони для нього були, можливо, «важливішими навіть, ніж Достоевський або Честертон».

Після закінчення народної школи Генріх навчався у гуманітарній греко-латинській гімназії.

У 1933 році влада в Німеччині перейшла до Гітлера. Родина Беллів сприйняла цю подію як особисте нещастя. Розбудова Третьої імперії почалась із страт і репресій. І хоча безпосередньо Беллям ніщо не загрозувало, їм були ненависні й нові порядки, й новий фіюрер нації. Старший брат став членом підпільної антифашистської спілки католицької молоді, й Генріх не раз був присутній на нелегальних засіданнях керівництва цієї спілки, що відбувалися в їхньому домі. Сам Генріх відмовився вступити до союзу гітлерівської молоді, що було виявом мужності, адже з двохсот гімназистів так вчинило лише троє. Коли Генріх зустрічав на вулицях рідного міста загін штурмовиків або ж гітлерівської молоді під прапором із свастикою, він швидко ховався у першому-ліпшому подвір'ї, щоб не віддавати честь. Белль писав пізніше, що в дитинстві та юності він пережив три ступені загрози своєму існуванню — економічний (пов'язаний зі світовою економічною кризою 1929—1932 рр.), політичний (прихід Гітлера до влади) і власне воєнний. І з кожним ступенем для нього все відчутнішою ставала ворожість навколишнього світу. До програми гімназії ввели обов'язкове вивчення книги Гітлера «Майн кампф». Загроза війни нависала. Юнаки дедалі ясніше усвідомлювали, що «вчаться не для життя, а для смерті». Не радував атестат зрілості, який Генріх одержав весною 1937 року.

Ставлення Белля у тридцяті роки до нацистського режиму можна назвати станом «внутрішньої еміграції», якою для нього були родина та її найближче оточення, де панували свої моральні цінності. Та відокремлене життя не могло тривати довго. У липні 1939 року Белля було мобілізовано «на кілька тижнів для участі в навчаннях». У солдатській шинелі Генріх Белль пройшов усю війну, побував у багатьох країнах. На власні очі побачив страхіття війни, жорстокість фашизму; кілька місяців провів у полоні. Восени 1945 року повернувся додому; там його чекали руїни. Він відбудовує житло для себе й своєї родини (одружився Белль у 1942 році).

Генріх Белль належав до «покоління, що повернулося»; і він, і всі інші, хто воював, повернулися з несправедливої війни з поразкою. Художня література мала розповісти про долю цього покоління німців, дитинство яких було отруєне фашизмом, а юність розтоптана війною. Тому література «покоління, що повернулося», є не тільки антивоєнною, а й анти-

фашистською. Ненавистю до фашизму пройнята творчість таких різних письменників, як Вольфганг Борхерт, Генріх Белль, Ганс Вернер Ріхтер, Вольфганг Кеппен та ін. Більшість із них у вересні 1947 року об'єдналися у творчу спілку під назвою «Група 47». Саме ця група визначала протягом двох десятиріч (1947—1967) розвиток літератури ФРН. Це був колектив однодумців, яких об'єднували спільна доля, спільна ідеологічна й естетична платформи. Ідеологом спілки був письменник Вольфганг Борхерт. Він помер у рік виникнення групи, але його пристрасний заклик осмислити уроки війни почули німецькі письменники і зробили своїм творчим гаслом слова Борхерта: «Ніколи не оповідай своїм дітям казок про священну війну, кажи правду, яка вона є, правду багрову, наче кров, наче спалахи гарматного вогню, наче зойки жаху». Громадянська позиція членів «Групи 47» відзначалася постійним інтересом до проблем сучасності.

Генріх Белль стверджував: «Так, ми писали про війну, про повернення додому, про руїни. Звідси й народилися ті три визначення, якими наділили молоду літературу: «література про війну», «література тих, хто повернувся», «література руїн». Ці визначення виправдані: була війна — шість довгих років, ми повернулися додому з цієї війни, ми застали руїни і писали про це».

Війна стає предметом зображення вже у перших оповіданнях Белля, але цим творам ще бракує глибокого політичного осмислення подій і явищ. Справжній успіх у читачів і визнання в літературних колах принесли Беллю повість «Поїзд приходить вчасно» (1949) та збірка оповідань «Мандрівнику, коли ти прийдеш у Спа...?» (1950). У 1951 році за оповідання «Чорні вівці» Белля нагороджено премією «Групи 47». Це провіщувало йому письменницьку славу. І ця слава справді прийшла. Генріх Белль став одним з найпопулярніших письменників не тільки на своїй батьківщині, а й далеко за її межами.

Спадщина Белля велика і різноманітна: романи, оповідання, п'єси, вірші, переклади, рецензії, публіцистичні та літературно-критичні статті. У 1977—1978 роках вийшло зібрання його творів у десяти томах. Після цього Белль написав ще чимало нових книг.

ФРН не мала кращого літописця, ніж Генріх Белль. Його називали «хроністом нашої епохи», «Бальзаком Другої німецької республіки». (Нагадаємо, що французький письменник Оноре де Бальзак (1799—1850) у своїй багатотомній «Людській комедії» відобразив цілу епоху в житті Франції.)

У перших творах Белля, присвячених подіям війни, підкреслюються її протиприродність, абсурдність. Автор виступає проти ідеалізації війни та її учасників, бо вони не герої, а жертви; ті ж, кому поталанило не загинути і повернутися,— то загублене покоління.

Одним з найвизначніших творів про війну є роман Белля «Де ти був, Адаме?» (1951).

Життя повоєнної Західної Німеччини зобразив Белль у романах «І не сказав жодного слова» (1953), «Дім без господаря» (1954), «Більярд о пів на десяту» (1959), «Очима клоуна» (1963), «Груповий портрет з дамою» (1971).

Починаючи з повісті «Втрачена честь Катаріни Блюм, або Як виникає насильство й до чого воно може призвести» (1974), книги Белля набувають дедалі трагічнішого забарвлення. Це стосується й двох останніх романів — «Дбайлива облога» (1985) і «Жінки на тлі річкового пейзажу» (1986). І така тональність творів зрозуміла: минушина у вигляді неонацистських та неофашистських організацій постійно нагадувала про себе. Своїми творами Генріх Белль попереджав, як небезпечно забувати минуле, застерігав, що «потенційні кати» живуть і сьогодні.

СПОГАДИ ПРО МАЙБУТНЄ. Гірким усвідомленням того, що минуле знову стає сьогоденням, сповнений роман «Більярд о пів на десяту» (1959). Цей твір потребує читання уважного і вдумливого. Адже в один день автор вміщує історію країни за півстоліття, починаючи з приїзду в місто молодого архітектора Генріха Фемеля у 1907 році і до дня його 80-річчя 6 вересня 1958 року. Кожна подія, що відбувається в день ювілею, викликає асоціації з минулим, які стають «спогадами про майбутнє». Кожний епізод, кожне висловлювання, крім основного, мають ще й інший, символічний зміст. Читач доходить висновку: те, що діється у сучасній Німеччині, не можна правильно зрозуміти, не звертаючись до її минулого, і це минуле, виникаючи у спогадах героїв, стає серйозним попередженням для май-

бутнього, бо забуття минулого може призвести до не-поправного.

В основу роману покладено композиційний прийом, який літературознавцями визначається як «принцип стислого часу». Саме завдяки такому прийому і вдається вмістити в один день три етапи німецької історії ХХ століття. В романі немає звичного сюжету. Твір побудовано як мозаїку, що складається із внутрішніх монологів героїв. У цих монологіях спливають і переплітаються спогади різних років. Письменник іноді знову і знову повертається до однієї події. Такою подією стає, наприклад, вчинок сина Генріха Фемеля — Роберта, який висадив у повітря абатство Святого Антонія. Роберт Фемель сприймає цю споруду не як пам'ятку архітектури, а як символ старої Німеччини. Тієї Німеччини, що спричинила смерть дорогих йому людей, змусила його тікати з рідного дому, зробила з його матері божевільну, позбавила його радості буття. Руйнування абатства для Роберта Фемеля — це помста за тих, хто сам вже нічого не може вдіяти, це виконання свого обов'язку німцем, для котрого дуже багато важать такі поняття, як чесність, порядність, совість.

Коли американський офіцер запропонував пояснити, що спонукало його за три дні до кінця війни знищити культурно-історичну пам'ятку, Роберт Фемель не зміг цього зробити.

Якби він сказав, чому зробив це, в його словах було б уже мало правди... Як він міг сказати, що чекав на ту мить п'ять з половиною років війни, чекав, коли абатство ніби сам Бог віддасть йому в здобич? Він хотів спорудити пам'ятник із пороку та руїн тим, хто не мав культурно-історичної вартості, тим, кого ніхто не беріг.

Справді, як пояснити, чому син знищив те, що було створено батьком, що дало останньому дорогу в життя, на що було витрачено стільки сил, таланту, часу, що стало ніби постійним супутником родини Фемелів? Часто Роберт Фемель запитує себе: «Чи знає старий правду про абатство?» Запитує себе і Генріх Фемель:

«Це не ти, Роберте, висадив абатство й побоявся мені сказати? Вираз твоїх очей, твої жести під час огляду будівель зрадили тебе. Але мене це не зачіпає — може, ти тоді думав про того хлопця, імені якого я так і не дізнався... про офіціанта на прізвище Гроль, про ягнят, яких ніхто не пас і ми теж не пасли... Превелебний отче... повісьте на монастирі табличку: *Побудував Генріх Фемель 1908 року, на двадцять дев'ятому році життя. Зруйнував Роберт Фемель 1945 року, на двадцять дев'ятому році життя.*»

Батько зрозумів сина, бо й для нього самого не було нічого вищого за людське життя. Солідарність із батьком і дідом виявляє і наймолодший із Фемелів — Йозеф. Здогадавшись, хто знищив абатство, він відмовляється його відбудовувати.

Про зруйнування абатства йдеться в одному з внутрішніх монологів Йоганни Фемель: «... люди обурено шепотіли: «Вони висадили у повітря абатство...» Передавали з уст в уста цю страшну новину, яка мені не здається такою страшною... Невже він?.. Я б висадила у повітря всі абатства на світі, якби цим могла повернути Генріха, якби могла воскресити з мертвих Йоганну, Ферді, офіціанта на прізвище Гроль, Едіт...»

Так виникає в романі один із провідних мотивів — мотив собору. Сам Белль неодноразово говорив про «естетику повторів» — задля виявлення суті зображуваного. Всі члени родини Фемелів не тільки згадують не раз один і той самий епізод, а й, оцінюючи те, що сталося, мислять майже однаково. Повернення до одного й того самого образу, однакові спогади — це стилістичний прийом, за допомогою якого письменник втілює свою впевненість у тому, що людська думка й пам'ять завжди повинні бути прикуті до найголовнішого, чого не можна забувати ні за яких умов. За цими повторами відчувається трагічний підтекст: самого автора жахає минуле, сповнене мороку і потрясінь.

Генріх Фемель розмірковує над самим фактом знищення собору:

«Може, він висадив абатство тому, що тоді на святі літнього сонцестояння п'ятеро чи шестеро ченців виїхали на конях на пагорб і, коли запалало багаття, заспівали: «Тремтять порохняві кістки»¹... А може, він висадив у повітря абатство ще й тому, що Отто не був йому чужий у цьому світі, де один порух руки коштує людині життя... Чи треба було сказати американцеві, що ченці не дотримувалися заповіді «Паси ягнят Моїх», і тому він висадив у повітря абатство?»

Ось, нарешті, найпростіше і найправдивіше пояснення: «зруйнував тому, що вони не пасли ягнят Його».

Католик Генріх Белль виправдовує вчинок Роберта Фемеля, адже письменник і сам на власні очі спосте-

¹ Слова з популярної у фашистів пісні, що закінчується так: «Сьогодні — Німеччина наша, а завтра — наш цілий світ».

рігав, як служителі церкви підтримували владу «буй-волів». Саме тому абатство, ченці якого зрадили своєму покликанню і співали пісні, що прославляли ненависть до людини, стає втіленням страшного минулого Німеччини.

Як символічна розправа з минулим сприймається фінальна сцена роману. Генріх Фемель, творець абатства Святого Антонія, заносить ніж над тортом, що є макетом цього абатства: «Він найперше зрізав баню з церкви й подав тарілку Робертові». Символіка пронизує увесь роман «Більярд о пів на десяту».

Стрижем, на якому тримається весь сюжет, стає поділ персонажів на три групи. Дві з них контрастно протиставлені одна одній. Це ті, хто прийняв «причастя буйвола», й ті, хто прийняв «причастя ягняти».

До першої групи належить Нетлінгер — в минулому завзятий гітлерівець, а тепер сановник в уряді ФРН: «... велика цяця, переможець, перед яким ніхто не встоїть, метр вісімдесят дев'ять, сивий, сорок з гаком років, костюм із тканини урядової якості». Саме цей респектабельний пан у минулому переслідував Шреллу, брав участь у знущаннях над ним. Тепер його поведінка змінилась. Але немає підстав думати, що й переконання стали іншими. Цей недобиток гітлеризму пристосовується. Тепер він навіть допомагає Шреллі вийти з в'язниці, де той опинився, як тільки ступив на рідну землю. Але машкара пристойності не може обдурити тих, кого раніше Нетлінгер намагався знищити. Порт'є готелю Йохен ладен пожертвувати життям, аби не допустити зустрічі Нетлінгера з Робертом Фемелем, коли той грає в більярд. Письменникові не треба багато пояснювати читачеві або ж докладно розповідати про те, що робив Нетлінгер у війну. Йому досить передати думки Йохена, коли той побачив його: «Нетлінгер? Наче я колись чув це ім'я. Його обличчя нагадує мені щось таке, чого я не повинен був забути. Я вже колись чув це ім'я, багато років тому, і сказав собі тоді: «Запам'ятай його, Йохене, закарбуй собі в пам'яті». Але я вже забув, чого саме хотів його запам'ятати. Так чи так, а будь насторожі. Тобі б занудило, якби ти знав, що він уже досі накоїв, ти б до самого свого скону не переставав блювати, якби побачив той фільм, який йому покажуть у день страшного суду,— фільм його життя; він із тих, що наказували виламувати у трупів золоті зуби й відрізати волосся в дітей». Це ще

один яскравий приклад втілення композиційного прийому «стислого часу».

Серед тих, хто прийняв «причастя буйвола», і фашист Вакера, й м'ясник Грец, і боннський міністр М. Їм відведено небагато місця, але у творенні символики роману ці образи мають важливе значення. Так, мотив м'ясної лавки Греца виникає з перших сторінок твору. Зі свинячих туш, що їх вивішує Грец на продаж, капає кров на асфальт. Про це автор нагадує кілька разів. Пізніше читач дізнається, що Грец видав фашистам рідну матір, тобто став її вбивцею, пролив її кров. Але викриття Греца — це не головна мета, яку переслідує Белль, раз у раз зосереджуючи увагу на скривавлених свинячих тушах. Вони символізують зловісне минуле й тривожне сьогодення. Цей місток виразно вимальовується:

«...а по той бік вулиці Грец саме вивісив перед дверима забитого дикого кабана, і свіжа, темно-червона кров скапувала на асфальт. Потім він розвісив навколо величезного кабана фазанів, куріпок і зайців, ніби оздобивши його ніжним пір'ям птахів і м'якеньким заячим хутром. Грец щоранку вивішував убитих тварин, і завжди так, щоб їхні рани було видно перехожим... Я бачив там убитих тварин і в тисяча дев'ясот восьмому році, і в тисяча дев'ясот дев'ятому... Я завжди бачив їх, п'ятдесят один рік поспіль, і бачу й тепер...»

Усе, що роблять персонажі роману 6 вересня 1958 року: порядкують в особистому архіві Генріха Фемеля, грають в більярд, їдуть автомобілем, дивляться, як відбудовується абатство, збираються за святковим столом — відбувається ніби на тлі минулого, отрута якого й досі, наприкінці п'ятдесятих, нівечить людські душі, впливає на поведінку німців. Симптомів фашистської ретраврації так багато, що забути минуле просто неможливо. Старому Йохену навіть «іноді здається, що вони все ж таки перемогли». Як же інакше сприймати параді, що їх влаштовує фашистсько-реваншистська спілка солдатів і підтримує боннський уряд в особі міністра М.?!

Шрелла, спостерігаючи те, що діється, зізнається Робертowi: «Тут мені страшно. Не знаю, може, я помиляюсь, але люди, що їх я бачу в цьому місті, здаються мені анітрохи не кращими за тих, від яких я колись тікав». І Роберт погоджується: «Думаю, що ти не помилився».

Викриваючи негативні явища у житті суспільства, Генріх Белль вдається до сатиричного гротеску. Спос-

терігаючи з вікна більярдної за вулицею, Роберт сприймає фігури гостей, які поспішали на сніданок у готелі, у світлі бузкових оксамитових порт'єр: «Це освітлення навіть накруто звареним яйцям надавало порочного вигляду, а обличчя добродесних жінок здавалися в ньому розпусними. Офіціанти у фраках, в очах яких прозирала згода виконати кожне бажання гостя, нагадували вельзевулів,— особистих посланців Асмодея... Здавалося, що вони поховали свої ратиці в майстерно зроблене ортопедичне взуття. Хіба на їхніх білих, червоних і жовтих лобах не випиналися маленькі елегантні ріжки? Цукор у позолочених цукерницях був ніби не цукор... вино було не вином, хліб був не хлібом; усе в цьому освітленні ставало складовою частиною таємничих пороків...» Картина жахлива! Автор попереджає своїх сучасників: і сьогодні не бракує тих, хто прийняв «причастя буйвола», тобто насильників, людиноненависників, перелицьованих фашистів, що очікують свого часу.

Цим нелюдам протистоять ті, хто прийняв «причастя ягнят». Цей символ втілює гуманістичне начало в людині. Ті, хто належить до «ягнят», викликають і симпатію, і співчуття водночас. Симпатизуємо ми їм тому, що навіть ціною власного життя вони ладні захищати свої принципи, не відступаючи ні на крок. Загинули кельнер Шрелла, його дочка Едіт, тесляр Ферді. Адже вони — жертви «буйволів». Ще й до того, жертви, які не чинять ніякого опору насильникам. Наприклад, молодий Шрелла багато років змушений перебувати в еміграції, повернувшись, не відчуває себе вільним і за найменшої загрози готовий покинути батьківщину. «Ягнят» не можна назвати борцями. Ці добрі, лагідні створіння нездатні протистояти злу; а отже, безсилі, приречені на загибель. Якщо хтось з «ягнят» і прагне якось включитися в боротьбу, то це поодинокі випадки, і їхні виступи пов'язані з ненавистю до якоїсь конкретної людини. Не викликає сумніву, що письменник симпатизує цим героям, але навряд чи покладає на них свої надії. Він повторює, що «ягнята» потребують пастухів, які б оберігали лагідних овечок від жорстоких вовків.

Композиційний задум тричленності роману Белля нав'язано картиною братів Ван Ейк. Цей релігійний сюжет набуває в романі реалістичного звучання. Письменник намагається відповісти на хвилюючі питання,

які поставило життя. Хто відповідальний за трагедію минулого? Чи можна подолати минуле? Чи треба чинити опір злу і хто повинен це робити?

Усі ці питання є складовими головної проблеми роману: яким є обов'язок кожного чесного німця, зокрема німецької інтелігенції, в умовах, коли зростає загроза третьої світової війни? Якщо ж сформулювати цю проблему в її позачасовому значенні, то вона буде пов'язана з тим вибором, який здійснює у своєму житті кожна людина: або вона допомагає пануванню зла, або ж робить свій внесок в перемогу добра. Третього не дано. Пасивна позиція дає шанс жорстокості, насильству, ненависті. Головна проблема твору розглядається на прикладі історії родини Фемелів, яких позиція невтручання зробила мимовільними попутниками фашизму. Страшні слова... І стоять поряд з іменами добропорядних членів цієї родини, що навіть постраждала від фашизму: змушений був тікати з рідної домівки й блукати на чужині Роберт; загинули його дружина та її батько; немає місця на батьківщині Шреллі — рідному дядькові Йозефа й Рут. За свої висловлювання, що розвінчували фашистських правителів, опиняється у будинку для душевнохворих Йоганна Фемель. Як ганьбу сприймають усі в сім'ї те, що Отто Фемель став фашистом.

Усе це так. Але ніхто з Фемелів ніколи не був свідомим борцем проти фашизму.

Старий Фемель — уславлений архітектор, авторитетна, шанована в місті людина. Йому здавалося, що своє життя він спланував правильно: «... я все передбачив наперед, добре знав, чого хочу, і знав, що доможуся свого, лише одного не знав і досі не знаю: навіщо все це я робив?» Сумний підсумок. У день 80-річчя зрозуміти марність своєї праці, поривань, мрій, зрештою, всього життя. Плюнути на його могилу — це найкраще, вважає старий, що можуть зробити діти й онуки. Генріх Фемель завжди ненавидів фашистів, подумки з презирством називав кайзера дурнем.

Символічного характеру набуває сміх героя. Він сміється у різних ситуаціях, але цей сміх не має нічого спільного з оптимістичним поглядом на життя: «Я знаю, що сміявся... проте й досі не знаю, з чого й чому сміявся, одне знаю напевне — той сміх був викликаний не тільки радістю, в ньому бринів ще й глум і, може,

навіть злість.. » Генріх Фемель начебто відгороджується цим сміхом від тих явищ, що не можуть його задовольнити. Завдяки сміху, іронічному, навіть саркастичному, він начебто підноситься над оточенням. Це заспокоює його, дає змогу не почувати себе причетним до всіх тих жахів, що поступово стали звичайною справою для його співвітчизників.

Підсвідомо Генріх Фемель відчував, що повинен поводитись інакше: «... я чув, як унизу мій чотирирічний син співав: «Мені гвинтівку дай, мені гвинтівку дай...» Мені треба було б зійти вниз і відшмагати його на очах у моєї гордої тещі, але я не зійшов і не заборонив йому співати... й вигукувати: «Французові смерть! Англійцеві смерть! Росіянинові смерть!»

Що стосується Роберта Фемеля, то і його не виправдовують ні фашистський полон, ні своєрідна помста. Найбільшу активність він виявив, коли став на захист Шрелли ще в період навчання. Саме ця подія зумовила його поведінку й долю в роки війни. А коли війна скінчилася, Роберт відгороджується від зовнішнього світу грою в більярд, під час якої до більярдної допускається лише Гуго, та червоною карткою, де чітко вказано, кого він завжди радий бачити. В його «Конторі зі статистичних розрахунків» навіть не встановлено годин для зустрічей з клієнтами: вони листуються. Його контора — ніби нерухоми́й острів у бурхливому морі. Таке враження складається завдяки контрастному протиставленню «вуличного гамору й бруду» тому «бездоганному ладові, що раз і назавжди був заведений бездоганно вбраним і бездоганно ввічливим шефом». Слова «життя» й «лад» тут сприймаються як антоніми. У підтексті читаємо: не може чесна людина роками підтримувати один і той самий лад, коли на вулиці вирує життя.

Отже, найбільше претензій автор роману пред'являє представникам німецької інтелігенції. Саме вони мають першими побачити і розібратися в тому, що діється на рідній землі, перед їхніми очима. «Невже ви всі посліпли?» — запитує Шрелла Роберта. Ця сліпота понад усе лякає письменника. На інтелігенцію покладає він місію здійснення волі Господньої: «Паси ягнят Моїх!» Фактично це заклик діяти, робити все, щоб повернення минулого стало неможливим.

Генріх Фемель не обмежився розпратою з абатством, зробленим із солодкого тіста. Він відмовився від сні-

данків у кафе Кронер, розірвав стосунки з різником Гредом, позбувся орденів, якими був нагороджений за участь у двох війнах.

Роберт Фемель безпосередньо включається у політичну боротьбу тим, що затримує будівництво важливого воєнного об'єкта. Символічним є рішення Роберта усиновити Гуго. «Пастух» усвідомлює своє покликання й починає «пасти ягнят».

Найрішучіше виступає проти неофашистів Йоганна Фемель. І це не дивно. Вона завжди відверто говорила, що думає про владу та кайзера, який уявляється їй головним «буйволом». Вона голосно назвала кайзера державним дурнем, вирвала з рук семирічного сина вірш, який прославляв Гінденбурга, виношувала думку про помсту: «Мені гвинтівку дай, мені гвинтівку дай». Діставши револьвер, Йоганна залишає «зачарований замок», щоб розправитися з «майбутнім вбивцею онука» (так влучно характеризує вона міністра М.). Звичайно, її постріл можна сприймати як вчинок психічно ненормальної людини. Однак чи справді є відхилення від норми у душевному стані дружини старого Фемеля? У контексті символіки роману вчинок Йоганни Фемель, безперечно, сприймається як заклик діяти, не допустити відродження фашизму.

Белль писав про «Більярд о пів на десяту»: «Роман є водночас і чимсь іншим, ніж просто романом. Це тайник, у якому можна сховати два-три слова, сподіваючись, що читач знайде їх...» Тому кожний, хто читає цей роман, зможе віднайти у ньому свій потаємний смисл, а лейтмотивом роману лишається біблійний заклик протидіяти злу й захищати добро: «Паси ягнят Моїх».

Запитання і завдання

1. Перечитайте епіграф до теми «Генріх Белль». Як ви думаєте, чому саме ці слова стали епіграфом до розповіді про творчість письменника? Пригадайте імена інших видатних людей, які мали таке саме життєве кредо. Обґрунтуйте свою відповідь.
2. Що допомогло Беллю стати таким письменником, чия творчість долає кордони? Які українські письменники, літературознавці, художники, музиканти належать до цієї ж когорти? Чому саме?
3. Чому критики називали Белля «Бальзаком Другої німецької республіки»? Які твори французького письменника ви знаєте?

4. Назвіть імена відомих вам письменників-антифашистів. Пригадайте їхні твори і героїв. Що спільного у цих книг з творами Белля? Чим вони відрізняються?
5. Як ви розумієте назву роману «Більярд о пів на десяту»?
6. В основі роману лежить композиційний принцип «стислого часу». Поясніть, як ви це розумієте. Чи можна назвати таку побудову роману традиційною? Пригадайте твори з подібною композицією.
7. Пригадайте художні твори, в яких велику роль відіграють внутрішні монологи героїв. Порівняйте їх із внутрішніми монологами героїв роману «Більярд о пів на десяту».
8. Охарактеризуйте одного з героїв роману. Відповідь проілюструйте цитатами з твору.
9. Якого вначення набуває символіка роману для розуміння його ідей? Наведіть приклади. В яких творах світової літератури також використовується символіка? Яку роль вона відіграє?

Габріель Гарсія Маркес

(народився у 1928 р.)

Я вважаю себе професіональним оптимістом. Я завжди дуже сподівався і сподіваюсь на молодь... і вірю, що світ майбутнього буде кращим, ніж наш світ.

Габріель Гарсія Маркес



Він простий, наче сірник. Його серце і думки на боці прогресивних сил. Розмовляє неквапно, кожна його фраза виникає несподівано, мов карта з колоди фокусника. Уродженець узбережжя, виходець із багатодітної родини, він не терпить сучасного зашморгу краватки й відзначається передусім безмежною шляхетністю. Він «всюдисущий». Сьогодні ле-

тить до Канкука, заклопотаний результатами зустрічі президентів, завтра вирушає в далеку подорож до Делі і звідти ділитися з нами своїми роздумами про конференцію позаблокових країн. Нині він пише статті на найрізноманітніші теми, які друкуються у більш ніж двадцяти періодичних виданнях світу.

Енрі Луке Муньйос¹

¹ Колумбійський поет, літературний критик.

СОВІСТЬ ПАЛАЮЧОГО КОНТИНЕНТУ. Габріель Гарсія Маркес — один із найвідоміших у світі письменників Латинської Америки. Гарсія Маркес живе стражданнями і болями свого континенту, який довгі роки палає в громадянських війнах. Обов'язком митця він вважає втручатися в усе, бо «в світі, в якому ми живемо, не брати активної участі в політичній боротьбі є злочином». Ще молодим журналістом він боровся проти терору в своїй рідній Колумбії, вітав падіння диктаторського режиму у Венесуелі і перемогу кубинської революції. Його мрією є світ без злиднів і поневолення.

Як кореспондент колумбійської газети Гарсія Маркес об'їхав Західну Європу, жив у Парижі, Римі, Лондоні, Гавані, Нью-Йорку, потім оселився в Мехіко. Саме тут він написав славнозвісний роман «Сто років самотності».

Уже у перших трьох творах Гарсія Маркеса — «Опаде листя» (1955), «Полковникові ніхто не пише» (1958), «Лиха година» (1961) — центральною стає тема самотності, а місцем дії — колумбійська провінція. Фантастика фольклорного походження як суттєвий елемент оповіді вперше з'являється у його творчості у четвертій книзі — збірці оповідань «Похорон Великої Мами» (1962). Велика Мама — родоначальниця містечка, наділена надлюдськими рисами і надзвичайною славою: на її похорон прилітає навіть сам папа римський. Тут присутні президент республіки, видатні політики, а також створені народною уявою легендарні персонажі.

Роман «Сто років самотності» (1967) ніби синтезував творчі досягнення письменника: у його назві проголошується тема, яку Гарсія Маркес вважав основною у своїй творчості; дія роману відбувається у провінційному колумбійському містечку Макондо; фантастичне нарешті поєднується з реалістичним. Гарсія Маркес, якого не задовольняла традиційна форма роману, його описовість, прагнув створити «абсолютно вільний роман, цікавий не тільки своїм політичним і соціальним змістом». І знайшов свою золоту жилу — фольклор.

Розкриваючи витoki своєї творчості, письменник насамперед згадує дитинство — цей «початок початків»: «Я виріс в Аракатаці, селищі на узбережжі поблизу Санта-Марти, у великому будинку. Мій дід був солдатом громадянських воєн Колумбії. Це була незвичайна людина, найнезвичайніша з усіх, кого я тільки

знав. Він помер, коли мені було вісім років. Бабуся моя була теж жінкою дивовижною. Завжди одягнена в чорне, вона була наповнена фантастичними історіями».

Його майбутній батько — Габріель Гарсія — з'явився в Аракатаці в часи «бананової лихоманки», що спалахнула, коли в Колумбії почала хазяйнувати північноамериканська бананова компанія. Тоді на атлантичне узбережжя Колумбії злетілися шукачі щастя з усіх кінців країни, до яких корінне населення ставилося з презирством: «опале листя» — так тут називали чужинців. Тому Ніколас Маркес, майбутній дід письменника, не схвалював шлюбу своєї доньки із зайдою-телеграфістом. Коли стало відомо, що у молодого подружжя має народитися дитина, Маркеси наполягли, щоб донька приїхала в рідний дім. Тут 6 березня 1928 року і з'явився на світ Габріель Гарсія Маркес. Хлопчика залишили в будинку діда, а його мати незабаром повернулася до чоловіка.

Після смерті діда майбутній письменник за бажанням батьків виховувався в інтернаті в іншому місті. Він відчував себе дуже самотнім, жив сногадами про дитинство і читав усе, що траплялося. Пізніше Гарсія Маркес заявляв, що після від'їзду з Аракатаки в його житті «не відбулося нічого цікавого». Найяскравіші його враження були пов'язані з розповідями діда. Ніколас Маркес розповідав онукові про громадянську війну, битви та переходи, про «бананову лихоманку, коли одні швидко і легко збагачувалися, тоді як інші, каторжно працюючи на плантаціях, жили в злиднях». Габріель назавжди запам'ятав день, коли дід повів його до пересувного цирку. Образ хлопчика з цирку з'явився згодом в першому абзаці роману «Сто років самотності». Письменник стверджував: «Все, що я довгий час знав про роман «Сто років самотності», був образ старого, який привів хлопчика подивитися на кригу, що була виставлена як циркова дивина». Цей старий, звичайно, дід письменника, який став прототипом Хосе Аркадіо Буендіа. А бабуся Транкіліана, глибоко віруюча жінка, невтомна трудівниця, на якій тримався весь дім, стала прототипом Урсули Ігуаран, дружини Хосе Аркадіо Буендіа. Бабуся знала безліч казок і легенд, полюбляла все страшне і потойбічне. І свої найфантастичніші і найжахливіші історії вона розповідала, немов бачила всі події на власні очі. Тому згодом,

коли студент Гарсія Маркес прочитав оповідання Франца Кафки «Перевтілення», в якому йдеться про те, як людина перетворилася на якусь комаху, він з подивом подумав, що саме так розповідала дивовижні історії його бабуся. А ще пізніше письменник зізнався: «Я зрозумів, що властива їй манера розповідати і багатство образів найбільше сприяли правдоподібності оповіді. Застосовуючи цей спосіб, я й написав «Сто років самотності»».

В романі Маркеса, як і в творах Кафки, фантастичне подається як звичайне, буденне. Такий спосіб оповіді в літературознавстві дістав назву *магічного реалізму*. Тільки, на відміну від Кафки, чия фантастика є породженням авторської свідомості, фантастика Гарсія Маркеса здебільшого фольклорного походження. В романі «Сто років самотності» багато біблійних міфів, народних легенд, казкових сюжетів, казково-поетичних образів та асоціацій. Поява казки у романі вмотивована, адже всі події подаються через світосприйняття восьмирічної дитини, яка наслухалася бабусиних розповідей. Тому «Сто років самотності», де дійсність переломлюється через народну свідомість, за словами письменника, є цілісним літературним свідченням усього, що цікавило його в дитинстві.

Якщо магічний реалізм Гарсія Маркеса пов'язується з творчістю Кафки, то містечко Макондо нагадує Йокнапатофу Уільяма Фолкнера. Макондо з'являється на сторінках майже всіх творів Гарсія Маркеса, починаючи з першої повісті «Опале листя».

І ще на одну літературну традицію не можна не звернути увагу: Гарсія Маркес і Франсуа Рабле (автор «Гаргантюа і Пантагрюеля»). Роману «Сто років самотності» притаманна надмірність багатьох подій і образів, характерна для гротескної манери письма Рабле. А щоб читач усвідомив цю традицію, Гарсія Маркес вдається до прямої підказки. В кінці його роману з'являється новий персонаж — Габріель Маркес, у якого є наречена, що має таке саме ім'я і походження, як і дружина автора: Мерседес, дочка власника аптеки. Про Габріеля також повідомляється, що він з повним виданням Рабле зібрався їхати до Парижа (це ще одна автобіографічна деталь). Проте Гарсія Маркес не тільки наслідує Рабле, а й послідовно переосмислює та пародіює його: надмірний, розкритий для космосу світ, у якому живуть герої Рабле, звужується в автора «Ста років самотності» до

розмірів маленького містечка, що саме через свою замкненість приречене на загибель.

Роман «Осінь патріарха» (1975), також написаний методом магічного реалізму, зображує боротьбу проти диктаторських режимів у Латинській Америці.

ВІЧНА САМОТНІСТЬ. Композиційним стрижнем роману «Сто років самотності» є історія шести поколінь роду Буендіа, яка розгортається на тлі історії містечка Макондо. Це книга про життя людства, про зародження, історію та загибель «роду самотніх людей», які відчувають себе роз'єднаними, не можуть порозумітися, бо світ перетворився на сучасний Вавилон, де панують егоїзм і насильство. На це натякає ім'я останнього представника роду Ауреліано Бабілонья, тобто Ауреліано Вавилонський.

Доля цього роду, який існував сто років, зашифрована в найменших подробицях у таємничих пергаментях ватажка циган — чаклуна Мелькіадеса. В них провіщується загибель останнього Буендіа в той момент, коли він їх розшифрує. Старовинні манускрипти зберігаються в родині ще з часів її родоначальника Хосе Аркадіо Буендіа, який заснував Макондо. І коли Ауреліано Буендіа (Бабілонья) у занедбаному родовому домі через сто років прочитає рукопис Мелькіадеса, його разом із містом Макондо знищить неймовірної сили вихор. Так загине колись міцний рід Буендіа.

Письменник пише свій роман як сімейну хроніку, послідовно викладаючи події. Проте ця сімейна хроніка незвична, про що свідчить уже початок роману:

Минеться багато років, і полковник Ауреліано Буендіа, стоячи біля стіни в очікуванні розстрілу, згадає той далекий вечір, коли батько взяв його з собою подивитися на кригу. Макондо було тоді невеликим селищем з двома десятками хатинок, побудованих із глини та бамбука на березі річки, яка гнала свої прозорі води по ложу із білих відполірованих каменів, величезних, як доісторичні яйця. Світ був ще таким новим, що багато речей не мали назви і на них доводилося показувати пальцем. Кожного року в березні біля околиці селища розкидало свої шатри циганське плем'я і під верещання сопілок та дзвін тамбуринів знайомило мешканців Макондо з останніми винаходами вчених мужів. Спочатку цигани принесли магніт...

У березні цигани з'явилися знову. Цього разу вони принесли з собою підзорну трубу і луцу.

А наступного березня циган Мелькіадес продемонстрував свої вставні зуби, завдяки яким він знову став молодим...

Макондо в першому абзаці тексту — це перші дні творення світу, а макондівці — великі діти, які його пізнають. Проте такі предмети, як підзорна труба, лупа, а тим більше штучні зуби Мелькіадеса, не вписуються в цю добу існування людства. До того ж, про Макондо, його мешканців і циган згадує перед розстрілом очевидець — полковник Ауреліано Буендіа. Це означає, що на початку роману автор спресовує час, ніби зупиняє його. Лише з розвитком сюжету рух часу, а отже, і подій, поступово прискорюватиметься. Таке новаторське використання категорії часу допомагає письменникові не тільки створити узагальнений образ Колумбії й усієї Латинської Америки від доби колонізації до теперішнього часу, а й продемонструвати розвиток людства в цілому.

На перших сторінках роману Гарсія Маркес розповідає про засновника Макондо — Хосе Аркадіо Буендіа та його дружину Урсулу Ігуаран. Вони були двоюрідними братом та сестрою і побралися всупереч попередженням батьків. Проте страх, що від їхнього шлюбу може «народитися дитина з поросячим хвостиком», змушував Урсулу і після весілля зберігати цнотливість. Така поведінка Урсули дала привід Пруденсіо Агіляру, їхньому односельцю, смертельно образити Хосе Аркадіо, що призвело до трагічних наслідків: Хосе Аркадіо його вбив. А потім, відчуваючи докори сумління та рятуючись від кровної помсти, забрав дружину і поїхав далеко-далеко, де і заснував нове селище. У подружжя народилися сини — Хосе Аркадіо і Ауреліано, а значно пізніше — донька Амаранта.

Засновник роду Хосе Аркадіо Буендіа під впливом Мелькіадеса (цей персонаж поєднує в собі риси Агасфера і Фауста) захоплюється алхімією. Він намагається відшукати філософський камінь, вилучити з надр землі золото за допомогою магніта, винайти вічний двигун. Неприборкана уява призвела Хосе Аркадіо до втрати почуття реальності, він впадає «в стан вічного марення, від якого йому вже не судилося звільнитися». Але ще до того, як Хосе Аркадіо все потрощив у своїй лабораторії і його було прив'язано до каштана, він спробував прокласти дорогу в зовнішній світ, щоб прилучити селище до цивілізації. Проте він не схотів вести людей

у той бік, звідки вони прийшли, і шлях, який обрав Хосе Аркадіо, привів їх до моря.

Знайти ж дорогу на інший край долини змогла практична Урсула. Вона почала виготовляти солодоці, які користувалися великим попитом, і в дім прийшов достаток. Це вічна трудівниця, руки якої не знають спочинку. Коли ж її старший син Хосе Аркадіо, якого зовсім юним звабила Пілар Тернера, злякавшись, що стане батьком, подався геть з циганами, Урсула вирушила розшукувати сина. Її пошуки були марними, але вона знайшла дорогу у великий світ і привела з собою цілий натовп людей, які оселилися в Макондо. Так Макондо прилучилося до історії і перетворилося на містечко, розташоване на торговельному шляху.

Перед тим як Макондо стало жити за новим, історичним часом, його мешканці перехворіли загадковою хворобою, що починалася безсонням і призводила до втрати пам'яті. У боротьбі з цією епідемією люди робили написи на предметах: «стіл», «стілець», «годинник», «двері», «стіна». На шию корові повісили табличку: «Це корова, її потрібно доїти щоранку, щоб мати молоко, а молоко потрібно кип'ятити, щоб змішувати з кавою і мати каву з молоком». Біля входу в містечко вивісили плакат з назвою «Макондо», а на центральній вулиці встановили оголошення, яке нагадувало людям: «Бог є». Ця дивна хвороба збігається з переломним моментом історії Макондо. Вона ніби підсумовує попередню добу. Автор пише, що хворобу було занесено з індіанських країв, тобто натякає на забуття старовинної цивілізації Америки, зруйнованої європейськими завойовниками.

Врятував макондівців від несподіваної напасти Мелькіадес, який встиг побувати навіть на тому світі й повернувся назад. Він вилікував мешканців містечка чудовим еліксиром і оселився в Макондо назавжди. Він починає заповнювати зашифрованими записами свої пергаменти, в яких віщує долю роду Буендіа. Циган Мелькіадес — двійник автора, адже зміст його рукопису є змістом роману «Сто років самотності». Крім того, циган-чаклун є втіленням творчого методу письменника: він, ніби чаклун, за допомогою фантазії перетворює дійсність, але подібно до того, як вага притягує Мелькіадеса до землі і «робить підвладним неприємностям та труднощам повсякденного життя»,

так і найфантастичніші образи Гарсія Маркеса тяжіють до реальності.

Про те, що макондівці прилучилися до історії, сповіщає така деталь: Хосе Аркадіо Буендіа встановив на кожному будинку годинник з музикою. Застиглий макондівський час ніби пробуджується, приходить у рух. Після смерті Мелькіадеса (він потонув) починається зміна поколінь.

На цей час у домі Буендіа підросли Ауреліано, Амаранта та прийомна донька Ребека. Тут виховуються також позашлюбні сини від Пілар Тернери, бо Хосе Аркадіо Буендіа (голова роду) не міг допустити, щоб нащадки роду Буендіа були покинуті напризволяще. Хлопчиків нарекли Хосе Аркадіо (щоб не плутати з батьком, його називали просто Аркадіо) та Ауреліано (молодший). Всі діти, всупереч побоюванням Урсули, були цілком нормальними. Проте, починаючи з другого покоління, в них виявляється спільна риса — схильність до самотності, яка передаватиметься у спадок.

Незгоди оселилися в домі Буендіа, коли Амаранта та Ребека закохалися в учителя музики і танців італійця П'єтро Креспі. Він віддав перевагу Ребеці, і вони вирішили одружитися, за що Амаранта зненавиділа сестру. Проте зовсім несподівано Ребека, вражена чоловічою силою блудного сина родини Хосе Аркадіо, котрий повернувся додому після того, як «шістдесят разів обійшов земну кулю», бере шлюб з ним, а не з італійцем. І хоч вони не були насправді братом і сестрою, Урсула не змогла примиритися з одруженням сина й доньки, вбачаючи в ньому неповагу до родини, тому молоді змушені були назавжди залишити рідний дім.

Ауреліано одружився з Ремедіос Москоте, чарівною донькою корехідора — голови міста, якого прислав уряд після того, як Урсула відкрила дорогу до інших поселень. Ремедіос наділена щасливою вдачею: вона любить усіх, піклується і про родоначальника сім'ї Хосе Аркадіо Буендіа, який втратив розум і живе під каштаном. Вона принесла в дім Буендіа радість і втіху. На горі всій родині юна Ремедіос помирає від пологів.

Згодом П'єтро Креспі, який став своєю людиною в домі Буендіа, покочав Амаранту і запропонував їй руку і серце. Але горда Амаранта, пам'ятаючи про його колишній намір побратися з Ребекою, відмовляє йому. Нещасний П'єтро Креспі накладає на себе руки. Ця

подія відбувається вже після того, як у Макондо розгорілася пожежа громадянської війни.

Громадянська війна в Макондо розпочалася несподівано. В країні при владі перебували консерватори. Та коли в містечко прибув корехідор Аполінар Москоте, услід за ним з'явився представник «лівої опозиції» — терорист Аліріо Ногера. Спочатку макондівці байдуже ставляться до політики, а молодший син Хосе Аркадіо Буендіа — Ауреліано, хоч і співчуває лібералам, бо його обурюють зловживання консерваторів, не може «зрозуміти таких крайнощів, як розв'язання війни». Проте дон Москоте під час виборів, щоб забезпечити перемогу консерваторам, підмінив бюлетені, а потім, побоюючись невдоволення макондівців, викликав урядові війська. Так у Макондо було встановлено воєнний режим, і обшуки та розстріли на площі стали звичайними подіями. Солдати забили насмерть прикладами доброго падре Никанора та нещасну жінку, покусану скаженим собакою. Ауреліано піднімає повстання, розстрілює насильників і залишає Макондо, щоб приєднатися до війська лібералів.

Нагадаємо, що в Колумбії з 1830 по 1903 рік відбулося дев'ять громадянських, чотирнадцять локальних воєн і три військові путчі. Але письменник не викладає в своєму романі історію, його цікавить інше: як війна впливає на людську особистість. Сама війна в зображенні Маркеса є несправедливою: обидві партії прагнули тільки до влади, до особистого збагачення. Мрійник, ювелір і поет Ауреліано Буендіа став уславленим полководцем, непомірно честолюбним; війна розбестила його, отруїла йому душу, перетворила на жорстокого диктатора. Тепер «усюди, де б він не з'являвся, його ад'ютанти окреслювали крейдою на підлозі коло, вступати в яке дозволялося лише йому одному. Стоячи в центрі цього кола, полковник Ауреліано Буендіа короткими категоричними наказами вирішував долю світу». Полковник втратив відчуття родини і любов до батьківщини, якою було для нього Макондо, він «заплутався у пустелі самотності».

Несподівано в житті Ауреліано настає трагічний перелом. Коли полковник Герінельдо Маркес заявив, що боротьба ведеться тільки за владу, а відмова від програми ліберальної партії є зрадою, Ауреліано Буендіа прийняв рішення розстріляти свого давнього друга. Але напередодні страти з'явилася Урсула. «Ти чиниш

те, що чинив би, якби народився із свинячим хвостом», — каже вона синові. І попереджує: якщо він здійснить свій намір, вона його розшукає, де б він не був, і вб'є власними руками. Вирок матері — це вирок роду. Тому Ауреліано скасував свій наказ, відмовився від честолюбних планів і спробував укласти мир. Проте, щоб перемогти насильство, він змушений розпочати нову війну. Ціною численних жертв Ауреліано «завоював поразку». Відчуваючи ненависть до самого себе, він підписує акт капітуляції, а потім робить невдалу спробу покінчити з життям. Полковникові потрібно було «вивалятися, як свиня, в гною слави», щоб зрозуміти безглуздість свого життя. Він повернувся в рідний дім і знову зайнявся виготовленням ювелірних виробів. Ця праця вимагає граничної уваги і відволікає від спогадів про війну.

Війна занапастила також душу племінника полковника Ауреліано — Аркадіо, якого дядько залишив в Макондо при владі. Дбаючи тільки про себе, Аркадіо зловживає владою, бере хабарі, витрачає казенні гроші на зведення власного будинку та на віденські меблі. Через свою жорстокість він «перетворився в найнелюдянішого із правителів, яких бачило Макондо». Після того, як Аркадіо вчинив розправу над доном Москоте і його родиною, Урсула, палаючи від сорому, побила онука. Тепер і вона себе відчула «страшенно самотньою». А Аркадіо став жертвою несправедливої війни. Війна його розбестила і призвела до загибелі: він був розстріляний консерваторами. Після смерті Аркадіо Урсула забрала у свій дім його дружину Санта Софію де П'єдад та їхніх дітей — доньку Ремедіос, яку пізніше стали називати Прекрасною, і синів-близнюків Хосе Аркадіо Другого і Ауреліано Другого.

За роки тривалої війни в родині Буендіа відбулися й інші зміни. Помер засновник роду Хосе Аркадіо Буендіа. У власному домі вбито Хосе Аркадіо, чоловіка Ребеки (хто це вчинив, залишилося невідомим). Після загибелі Хосе Аркадіо Ребека прирєкла себе на вічне затворництво. Так кожний з Буендіа приходиться до самотності. Від неї не рятують ні кохання, ні кровний зв'язок. Це духовно чужі люди.

Незабаром Макондо спіткало нове лихо — північноамериканська бананова компанія. До Макондо прибуває сеньйор Джек Браун, а за ним адвокати, топографи та наймані вбивці, які замінили поліцейських.

«Грінго» (так називають в Латинській Америці північних американців) хазяйнують у місті, зневажаючи його мешканців. Коли маленька дитина ненароком облила лимонадом мундир одного із непроханих прибульців, то її і діда, який хотів порятувати онука, було по-звірячому вбито. Полковник Ауреліано вирішує розпочати ще одну війну, щоб знищити режим, який віддає країну на поталу чужинцям. Тільки ніхто, навіть Герінельдо Маркес, не підтримав старого полковника, і йому залишилося терпляче чекати на смерть.

А тим часом в Макондо виросло нове містечко з білими котеджами, пальмами, басейнами. Для робітників збудовано дерев'яні бараки. Письменник докладно описує умови життя і праці в цьому «банановому раю». З прибуттям чужинців змінюється і спосіб життя макондівців. Прагнучи швидко і легко розбагатіти, займаючись тільки підприємництвом, вони втрачають любов до землі, до праці. Стара Урсула, підводячи підсумки своїм намаганням зміцнити сім'ю, мусить визнати, що всі її зусилля виявилися марними.

«Бананова лихоманка» визначила долю правнуків Урсули — близнюків Ауреліано Другого і Хосе Аркадіо Другого.

Ауреліано Другий, життєрадісний, легковажний гультьяй, розбагатівши завдяки своїй коханці Петрі, обклеїв кредитними білетами стіни родового дому. На відміну від дружини Фернанди, шокованої вульгарністю «грінго», Ауреліано Другий звикається з ними, влаштовує гулянки, турніри ненажер, прагнучи потопити у вині відчуття самотності.

Якщо з образами усіх Буендіа пов'язується мотив самотності, то з образом Фернанди — мотив повторюваного часу. Фернанда дель Карпіо — спадкоємниця зубожілої аристократичної родини. Вона принесла з собою в дім Буендіа золотий нічний горщик із гербами — символ колоніальної доби. Її ім'я іронічно натякає на легендарного героя іспанських лицарських романів XIV століття Бернардо дель Карпіо на прізвисько Могутній Боець. Фернанда — сувора, властолюбна жінка, яка з дитинства мріяла стати королевою. Безмежна гордість штовхає її на страшні, жорстокі вчинки. Дізнавшись, що її донька Ремедіос закохалась у простого робітника Маурісіо Бабілонья, Фернанда найняла вбивцю, і той убив Маурісіо. Дочку вона відіслала до монастиря. Коли ж черниця привезла немовля, розлю-

чена бабуся не втопила його тільки через страх перед Богом.

Фернанда, чиї руки були створені лише «для гри на клавикордах і плетіння погребальних вінків», встановила в домі Буендіа нові порядки, заборонивши виготовляти і продавати солодощі. Вже й Урсула разом з нею починає мріяти про те, щоб син Фернанди та Ауреліано Другого — Хосе Аркадіо — став папою римським. Все це обурює полковника Ауреліано: «Ми перетворюємось на аристократів. Так ми знову підемо війною на консерваторів, тільки тепер для того, щоб посадити на їхнє місце короля».

Отже, прогрес, що намітився після того, як містечко Макондо прилучилося до історії, виявився ілюзорним. Недарма ще засновник роду Хосе Аркадіо Буендіа дійшов висновку, що «машина часу зіпсувалася», а Урсулі здається, ніби «час по колу крутиться». Та якщо зіставити життя Макондо до і після того, як містечко почало жити за історичним часом, то з'ясовується, що час рухається навіть не по колу, а у зворотному напрямі, оскільки прогрес виявляється регресом. Адже спочатку макондівці жили і працювали єдиною сім'єю; їхні будинки були розташовані так, щоб на кожний падала однакова кількість сонячних променів; вони відчували себе рівними і незалежними. Тому перший наказ корекідора — пофарбувати фасади будинків у блакитний колір на честь річниці національної незалежності — Хосе Аркадіо Буендіа сприймає як особисту образу. А знайомство із зовнішнім світом принесло в Макондо, крім «благ» цивілізації, таких, як будинок розпусти, азартні ігри, магазин механічних іграшок та кінематограф, ще й насильство, брехню, іноземне уярмлення, фальшиві ідеали, які спотворюють внутрішній світ людини.

Тільки один з Буендіа протестує проти чужоземного володарювання. Це другий з близнюків — Хосе Аркадіо Другий. Ще в дитинстві він бачив, як розстрілювали людину, і це враження запало йому в душу на все життя. Він виріс «сумним чоловіком з якимось печальним виразом обличчя». Хосе Аркадіо шукає порятунку від самотності то в релігії, то у боях півнів, порушуючи заборону Хосе Аркадіо Буендіа. Всі його вчинки і витівки обумовлені духом протесту. Він влаштовується наглядачем на бананову плантацію. Проте коли Хосе Аркадіо побачив каторжні умови праці й беззаконня,

він перейшов на бік робітників і очолив їхню профспілку.

В основу зображення страйку покладено справжні події, що відбулися в рік народження письменника — 12 листопада 1928 року. Страйкарів заманили на привокзальну площу і розстріляли з кулеметів: «Люди опинилися замкненими, ніби худоба в загоні: вони крутилися у велетенському вирі, який поступово стягувався до свого епіцентру, тому що краї його весь час обрізувалися по колу,— як це буває, коли обчищають цибулину,— невидимими і планомірно діючими всжицями кулеметного вогню». Письменник називає справжні імена вбивць страйкарів: губернатор провінції генерал Карлос Кортес Варгас і його секретар майор Енріке Гарсія Ісара, які наказали солдатам стріляти в страйкарів, «не шкодуючи патронів». І тут на Макондо обрушилася страшна злива. Дощ ішов чотири роки, одинадцять місяців і два дні. А через усі засоби масової інформації було виголошено заяву уряду, в якій повідомлялося, що «мертвих не було, задоволені робітники повернулися до своїх родин, бананова компанія тимчасово припинила роботи до кінця дощів».

Коли минуться дощі, в Макондо ніхто не згадає про три тисячі вбитих. Про це пам'ятатиме лише Хосе Аркадіо Другий, який був разом із страйкарями на площі. Він отямився серед трупів в одному з вагонів довжелезного поїзда. Цим поїздом везли мертвих чоловіків, жінок, дітей, щоб скинути в море, наче вибравовані банани. Проте коли Хосе Аркадіо повернеться в Макондо і говоритиме про розстріл робітників, його вважатимуть божевільним.

Знову на сторінках роману виникає мотив пам'яті. Письменник пише про найстрашніше лихо, що може статися з народом,— втрату ним історичної пам'яті. Цей епізод роману Гарсія Маркес прокоментував так: «В Латинській Америці одним офіційним декретом можна примусити забути таку подію, як загибель трьох тисяч людей».

Егоїзм, потреба в душевному комфорті визначаються письменником як риси сучасної індивідуалістичної свідомості. Тому макондівців, які відвернулися від жорстокої реальності, спіткала кара. Коли хмари над Макондо нарешті розсіялися, місто лежало в руїнах, дув спекотний вітер, висохли кущі троянд, вкрилися пилюкою заіржавлені дахи і мигдалеві дерева. За період

тривалих, майже п'ятирічних дощів Макондо ніби повернулося в ті часи, коли Урсула ще не знайшла шлях до іншого краю долини. Знову з'являються цигани, дивуючи мешканців міста магнітом, лупою, штучною щелепою... Макондо впадає в дитинство. Якщо на початку існування цього містечка ніхто не вмирав, то тепер ніхто не народжується, а вмирають часто — так завершується в романі розвиток мотиву повторюваного часу. Він остаточно переростає в мотив зворотного часу.

У старому домі Буендіа залишився лише Ауреліано Бабілоня. Він заглибився в рукописи старого цигана. Та ці заняття переривають то поява родича і його смерть, то повернення Амаранти Урсули, яка доводиться тіткою Ауреліано. Тітка і племінник покохали одне одного так, що їм ніхто більше не потрібен; вони усамітнюються вдвох у безлюдному світі: «єдиною, повсякденною і вічною реальністю в ньому було кохання». І як покарання за цю відчуженість від світу в них народжується дитина з поросячим хвостиком. Амаранта помирає. Щодо дитини здійснюється пророцтво цигана: «Останнього в роду з'їдять мурашки».

Ауреліано кидається розшифровувати записи на старих пергаментях, дізнається про історію свого роду і таємницю свого народження, а в цей час, як і зазначено в рукописах, біблійний вихор змітає Макондо з лиця землі. Перед смертю Ауреліано відкривається пророцтво, згідно з яким все, що записано, ніколи більше не повториться, «бо тим родам людським, які приречені на сто років самотності, не судилося з'являтися на землі двічі». Всі життєві історії героїв завершуються самотністю, в тому числі й самотністю смерті, і все Макондо постає в романі самотнім.

Отже, роман замкнувся на притчі. У чому її сенс? Гарсія Маркес у 1970 році в одному з інтерв'ю так визначив суть свого роману: «... це думка, що самотність протилежна солідарності. І вона пояснює загибель Буендіа, загибель їхнього середовища, загибель Макондо. Я вважаю, що в цьому закладена політична думка: самотність, яка розглядається як заперечення солідарності, набуває політичного сенсу».

Хоч мотив самотності, краху надій в романі постійно повторюється, почуття безнадії твір не викликає. Трагічне змінюється комічним. Змальовуючи узагальнену панораму колумбійсько-латиноамериканської історії, письменник ніби підсумовує минуле. Своім романом

Гарсія Маркес попереджає людей про катастрофу, що очікує світ, якщо переможуть відчуження і роз'єднаність.

Універсального, понадчасового змісту романові «Сто років самотності» надають не тільки розвиток мотивів самотності і повторюваного часу, притчовість, а й жанрова форма, переосмислення відомих міфів, принципи творення характерів героїв. Твір поєднує риси сімейної хроніки та роману-міфу.

Дія роману Гарсія Маркеса відбувається протягом ста років — із середини ХІХ до середини ХХ століття. У творі змальовано достовірні події: боротьбу політичних угруповань, громадянські війни, колонізацію. Але жодної дати у творі немає. Тому історія роду Буендіа, як і історія Макондо й усієї країни (назва якої, до речі, не згадується), розгортається поза часом, поза реальним простором, і перед читачем постає історія людства, а також історія розвитку його свідомості від жадібного пізнання світу до перенасиченості ним і відчуження від нього.

Гарсія Маркес переосмислив мотиви різних міфологій народів світу, насамперед мотиви біблійного міфу про створення світу. Міфологічними першоосновами цього міфу, як і багатьох інших легенд про походження і життя людства, є кровозмішення, вбивство, переселення на інші землі. Проте якщо в міфологічному епосі шлюб між родичами започатковує рід, який, поступово розростаючись, перетворюється у народ, то в романі «Сто років самотності» такий шлюб є причиною того, що рід Буендіа, замикаючись на собі, вироджується. Письменник використовує поширений в античних міфах мотив фатуму (адже фатальною є самотність, на яку приречений кожний з роду Буендіа), а також біблійні міфи про всесвітній потоп та його апокаліпсис. Подібно до того як людство за його гріхи спіткала кара і наступив кінець світу, так і макондівці через відсутність солідарності приречені на загибель.

Змальовуючи своїх героїв, Гарсія Маркес широко використовує засіб гіперболізації. Усі його герої глибоко трагічні, неприборкувані у своїх пристрастях; і доброчинності, і вади у них перебільшені. Гіперболізовані персонажі роману стають втіленням певних понять: надматеринства — Урсула, надвойовничості — Ауреліано, надчуттєвості — Пілар Тернера, надханжества — Фернанда, надсексуальності — Хосе Аркадіо. Надмір-

ність основної якості кожного з героїв підноситься до рівня символу.

Оригінальність твору Гарсія Маркеса пов'язана також із навмисними запозиченнями з творів латиноамериканських письменників. Такі запозичення з літературних джерел та з міфології, а також їх переосмислення та пародіювання сприяють тому, що твір «Сто років самотності» набуває рис інтелектуального роману.

Зливши літературні традиції з гостросучасним світосприйняттям, поєднавши фантастичне з реалістичним, Гарсія Маркес оновив жанр роману. Відомий чилійський поет Пабло Неруда назвав «Сто років самотності» найкращим романом, який був написаний іспанською мовою після «Дон Кіхота» Сервантеса.

Запитання і завдання

1. Розкажіть про життя і творчість Габріеля Гарсія Маркеса.
2. Які дитячі враження письменника відбилися у його романі «Сто років самотності?»
3. У чому виявляється наслідування Гарсія Маркесом традицій Франца Кафки, Уільяма Фолкнера, Франсуа Рабле?
4. Розкажіть історію Макондо.
5. Як втілюється в романі мотив самотності?
6. Як трактується в романі громадянська війна?
7. Як розвивається в романі мотив повторюваного часу?
8. Дайте характеристику циганові Мелькіадесу. Чи вважаєте ви цей образ найскладнішим образом роману? Обґрунтуйте свою відповідь.
9. Прокоментуйте кінцівку роману: «... тим родам людським, які приречені на сто років самотності, не судилося з'явитися на землі двічі».
10. Доведіть, що роман «Сто років самотності» поєднує в собі жанрові ознаки сімейної хроніки, роману-епопеї, роману-міфу, інтелектуального роману.
11. Поясніть, чому роман-міф Маркеса набуває загальнолюдського звучання.

Вільям Голдінг

(народився у 1911 р.)

Якщо приходить лихо, причина його лише в тому, що людина за природою своєю — звір... і єдиний ворог людини — в ній самій.

Вільям Голдінг



Патріарх із Солсбері, як я тоді про себе охрестила Голдінга, дивлячись на його довгу і сплутану бороду кольору вицвілої соломи і загальний вигляд, який нагадував мені біблійного Бога-отця або не менш легендарного пророка... Через кілька років ... я дізналася, як Голдінг різко змінювався, по-

бувши у перукаря і надівши сучасний костюм від прекрасного лондонського кравця. Говорив він ... не поспішаючи, безперервно показуючи різні сторони одного явища і було в його словах щось хитке, так що можна було зрозуміти його і так і сяк.

Валентина Івашова¹

¹ Івашова Валентина Василівна (нар. у 1908 р.) — російський літературознавець, критик.

ЗНЕВІРЕНИЙ ФІЛОСОФ. Кожний твір англійського письменника Вільяма Джеральда Голдінга викликає гострі дискусії, які точаться навколо його концепції людини. За творами Голдінга і його висловлюваннями цю концепцію можна сформулювати так: «В людині живе темне, зле начало, і перебороти його важко, а інколи неможливо». Тому дослідники творчості Голдінга пишуть про його філософський песимізм. Проте сам письменник із такою оцінкою вперто не погоджується і при кожній нагоді підкреслює, що фіксувати і показувати все темне, що він бачив і бачить навколо, означає застерігати проти цього і врешті виправляти його. Коли він у 1962 році читав лекцію студентам Каліфорнійського університету (у 1965 році Голдінг надрукував цю лекцію під назвою «Притча»), то наголосив, що письменник, який звертається до жанру притчі, є моралістом, бо прагне повчати. Називаючи всі свої твори притчами, Голдінг цим визначає їх дидактичну, повчальну спрямованість. Зрозуміти його романи-притчі непросто: це дуже складний філософський і художній світ. Сам Голдінг іронізує з приводу однобічного трактування своїх творів.

Голдінг народився у 1911 році в родині вчителя, і сам після закінчення Оксфордського університету вчителював з 1938 по 1961 рік. Під час другої світової війни служив у британському флоті. В літературі дебютував у тридцятих роках збіркою поезій, яку сам пізніше оцінював скептично. Славу і визнання Голдінгу приніс його перший роман «Володар Мух» (1954). Цей твір включено до шкільних програм у Великобританії та у Сполучених Штатах Америки. У статті «Притча» письменник так пояснив свій роман: «Загальний намір можна визначити доволі просто. До другої світової війни я вірив у здатність соціального індивіда до вдосконалення, у те, що правильна структура суспільства принесе добру волю, а тому всі суспільні лиха можна вилікувати реорганізацією суспільства. Можливо, сьогодні я знову вірю у щось подібне, але після війни я не міг у таке вірити. Я відкрив, що́ одна людина може зробити іншій. Я не кажу про те, що одна людина може застрелити іншу з рушниці, чи підірвати, чи торпедувати її. Я думаю про звірство, для якого немає слів, котре рік у рік чинилось у тоталітарних державах... Я мушу сказати, що кожний, хто пережив ті роки, не збагнувши, що

людина продукує зло, як бджола мед, мабуть, сліпий або розумово ушкоджений».

Отже, в першому своєму творі Голдінг осмислює трагічний історичний досвід людства ХХ століття: другу світову війну з масовим знищенням євреїв і бомбардуванням Хіросіми і Нагасаки, тоталітарні режими. І він вважає, що сутність людини й усієї людської цивілізації найстрашніше розкрилася саме у часи другої світової війни. Такий погляд на людство і людину визначає позицію Голдінга та його сповнене трагізму світовідчуття.

Чи не тому у реальному, звичайному житті Голдінг уникає спілкування із світом, що світ видається йому мерзеним і приреченим на загибель?

Про життя Голдінга, лауреата Нобелівської премії (1983) майже нічого не відомо: він не підтримує зв'язків з іншими письменниками, майже не дає інтерв'ю.

Вільям Голдінг пише задля того, щоб застерегти людину і людство від абсурдного руйнування навколишнього світу. Його філософсько-алегоричні романи-притчі: «Спадкоємці» (1955), «Злодюжка Мартін» (1956), «Вільне падіння» (1959), «Шпиль» (1964), «Піраміда» (1967), «Бог Скорпіон» (1971), «Зримий морок» (1979), «Ритуал посвяти» (1980), «Паперові люди» (1984), «Близькі палуби» (1987), «Вогонь там унизу» (1989) — змушують замислитися над сенсом буття, над людською суттю, над майбутнім людства.

ХТО ТАКИЙ ВОЛОДАР МУХ? Серйозний і трагічний роман «Володар Мух» був задуманий і написаний як пародія.

Майже за сто років до Голдінга, у 1857 році, англійський письменник Роберт Майкл Баллантайн видав книгу «Кораловий острів». У ній розповідається про те, як група англійських хлопчиків через аварію на кораблі опинилася на безлюдному острові. Але надзвичайні обставини не порушили міцних засад цивілізації у цих гідних представників британського суспільства. Вони з честю виходять із складних ситуацій, дружно діють, упевнено протистоять стихії, перемагають людожерів і піратів, навіть наворачтують останніх до християнства.

Вільям Голдінг у своєму романі відтворює ситуацію Баллантайна: аварія, безлюдний острів, англійські діти; дає своїм головним героям ті самі імена, що й у «Ко-

раловому острові», — Ральф і Джек, але діти з «Володаря Мух» поведуться зовсім не так, як їхні юні співвітчизники у вигаданій історії столітньої давності.

Діти ХХ століття у Голдінга у складних обставинах не діють дружно, а стають непримиреними ворогами. Джек прагне фізично знищити Ральфа. Екзотичні плоди не приносять насолоди, а призводять до розладу шлунка. Полювання на дику свиню виливається у полювання на людину. Персонажі роману Голдінга вироджуються в дике плем'я, очолюване фанатичним ватажком.

Порівняно з героями Баллантайна герої Голдінга рухаються в зворотному напрямі: від цивілізації до повного здичавіння. Письменник пропонує читачеві з'ясувати, чого більше в людині — прищепленого їй цивілізацією чи біологічного, того, що йде не від розуму, а від інстинкту. Власне, він ставить питання: що являє собою людина? Крім того, Голдінг у своєму романі спростовує, позбавляє переконливості концепцію благодетельності соціально-технічного прогресу, бо ХХ століття — з його двома світовими війнами, атомною бомбою, таборами смерті, спалахами геноциду — погано пов'язується з доктриною оптимізму, витоки якої містяться у філософії Просвітництва. Тому в романі «Володар Мух» є ще один пародійний план, обумовлений полемікою Голдінга з англійським письменником ХVIII століття Даніелем Дефо, автором уславленого роману «Робінзон Крузо». У творі Дефо знайшла своє втілення ідея фундатора європейського Просвітництва Джона Локка про те, що розвиток людства позначається на розвитку кожної людини. Робінзон Крузо провів на безлюдному острові понад двадцять років, але, маючи досвід цивілізованого життя, не загинув ні фізично, ні морально.

Полемізуючи з філософськими ідеями Просвітництва, пародіюючи «Робінзона Крузо» Дефо і «Кораловий острів» Баллантайна, Голдінг створив філософський роман-притчу. У творі поєднуються риси антиутопії та антиробінзонади. Саме жанр роману-притчі дає змогу письменникові символічно моделювати дійсність, оскільки художній світ свого твору Голдінг будує за задалегідь продуманою схемою.

Дія роману відбувається у другій половині ХХ століття. Часові рамки твору можна визначити за окремими деталями: діти (лише хлопчики) потрапили у

повітряну катастрофу: літак, на якому їх, можливо, евакуювали, було збито.

Спочатку на безлюдному острові панують мир і злагода. Діти сподіваються, що їх врятують; потрібно тільки підтримувати вогнище, щоб дим видно було здалеку. Чудова екзотична природа відволікає хлопчиків від сумних думок: «Очікуючи на порятунок, можна чудово побавитися... Як у книжці». І вони згадують відомі їм твори про пригоди на острові, серед них «Острів Скарбів» Стівенсона і «Кораловий острів» Баллантайна — так автор накреслює пародійний план роману. Діти поєднують гру з виконанням необхідних дій. Старші піклуються про молодших, всі разом збирають в лісі дрова для вогнища: «... навіть якнайменші, якщо їх не відвертали плоди, приносили паточки і шпурляли у вогонь».

Хлопчики прагнуть, наслідуючи дорослих, встановити демократичне правління. Вони провели вибори і відкритим голосуванням обрали ватажка. Ним став Ральф, ясноволосий, високий, спокійний, привабливої зовнішності хлопчик. Але обирають його, головним чином, тому, що у нього є морська мушля, в яку можна сурмити: «... найдужче ж, хоч і найнезбагненніше переконував ріг». Цією мушлею Ральф зібрав до купи всіх хлопчиків. Джек, старший у хлопчиків-хористів, зазнав на виборах поразки, бо за нього голосували лише його підлеглі, які «покійно і понуро піднесли руки».

Щоб жити за законами цивілізації, діти вирішили укласти певні правила. Підтримуючи Ральфа, Джек проголошує: «Нам треба мати правила і підкорятися їм. Врешті ми ж не дикуни. Ми англійці, а англійці завжди і в усьому найкращі».

Та, як і в дорослих, у дітей слова і добрі наміри далеко не завжди втілюються у життя. Ральф сумно констатує: «У нас було багато зборів. Усі люблять говорити і збиратися гуртом. Ми щось постановляємо. Але ніхто тих постанов не виконує». А тут іще малюки починають боятися: їм ввижається страшний Звір, що виходить з моря. І старших теж поступово охоплює незбагнений жах. І тоді одним із засобів самоутвердження та самозахисту стає жорстокість.

Дітям доводиться полювати на дику свиню; вони не вміють, їм страшно, і юні мисливці розмальовують собі обличчя різнокольоровою глиною, наслідуючи героїв пригодницьких книжок. Та візніше ці їхні маски

стають зовнішнім виявом тих внутрішніх змін, що відбулися під впливом нових обставин. Щоб заглушити в собі жах і жаль, мисливці виспівують войовничу пісню, яку самі склали: «Бий свиню! Горло ріж! Кров — спусти!»

Старші хлопчики, які спочатку підсміювалися над малюками, котрі боялися Звіра, починають приносити вигаданому страховиську жертви: «Джек підняв свинячу голову, насадив її... на загострену палицю... Голова стирчала на палі і немов усміхалася каламутними очима». Численні мухи зліталися до голови, тому діти і назвали цеї гидкий фетиш¹ Володарем Мух.

Звір — образ символічний. З одного боку, це образ страху, який охопив дітей, з іншого — втілення темної свідомості, інстинктивного звірячого начала, потамова-ного людиною, але не переможеного нею. Тут доречно зауважити, що слова, які Голдінг виніс у назву роману, є буквальною перекладом давньоєврейського слова «Вельзевул» («володар мух»), тобто диявол — володар демонів.

Диявольське начало починає переважати в душах юних британців, і відбувається їхнє духовне виродження. Серед них запанував культ жорстокості й сили. Вони нехтують ними ж складені правила поведінки, не визнають мушлі, що була для них символом рівності та взаємної поваги. Руйнуються засади демократії, і морок поглинає душі дітей. «Чхав я на твої правила!» — кричить Джек у відповідь Ральфу. — «Ми сильні! Ми полюємо! Якщо звір є, ми його в'ємо! Ми оточимо і будемо бити, бити, бити!»

Здоровий глузд втілює в романі хлопчик на прізвисько Роха. Це інтелектуал-прагматик. Саме він запропонував Ральфу скликати збори і виступав за колективність рішень. Він вірить у те, що все можна упорядкувати, якщо діяти за правилами. За допомогою окулярів Рохи діти розпалюють сигнальний вогонь. Окуляри — це подвійний символ знання, яке може бути використане на користь людям і, навпаки, може стати страшною руйнівною силою: здичавілі діти мало не спалили острів і самих себе.

Роха є носієм раціонального оптимізму. Він вірить у те, що, коли закінчиться війна, люди полетять на

¹Фетиш — об'єкт поклоніння, предмет, за уявленням віруючих, наділений надприродною магичною силою.

Марс; він упевнений, що дорослі все знають, що вони обов'язково врятують дітей. Роха переконаний, що ніякого Звіра, який править світом з моря чи з неба, немає і не може бути, «бо все тоді нінащо. Будинки, і вулиці, і телевізори... не було б нічого».

Автор примушує замислитися: чи на раціональних засадах будеється світ дорослих, якщо вирує війна? Коли діти чекають на порятунок, на вершину гори опускається мертвий парашутист із підбитого літака — таким був «знак», що його посилає дітям світ дорослих. Тому окуляри Рохи набувають ще одного символічного значення — сліпоти раціонального оптимізму.

Антиподом Рохи є стихійний філософ Саймон. Він сам іде на вершину гори, коли інші тремтять від страху, прийнявши мертвого парашутиста за якусь надприродну живу істоту. Відомо, що сходження на гору (на Голгофу) є християнським символом страдницького пізнання і самопізнання. І на горі Саймон збагнув сутність Звіра. Він веде безгучний діалог зі страшною свинячою головою.

... Перед Саймоном на палі стримів і шкірився Володар Мух...

— Що тобі робити тут самому? Невже ти не боїшся мене?

Саймон затремтів.

— Ніхто тобі не допоможе. Тільки я. А я — Звір.

Губи Саймонові з зусиллям ворухнулися і вимовили ледь чутні слова:

— Свиняча голова на кілку.

— І ви уявили, ніби Звіра можна вистежити, вбити! — промовила голова. Якусь мить чи дві ліс і все навкруги, спотворене темрявою, двигтіло від гидкого сміху.— Але ж ти знав, правда? Що я частина тебе самого? Невіддільна частина! Що це через мене вам нічого не вдалося? І сталося те, що сталося?

Знову затріпотів сміх.

— А тепер іди,— сказав Володар Мух.— Повертайся до своїх, і про все забудьмо.

Голова в Саймона загойдалася. Очі приплющилися, наче наслідуючи почвару на кілку. Він уже збагнув: зараз на нього найде оте страшне. Володар Мух надимався, наче повітряна куля.

— Просто смішно. Ти ж чудово знаєш, що й там, унизу, зі мною стрінешся. Так чого ж ти?

Саймонове тіло вигнулося, наче лук, і залякло. Володар Мух промовляв голосом директора школи:

— Це зайшло надто далеко. Відолашна, заблукана дитино, невже ти гадаєш, ніби розумніший за мене?

Пауза.

— Я застерігав тебе. Я можу розлютитися. Ясно? Ти нам непотрібен. Ти зайвий. Зрозумів? Ми хочемо побавитись на цьому острові! Зрозумів? Тож не будь упертою, бідолашна, заблукана дитино, а то..

Саймон зауважив, що дивиться у широку пащеку. В ній зяяла чорнота, чорнота розросталася.

— А то,— пригрозив Володар Мух,— ми тебе коцнемо. Ясно? Джек, Роджер, Моріс, Роберт, Білл, Роха, Ральф. Коцнемо тебе. Ясно?

Саймона ковтнула пащека. Він упав непритомний.

Саймон — улюблений герой письменника. Він не вписується у світ буденності, тому його вважають «схибленим». Проте саме він, Саймон, володіє даром прозріння — йому відкриваються гіркі істини про світ і людину.

Коли Саймон повертається назад, щоб повідомити всіх, що ніякого Звіра на вершині гори немає, його зустрічають не товариші — дикуни, сп'янілі від ситості, божевільні від страху, задурманені жорстокістю, свавіллям, темними інстинктами, що пробудилися в них.

Темне небо розпанахав синьо-білий шрам. За мить їх шмагонуло громом, наче велетенським батогом. Спів зіп'явся на тон вище, спів агонізував:

— *Звіра — бий! Горло — ріж! Кров — спусти!*

Тепер від переляку виростала інша жадоба — липка, палюча, сліпа.

— *Звіра — бий! Горло — ріж! Кров — спусти!*

Знову синьо-білий шрам роздер над ними небо, вони оглухли від вибуху. Малюки зарепетували, наосліп кинулися з галявини і тікали чимдалі від лісу, один зі страху проламав коло старших хлопців.

— Це він! Він!

Коло вигнулося підковою. Щось виповзло з лісу. Темне, невиразне. Попереду звіра стелився пронизливий, наче біль, крик. Хитаючись, звір заскочив у підкову.

— *Звіра — бий! Горло — ріж! Кров — спусти!*

Синьо-білий шрам уже не зникав з неба, гвалт стояв нестерпний. Саймон щось викрикував про мертвяка на горі.

— *Звіра — бий! Горло — ріж! Кров — спусти! Смерть йому!*

Кілки опустилися, з криком та хрустом зімкнулося нове коло. Посередині навколішки стояв звір, він затуляв обличчя руками. Силкуючись перекричати огидний шум, він горлав щось про труп на горі. Ось звір видерся, прорвав коло, впав зі стрімкої скелі на піщаний берег. І зразу весь натовп ринув за ним, зіслизнув униз, накопився на звіра і верещав, бив його, кусав, рвав на шматки. Не було ні слів, ні жодних інших рухів, тільки шарпанина зубів та пазурів.

Тоді хмари розверзлись, і дощ хлюпнув з неба, наче водоспад. Вода мчала з вершини гори, зривала з дерев листя й гілки, холодним

душем шмагала клубок сплєтєних тїл на піску. Зненацька клубок розпався, постатї відступили. Тїльки звїр нерухомиї лежав за кількє ярдїв від моря. Навіть під дощем вони могли побачити, який він маленький, цей звїр; і вже його кров заплямувала пісок.

Саймон загинув, забитий тими, до кого він біг. Під натиском диких звїрячих сил руйнується людина. Ще зовсім недавно діти не могли наважитися вбити дику свиню. І от вони вбили людину.

Роджер, помічник Джека, кидає з гори камінь в той момент, коли Роха намагався звернутися до розуму дітей, закликати їх підтримувати вогонь, щоб урятуватися. Цей камінь вбиває Роху і розтרוщує на дрібні скалки ріг, який тримав Роха. Знищення рога означає кінець не лише демократії, а й цивілізації, людяності. Залишився лише череп свині на кілку — Володар Мух, символ варварства, тиранії, деспотизму. Тепер вже усе дозволено. Трохи згодом розпочнеться страшне полювання на Ральфа.

Ральф стає вигнанцем тому, що не схожий на інших. Він сам знаходить відповідь на питання, у чому полягає різниця між ним та рештою дітей: «Бо я до кінця не втратив глузду». Ральф під впливом кумедного товстунє Рохи дійшов серйозного висновку: «Думки — цінна річ, від них є користь». Виконуючи обов'язки ватажка, Ральф завжди керувався принципами доцільності та розуму. Але якщо Роха не мав жодного сумніву щодо людського поступу вперед, то Ральфа мучить питання: «Може, смислу взагалі немає?» Автор не дає відповіді. Марно шукати смислу, коли люди знищують одне одного. Проте Ральф з останніх сил тримається за віру в здоровий глузд, тобто за своє людське начало, особливо тоді, коли решта його втратила. Саме тому Ральф приречений на загибель. Полюючи на нього, діти підпалили острів з усіх боків. Ральф з останніх сил тікає і від своїх переслідувачів, і від вогню; він то впадає у відчай, то знову бореться за право бути людиною, то ледь не втрачає людську подобу «зі страху, злості, розпуки».

Порятунок прийшов зовсім несподівано. Ральф, який приготувався оборонятися від своїх мучителів і навіть «благати пощади», раптом бачить перед собою англійського морського офіцера. Він прибув на катері, що пришвартувався до берега: «Ми побачили ваш дим». «У вас тут війна, чи що?» — весело запитує він. — «Сподіваюся, жертв нема? Є трупи?» Та на це жарті-

вливе запитання Ральф відповідає серйозно: «Тільки два. Та їх забрало море». Ошелешений офіцер не може повірити: «Двоє? Вбитих?» Незабаром з'явилися інші хлопчачки, схожі на дикунів. Один із них, Персіваль, спробував відрекомендуватися офіцеру так, як він це робив раніше, назвавши своє ім'я, прізвище, адресу, номер телефону, тільки в нього нічого не вийшло: він усе забув.

Злою іронією обертається згадка про «Кораловий острів» у фіналі. Офіцер називає цю книгу, не розуміючи, як могли діти здичавіти: «... здавалося б, англійські хлопчачки — ви ж усі англійці, правда? — зможуть якось краще дати собі раду».

І Ральф згадує, що на острові спочатку все було чудово.

Але острів згорів, наче купа сухих дров... Саймон загинув, а Джек... З очей ринули сльози, тіло затряслося від ридань... Під чорним димом, над знищеним пожежею островом зносився цей плач. Варажені тим самим почуттям, інші хлопчачки теж стрепенулися, заплакали. Посередині брудний, розпатланий, з невтертим носом стояв Ральф і ридав над колишньою невинністю, над темнотою людського серця, над тим, як падав, перевертаючись у повітрі, мудрий, щирий друг на ім'я Роха.

Голдінг застерігає від самообману та заспокійливих ілюзій щодо раціоналізму. Він підводить до висновку, що раціоналізм як політична теорія не здатний захистити людей від варварства, бо науково-технічний прогрес сам по собі не може змінити людей на краще. Тому зовсім не випадково письменник перетворив на лютих, диких мисливців хлопчачків із церковного хору, які ще зовсім недавно в добрій старій Англії ангельськими голосами співали хвалу Господу. Можливо, автор «Володаря Мух» хотів іще натякнути на те, що в ХХ столітті релігія, перетворившись на просту формальність, не ошляхетнює людину. А можна також припустити, що Голдінг вбачає коріння сучасних тоталітарних режимів у єзуїтській системі мислення і виховання: «потрібно не думати, а підкорятися». Адже хористи з першої появи на сторінках роману в свідомості читача асоціюються з фашистами: одягнуті, незважаючи на спеку, в довгі чорні плащі з хрестами на грудях, вони ідуть в ногу, двома колонами, наче механізми. Ця асоціація стає виразнішою в міру того, як в образі їхнього ватага Джека дедалі дужче проступають риси жорстокого хижака, котрий проголошує, що ан-


гліяці завжди і в усьому найкращі. Голдінг застерігає, що усюди, де виникає ідея національної винятковості, може статися лихо. Трагічний мислитель сучасності вимагає від усіх, хто живе на землі, особистої відповідальності за те, що відбувається навколо.

Твори Вільяма Голдінга різні за змістом, тематикою, інколи навіть за манерою письма, однак його філософія залишається незмінно безрадісною. «Життя,— каже один із персонажів його роману «Піраміди»,— обурливий фарс, поставлений до того ж поганим режисером». У романі «Спадкоємці», осмислюючи еволюцію людства, письменник пише про те, як незлобливих неандертальців змінили нові люди, які принесли з собою вакханалію інстинктів, морок, смерть.


У 1963 році, на зустрічі європейських письменників у Ленінграді, Вільям Голдінг ототожнив творчість письменника з працею лікаря, бо найважливіше в обох професіях — визначити діагноз хвороби людини. Вбачаючи хворобу в самій природі людини, Голдінг спонукає читача протистояти здичавінню: «Будь пильним! Чи не причаївся в твоїй душі Звір?»

Запитання і завдання

1. Яким постає у вашій уяві Вільям Голдінг?
2. Що таке притча? Чому «Володаря Мух» називають романом-притчею? Чому Голдінг звернувся до жанру роману-притчі?
3. Поясніть, чому «Володар Мух» має ознаки антиутопії та антиробінзонади.
4. Які філософські ідеї втілюються в героях роману «Володар Мух»? З якими філософськими ідеями полемізує Голдінг?
5. Поясніть назву роману. Які символічні образи та епізоди роману вас вразили?
6. Чому роман-притчу Голдінга можна назвати романом-пересторогою?



**Контрольні завдання
для самостійної роботи**



Поль Верлен

1. Прочитайте вірш «Так тихо серце плаче» Поля Верлена в перекладах Максима Рильського (I) і Миколи Лукаша (II).

I

Так тихо серце плаче,
Як дощ шумить над містом.
Нема причин неначе,
А серце ревно плаче!

О, ніжно як шумить
Дощ по дахах, по листю!
У цю тужливу мить
Як солодко шумить!

Відкіль цей плач, не знати,
В осиротілім серці?
Ні зради, ні утрати,—
Відкіль журба, не знати.

Найтяжчий, певне, сум —
Без гніву, без любові,
Без ревнощів, без дум —
Такий нестерпний сум.

II

Із серця рветься плач,
Як дощ іллеться з неба.
Від зради чи невдач,
Відкіль цей тужний плач?

О, хлюпотіння зливи
По кривлях, по землі!

На серце нещасливе
Спливають співи зливи.

Лягає без причин
Туга́ на серці ту́га.
З відчаю хоч кричи!
Печалюсь без причин.

Від муки дітись ніде,
Рве серце марний жаль.
Любові й зненавиди
Нема, а дітись ніде!

Порівняйте переклади. На думку Верлена, слова у віршах не відіграють провідної ролі (згадайте: одна з книг поета називається «Романси без слів»). Завдяки чому в такому разі створюється настрій? Чи відчуваєте ви у перекладах мелодійність віршів Верлена? Який переклад вам більше сподобався?

2. Перші рядки вірша в оригіналі мають такий вигляд:

Il pleure dans mon
coeur

Comme il pleu sur la oille.

Буквально: «Плачеться в моєму серці, як дощить над містом».

Французи говорять «il pleut» («йде дощ, дощить»), але сказати «il pleure» («плачеться») не можна. Поясніть художнє значення граматичної метафори Верлена.

3. Прочитайте вірш Верлена «Осілля пісня» (переклад Максима Рильського):

Ячать хлипки
хрипки скрипки
листопада...
Їх тужний хлип
І серця глиб
Просто пада.
Від їх плачу
Я весь тремчу
І ридаю,
Як дні ясні,
Немов у сні,
Пригадаю.
Кудись іду
У даль бліду,
З гір в долину,

Мов жовклий лист,
Під вітру свист —
В безвість лину.

Яким чином створюється образ звукового краєвиду метафори? З'ясуйте, яким розміром написано вірш. У чому секрет його мелодійності?

4. Спробуйте змоделювати «відеокліп» на основі вірша «Місячне сяйво» (переклад Миколи Лукаша):

Твоя душа — витворний краєвид,
Яким проходять з піснею і грою
Чарівні маски, радісні на вид
Та сповнені таємною журбою.

Вони співають на мінорний лад,
Як від любові їм життя розквітло,
Та радості не чути з тих рулад,
Що в місячне перецвітають світло.

В тім сяєві, урочім і сумнім,
Пташки не переснять своїх фантазій,
А водограї видивом струнким
Між мармурів ридають ув екстазі.

Для цього побудуйте (уявно) зорові та слухові образи. Сформулюйте завдання, які потрібно поставити перед художником-постановником, оператором, звукорежисером, щоб «переклад» вірша на відеомову не призвів до його руйнування. Чи потрібна в кадрі людина?

5. Проілюструйте прикладами з прочитаних вами віршів Верлена основні положення поетичного маніфесту французького символізму, яким став вірш Верлена «Мистецтво поезії».

Моріс Метерлінк

1. Пригадайте, що таке феєрія. Назвіть прочитані вами твори цього жанру. В чому особливість «Синього птаха» Метерлінка?

2. Метерлінк стверджував, що хоче створити особливий, «статичний» театр, який зображував би внутрішнє життя героїв, а не події. Назвіть основні пункти подорожі дітей. Які процеси внутрішнього життя героїв вони символізують?

3. «Може, потрібно повністю усунути зі сцени живу істоту», — розмірковував Метерлінк. «Здається, — пояснював він

свою думку, — будь-яка істота, що має видимість життя, але насправді позбавлена життя, викликає в уяві глядача незвичайні сили, до яких звертається поема». Які герої супроводжують хлопчика та дівчинку в їхній подорожі? Чому саме вони? Розкажіть про персонажів, яких зустріли діти, шукаючи Синього птаха. Зверніть увагу на особливості їхнього зовнішнього вигляду.

4. Перша вистава за п'єсою Метерлінка відбулася у 1908 році на сцені Московського Художнього театру, якому автор надав право першої постановки. У 1907 році в газеті «Меркюр де Франс» була надрукована промова К. С. Станіславського — художнього керівника МХТ. Він говорив про необхідність шукати нових засобів сценічного втілення для передачі снів, мрій, передчуттів, властивих драматургії Метерлінка. З'ясуйте, які нові, не пов'язані з акторською грою засоби потрібні для постановки п'єси. Які художні завдання вони можуть виконувати?

5. «Тільки казка вміє легко стирати рису між звичайним і незвичайним, і в цьому мета п'єси. Цей ритм, чие ім'я — життя, зупинка якого — смерть, цей ритм присутній у кожній народній чарівній казці, ним проникнута і казка Метерлінка, корені якої — в глибинах народної душі», — писав Олександр Блок. Поясніть, що споріднює п'єсу Метерлінка з чарівною казкою. Чому Метерлінк звернувся до цього фольклорного жанру, щоб розповісти про своє філософське бачення людини і її місця в житті та Всесвіті?

6. Розкрийте значення образу Синього птаха. Як треба розуміти значення образів птаха, здобутого дітьми під час подорожі, і птаха, знайденого вдома?

7. Постановка п'єси, вважав К. С. Станіславський, повинна бути наївною, простою, легкою, радісною, як сон десятирічної дитини, але водночас і грандіозною, тому що вона має стати втіленням мрії великого поета. Про що мріяв Метерлінк? Яким він бачив майбутнє людини?

8. На думку К. С. Станіславського, вистава за п'єсою Метерлінка «повинна викликати захоплення дітей та будити серйозні думки у дорослих». Запишіть «серйозні думки», які з'явилися у вас під час читання п'єси «Синій птах».

9. Пригадайте, що вам відомо про символізм. Які особливості п'єси «Синій птах» дають підстави вважати Метерлінка представником саме цього літературного напрямку?

Оскар Уайльд

1. Оскар Уайльд вбачав найбільшу драму свого життя в тому, що свій геній він вклав у своє життя, а у свої твори — лише талант. Читаючи студентам Кембриджського університету лекцію «Про біографію як художній твір», Андре Моруа пригадав, що Оскар Уайльд стверджував: життя, щоб бути прекрасним, повинно закінчитися невдачею. Підготуйте план біографії Оскара Уайльда. Яку подію в його житті можна вважати кульмінаційною?

2. Складіть цитатний план «Передмови» до роману «Портрет Доріана Грея». Використовуючи його, розкажіть про естетизм. Як співвідноситься передмова з усім романом?

3. Знайдіть у тексті роману опис портрета Доріана Грея. Чим пояснюються його надзвичайні властивості?

4. Випишіть з тексту роману афоризми, які проголошує лорд Генрі. Визначте роль лорда Генрі та художника Безіла Голуорда в розгортанні інтелектуального сюжету роману.

5. Розгляньте репродукції картин французьких художників-імпресіоністів (наприклад, картини Клода Моне «Враження. Схід сонця»). Підготуйте розповідь про імпресіонізм. Які риси творчої манери О. Уайльда свідчать про вплив на нього імпресіонізму?

Джек Лондон

1. «Усі мої рукописи поверталися назад, — згадував Джек Лондон. — Їх усе приносили і приносили — цей кругообіг нагадував мені дії якоїсь заведеної машини». Поясніть, якою мірою можна вважати роман «Мартін Іден» автобіографічним твором. Що споріднює автора і героя роману?

2. Знайдіть епізод, в якому Мартін Іден розглядає себе в дзеркалі після зустрічі з Руф. Як створює Лондон психологічний портрет героя? Які головні риси характеру Мартіна Ідена? Які художні засоби використовує Джек Лондон, щоб увести читача у внутрішній світ митця?

3. Розкажіть про еволюцію Мартіна Ідена. Що спонукало його дбати про своє духовне зростання? Які зміни у внутрішньому стані Мартіна Ідена відобразились на його зовнішності та мові? Підтвердіть це цитатами з твору. Хто з героїв роману, крім самого Мартіна, стежив за його внутрішнім зростанням?

4. Знайдіть описи зовнішності Руф (епізод її першої зустрічі з Мартіном, прогулянка на велосипедах та ін.). Яку роль відіграє її образ у романі?

5. Яке значення в романі має історія Чарльза Батлера? Знайдіть епізод, який можна вважати кульмінацією внутрішньої еволюції Мартіна. Після якої події стався психологічний злам Ідена та був зроблений перший крок до самогубства?

6. Мартін захоплювався ідеями Спенсера та Ніцше. Прочитайте про їхні філософські погляди в довідковій літературі. Яку роль у побудові образу Мартіна Ідена відіграє його філософська орієнтація?

7. У статті «Про письменницьку філософію життя» (1903) Джек Лондон писав: «Коли ясно мислиш, і писати будеш ясно; якщо думка твоя благородна — і твір буде благородним... Якщо ж знання твої уривчасті і несистематичні, чи зможеш ти знайти слова місткі й точні? І чи пощастить тобі без головної філософської ідеї-організатора побудувати з хаосу щось цільне?» Сформулюйте ідею-організатор роману «Мартін Іден».

Герберт Уеллс

1. Жюль Верн дав таку оцінку Гербертові Уеллсу: «У нього особлива манера, і книги його дуже цікаві. Але шлях, яким він іде, цілком протилежний моєму. Якщо я намагаюсь відштовхуватися від правдоподібного і в принципі можливого, то Уеллс вигадує для втілення подвигів своїх героїв найбільш невірогідні способи». Зіставте роман Уеллса «Війна світів» з будь-яким прочитаним вами романом Жуля Верна (наприклад, «20 тисяч л'є під водою»). Якщо Жуля Верна цікавлять «подвиги» його героїв, то якою є мета «вигадок» Уеллса?

2. Герой, від особи якого ведеться розповідь у «Війні світів», починає писати статтю, але не встигає закінчити її через початок воєнних дій марсіян. Яким проблемам присвячена ця стаття? Для чого Уеллс вводить її в роман?

3. У 1920 році Уеллс назвав головною позитивною рисою роману «Війна світів» те, що «від початку до кінця в ньому немає нічого неможливого». Які наукові відкриття вдалося передбачити Уеллсу в його романі? Які особливості науково-фантастичної літератури дають змогу авторам-фантастам достовірно писати про майбутнє?

4. 30 жовтня 1938 року американське радіо передавало інсценізацію роману Уеллса «Війна світів». У країні почалася паніка, тому що майже мільйон радіослухачів сприйняли радіопередачу як репортаж про справжні події. Чим можна пояснити такий несподіваний ефект?

5. Й утопія, й антиутопія ґрунтуються на зіставленні сьогодення з майбутнім. Тільки в утопії сучасність засуджується з позицій майбутнього, до якого прагне автор, а в антиутопії, навпаки, з позицій сучасності засуджується майбутнє, якого треба уникнути. Знайдіть у романі «Війна світів» план сучасності та план майбутнього і зіставте їх.

Райнер Марія Рільке

1. Марина Цветаєва писала Райнеру Рільке: «Ви — втілена поезія». В одному з листів вона назвала його «німецьким Орфеєм, тобто Орфеєм, який цього разу з'явився в Німеччині». Пригадайте, що вам відомо з грецької міфології про співця Орфея. Поясніть назву поетичної збірки Рільке.

2. Вважають, що поетичний всесвіт Рільке будується за допомогою слів свідомо та цілеспрямовано, що земля й небо в ньому не тільки ознаки станів душі, а й просторові координати. Прочитайте сонет I з частини першої «Сонетів до Орфея». Поясніть значення образів дерева, співу, храму. Як вони пов'язані між собою? Яку роль у творенні цих образів відіграють поняття «зводитись», «виростати», «воздвигати»?

3. У сонеті XI частини першої з'являється образ вершника. Пояснення цьому образу дала М. Цветаєва: вершник — людина-поет, єдність поезії з природою. Простежте за тим, як розгортається думка Рільке в сонеті.

4. Прочитайте сонет X частини другої (переклад Миколи Бажана). Що протиставляє Рільке машині, яка загрожує світові?

Всьому, що здобуде, машина загрожує, доки
важиться в духу, не в послуху перебувать.
Жай владні руки не прагнуть ще кращих занять,
тешучи камінь на горді будови високі.

Нам од машини не скритись, — вона не відстане,
в фабриках тихих не втішить мастилом себе.
Стала життям вона й думає — все їй тут знане;
з рівним завзяттям ладнає, плюндрує, скребе.

Але ще й досі правдиве буття нас чарує, —
в сотнях місцин є початок, є гра чистих сил,
з котрих ніхто не зискує, ніхто не дивує.

Досі нам ніжні слова невимовне ще родить;
музика, вічно новітня, з подвигнутих брил
дім свій обожнений в просторі вільному зводить.

5. Прочитайте сонет XIII частини другої (переклад Миколи Бажана). Якого значення набуває у Рільке образ Евридїки?

Ти випередь всі розставання прийдешні, немов
минули для тебе вони, як зими минають;
хоч зими безкраї і після зими наступають,
та серце твоє перезимує їх знов.

Ти вмри назавжди в Евридїці, й зведися зі співом,
і славу співаючи, з миром назад повернись.
У царстві смеркання, де тіні блукають якісь,
мова шкло, забрени і розбийся зі звуком бреньливим.

Існуй, та пізнай і обставини неіснування,
глибокі причини того потайного здригання,
що раз, тільки раз, і тебе до кінця пройняло.

До всіх незліченних запасів природи,
заглухлих, замовклих, зужитих на інші нагоди,
себе ти причисли, щоб знищити потім число.

6. Читаючи «Сонети до Орфея», дослідіть, яка система римування найуживаніша. Які розміри використовує поет? Чим можна пояснити звернення його саме до жанру сонета? Що вам відомо про історію та художні можливості цього ліричного жанру?

Франц Кафка

1. «Немає необхідності виходити з дому. Залишайся за своїм столом і прислухайся. Навіть не прислухайся — чекай. Навіть не чекай — будь нерухомим та самотнім. І світ відкриється тобі, він не може інакше», — писав Франц Кафка у своєму щоденнику. Використовуючи цей вислів, охарактеризуйте особливості світосприйняття Кафки.

2. Знайдіть у перших двох абзацах новели Кафки «Перевтілення» (в них розповідається про метаморфозу, що сталася з Грегором Замзою, та його реакцію на неї) епітети, метафори, порівняння; поясніть їх роль. Прокоментуйте вислів Кафки: «Існує лише... подія, що сама себе переказує». Що дає для розуміння манери Кафки такий спосіб розповіді?

3. Володимир Набоков з'ясував, що комаха, у яку превтілювся Грегор Замза, мала крила і могла полетіти у відчинене вікно. Поясніть, чому у художньому світі Кафки такий політ неможливий.

4. Порівняйте мову автора і мову Грегора Замзи. Які художні прийоми використовує Кафка для висвітлення внутрішнього світу свого героя?

5. Зверніть увагу на художні деталі в зображенні родини Грегора Замзи. Що змінилось у житті родини після перевтілення Грегора?

6. Творчий метод Кафки називають магічним реалізмом. Розкрийте суть магічного реалізму на прикладі новели «Перевтілення».

Карел Чапек

1. На перших сторінках роману «Війна з саламандрами» з'являється капітан Ван Тох. Зверніть увагу на опис його зовнішності та манери поведінки. Чим він відрізняється від звичного для пригодницької літератури героя?

2. Чапек відмовився від провідних героїв, з якими була б пов'язана головна сюжетна лінія. Що ж стало стрижнем, на який нанизується різноманітний матеріал роману?

3. Визначте, які публіцистичні та наукові жанри пародіюються в другій частині «Війни з саламандрами».

4. Спираючись на текст другої частини роману, дайте характеристику саламандр. Як автор створював образи саламандр? У чому складність такого творчого процесу? Прокоментуйте слова Чапека: «Я писав своїх «Саламандр», тому що думав про людей».

5. Пригадайте, що ви знаєте про сатиру. З'ясуйте позицію автора, яка дає йому можливість і право сміятися над сучасною йому людиною, її життям та світом («Розмова автора з самим собою»).

6. «Це не утопія, а сучасність,— писав Чапек про свій роман.— Це не теоретична картина якогось віддаленого майбутнього, а дзеркальне відображення того, що є в даний момент, в гущині чого ми живемо». Прокоментуйте ці слова, наводячи для прикладу епізоди з третьої частини роману «Війна з саламандрами».

Антуан де Сент-Екзюпері

1. Епічний твір майже завжди містить розповідь про певну завершену, цілісну подію. В книзі Сент-Екзюпері «Планета людей» такої події немає. Виділіть у творі окремі новели, дайте їм назви, поясніть їх значення у розкритті авторського задуму.

2. В ліриці суб'єкт мови і свідомості (авторське «я», ліричний герой) є водночас об'єктом — творцем художнього тексту, автором. Коли ж в епічному творі оповідь ведеться від першої особи, то «я» належить оповідачеві, а не авторові. Оповідачем може бути один з героїв. Ліричну чи епічну природу має «я» у «Планеті людей»? Аргументуйте свою відповідь.

3. Поясніть назву «Планета людей». Чим зумовлено новий погляд Сент-Екзюпері на життя?

4. З'ясуйте значення образів літака, польоту, нічного неба, пустелі, води. Продовжіть цей ряд образів.

5. Порівняйте «Планету людей» з «Маленьким принцом». Чи можна за допомогою тексту «Планети людей» (як своєрідного автокоментаря) витлумачити образи-символи казки «Маленький принц»?

Бертольт Брехт

1. Бертольт Брехт стверджував: «Головною справою театру є виклад фабули». На його думку, режисер, прочитавши та проаналізувавши п'єсу, повинен діяти так: «...дослідити, які цінні в суспільному відношенні відкриття та імпульси містить п'єса. Викласти фабулу на півсторінки. Потім розділити фабулу на окремі події, встановити поворотні пункти, тобто важливі події, які просувають фабулу вперед». Виконайте, згідно з рекомендаціями Брехта, початкову режисерську роботу з п'єсою «Життя Галілея».

2. Як відомо, Брехт створив принципово новий тип конфлікту, поклавши в основу кожної з п'єс певну філософську проблему. Яка філософська проблема є основою п'єси «Життя Галілея»? Поясніть, у чому полягає нововведення Брехта в галузі конфлікту драми.

4. Брехт виділяв різні форми театру — «тип каруселі» і «тип планетарію». І карусель, і планетарій є моделями, що відтворюють рух планет навколо Сонця, але позиція людини в обох випадках різна: у першому — учасник руху, в другому — сторонній спостерігач. До якого типу належить п'єса Брехта «Життя Галілея»? Аргументуйте свою відповідь.

5. Доберіть цитати до образу Галілея. За якими принципами створює Брехт образну систему п'єси «Життя Галілея»?

6. Бертольт Брехт створював моделі своїх п'єс, тобто виконував режисерську роботу. Не обмежуючись авторськими ремарками, він розписував мізансцени (положення, рух, дії

акторів під час реплік), знаходив світлові та звукові ефекти, уточнював певні художні деталі, що стосувались декорацій, костюмів тощо. Розробіть модель одного з епізодів п'єси «Життя Галілея».

7. Складіть план повідомлення «Принципи епічного театру Брехта».

Еріх Марія Ремарк

1. «Ремарк належав до того покоління німецьких, та й взагалі європейських письменників ХХ століття, чий світогляд і творчість сформувалися під впливом першої світової війни, її політичних та економічних наслідків» (Дмитро Затонський). Якими фактами життєвої і творчої біографії письменника ви можете проілюструвати це твердження відомого літературознавця? Чому творчість Ремарка належить до літератури «втраченого покоління»? Які основні риси цієї літератури?

2. Загальновідомо, що війна осмислювалась Ремарком насамперед у плані етичному. Знайдіть у тексті роману «Три товариші» підтвердження цієї тези.

3. Порівняйте героїв Ремарка і Хемінгуей. Чим вони відрізняються?

4. Коли відбувається дія в романі «Три товариші»? Як зображено історичний час у романі? Знайдіть відповідні місця у тексті роману й проаналізуйте їх. Чому описи навколишнього світу даються в романі фрагментарно, калейдоскопічно?

5. Для Ремарка дружба і кохання — найвищі цінності. Як розкриваються в романі тема дружби і тема кохання?

6. Яке значення мають у романі «Три товариші» картини природи?

Ернест Хемінгуей

1. Описуючи художній світ Хемінгуей, дослідники вживають поняття «герой Хемінгуей». Взявши для прикладу образи старого Сантьяго та інших персонажів із прочитаних вами творів Хемінгуей, поясніть, що характеризує хемінгуейського героя.

2. Виділіть у повісті «Старий і море» окремі частини, знайдіть назви для них у самому тексті.

3. Хемінгуей стверджував, що в повісті «Старий і море» він намагався створити справжнього старого і справжнього хлопця, справжнє море, справжню рибу і справжніх акул.

Назвіть засоби художньої виразності, за допомогою яких письменник досягнув цієї мети.

4. Щоб розкрити внутрішній стан свого героя під час його боротьби з рибою, Хемінгуей вдався до такого прийому: старий голосно розмовляє із самим собою (і з рибою). Порівняйте цей художній прийом з іншими можливостями висвітлення внутрішнього життя людини в художньому творі. Доведіть доречність саме такого художнього прийому в повісті Хемінгуея.

5. Успіх повісті «Старий і море» привернув до неї увагу Голлівуда. Виник проект екранізації. До роботи над сценарієм був залучений автор. Хемінгуей наполягав, щоб роль «третьої дійової особи» — риби — виконував не каучуковий муляж з мотором, якого виготовили в Голлівуді, а справжня риба марлін. Він домігся, щоб реальний процес вилову риби був знятий на кіноплівку, хоч довелося 15 разів виходити в море, щоб врешті-решт пощастило впіймати рибу вагою 2000 фунтів. Поясніть, чому ці вимоги Хемінгуея мали принципове значення.

6. Дослідники творчості Хемінгуея стверджують, що характерна особливість стилю письменника полягає у заміні опису «показом», завдяки чому виникає ефект присутності читача у тій ситуації, про яку йдеться. Знайдіть у тексті один з епізодів боротьби Сантьяго з акулами. Проаналізуйте будь-який абзац, звертаючи увагу на: 1) переважання простих чи складних речень; 2) різноманітність чи повторюваність синтаксичних конструкцій; 3) переважання іменників (чи прикметників, чи дієслів). Поясніть, як Хемінгуей замінює опис «показом» у своїй прозі.

7. Закінчивши повість «Старий і море», Хемінгуей не віддавав її до друку, вважаючи, що її обсяг «занадто малий для книги» (26 тисяч 531 слово). Сумніви автора остаточно розвіяв кінорежисер Леланд Хейуорд. Він так оцінив книгу: «Чого ви досягли в ній — так це досконалості. Вам не вдалося б сказати більше того, що ви сказали, якби написали тисячу з гаком сторінок». Поясніть, чому невелика повість Хемінгуея така багата за змістом.

Федеріко Гарсія Лорка

1. Які стилістичні фігури використовує Гарсія Лорка для створення інтонаційного малюнку у вірші «Гітара»?

2. Прочитайте вірш «Крик». Чому цей твір, позбавлений рими та чіткої строфічної організації, визначається саме як вірш?

3. «Протиріччя — світоч поета», — стверджував Гарсія Лорка. Які суперечності створюють емоційне напруження у вірші «Ай!»?

4. «Здається, що тут є сюжет, але ж його немає», — сказав Сальвадор Далі з приводу книги Гарсія Лорки «Циганський романсеро». Як досягає Гарсія Лорка ілюзії наявності сюжету в своїх романах?

5. Виділіть у романсі «Пресйоса та вітер» окремі «кадри». За якими принципами їх змонтовано? Кого можна було б назвати героями романсу?

6. У кожному романсі Гарсія Лорки дія відбувається вночі, при місячному сяйві, на широких просторах Андалусії. Винятком є лише романс «Циганка в черницях» (переклад Миколи Лукаша). Прочитайте цей романс і поясніть, чому «сюжет» у цьому романсі розгортається в обмеженому просторі.

Мовчать німо мурти й мури,
мальви мають між трепітням,
а черниця молода
вишива на п'яльцях квіти.
Сім пташок, сім різних барв
облітують сірий світич,
церква здалеку реве,
мов ведмідь, що ліг горізнач.
Як же шиє, як гаптує,
не гаптує — чари діє!
Хоче вдат на полотні
фантастичні свої мрії.

.....

Ох, високая рівнина —
двадцять сонць над нею висить!
Скільки річок прямовисних
фантазія її виснить!
Там сидить, гаптує квіти,
а знадвору світло й вітер
грають нехотя у шахи
на рясних ґратчастих вікнах.

7. Проаналізуйте кольорову гаму книги Гарсія Лорки «Циганський романсеро». Розкрийте символіку чорного кольору.

8. Які ліричні жанри представлено у творчості Гарсія Лорки?

1. Ознайомившись із віршами зі збірки Юліана Тувіма «Чорнолісся» («Літери», «Посеред дня», «Мій стіл» та ін.), поясніть, що нового та особливого вносить Тувім у вирішення традиційної для поезії проблеми про призначення поета. Поясніть назву збірки «Чорнолісся».

2. Поясніть, як відтворено рух часу в збірці Тувіма «Сьома осінь» (на прикладі вірша з такою самою назвою). Як організація руху часу впливає на розвиток сюжету?

3. Ліричний герой — одна з форм вираження авторської свідомості. Охарактеризуйте ліричного героя збірки «Сьома осінь» (можна на прикладі вірша «Все»).

4. Певна життєва ситуація кодується в ліричному творі системою займенників. Яким є смислове наповнення займенників «я», «ти», «ми» у вірші «За круглим столом»?

5. Коли була надрукована поема Юліана Тувіма «Квіти Польщі», польські критики висловили сумнів щодо вдалого вибору Тувімом жанру твору. На їхню думку, ліро-епічна поема створювалася романтиками, які намагалися, відводячи сюжету другорядну роль, передати читачам свої думки та почуття. Поясніть, чим жанр ліро-епічної поеми привернув увагу Тувіма.

6. Поясніть назву поеми «Квіти Польщі».

Альбер Камю

1. У промові, проголошеній під час вручення Альберові Камю Нобелівської премії, він сказав: «Я не можу жити без свого мистецтва. Але я ніколи не підносив його над усім світом. Це аж ніяк не забава самотнього творця. Для мене це спосіб зворушити якомога більше людей, створивши найзмістовнішу картину спільних страждань і радощів». Мистецтво, таким чином, не дозволяє митцю замикатися в собі, воно віддає його в підлеглість. Читаючи «Чуму», визначте, що робить створену автором картину найзмістовнішою.

2. Поясніть, чому герой, від особи якого ведеться розповідь у «Чумі», уникає вживати займенник «я». Як сам герой визначає жанр і мету твору?

3. Дайте назви частинам роману «Чума». Простежте логіку розвитку дії від частини до частини.

4. «Жити — значить перевіряти», — сказав Камю. Кожний з героїв «Чуми» є носієм певного варіанта відповіді (перевірки)

на головні питання буття. Як перевіряються в романі Камю «правди» журналіста Рамбера, богослова Панлю, колишнього політика Тарру, лікаря Ріє, інших героїв?

5. Поясніть, у якому значенні вживається в романі слово «зачумлений» (частина IV, розмова Ріє і Тарру).

6. У фіналі роману один з героїв каже, звертаючись до Ріє: «А що таке, власне, чума? Теж життя, тільки й того». Як ви розумієте цей вислів?

7. Поясніть, чому епіграфом до свого роману Камю взяв слова Дефо: «Якщо дозволяється зобразити ув'язнення через інше ув'язнення, то дозволяється також зобразити будь-який предмет через дещо взагалі не існуюче».

Джером Дейвід Селінджер

1. Уявіть собі, що ви знімаєте кінофільм за повістю Селінджера «Над прірвою у житті». Назвіть суто кінематографічні засоби та прийоми, за допомогою яких можна, як і в повісті, показати зовнішній світ через свідомість героя.

2. Знайдіть у тексті опис зовнішності Голдена Колфілда. Поясніть значення окремих деталей у портреті героя. Скільки Голдену років? Яке значення має вікове самовизначення героя?

3. Пригадайте дії Голдена (його вчинки, пересування в просторі, зустрічі) день за днем. Протягом якого часу відбувається дія? Чому Селінджер обмежує її саме цим відрізком часу?

4. Розкажіть про «клан» Колфілдів. Хто входить до нього? Чому старший брат Голдена — єдиний з Колфілдів — у повісті не має імені?

5. Спираючись на епізоди розмови Голдена з Фібі (розділ 22) та з містером Антоліні (розділ 24), поясніть смисл назви повісті.

6. Проаналізуйте перші два абзаци повісті за таким планом: 1) особливості лексики; 2) переважаючі синтаксичні конструкції; 3) наявність повторів. Охарактеризуйте особливості мовного самовираження героя.

7. Назвіть художні засоби, які в оповіданні «День бананової рибки» автор використовує для мотивації самогубства героя.

8. Хто з персонажів оповідання «Тупташка-невдашка» може бути названий героєм Селінджера? (Пригадайте Голдена Колфілда та Сімора Гласса.) У чому особливість створення героя у цьому оповіданні?

9. Порівняйте назви прочитаних вами творів Селінджера. Чим можна пояснити їх спорідненість?

Генріх Белль

1. «Першою клітиною цього роману,— розповідав Белль про створення роману «Більярд о пів на десяту»,— є друга половина глави, яка описує гру в лапту. І клітина виникла з дійсного історичного факту. Це відбулося, я гадаю, в 1934 році, коли тут, у Кельні, за наказом Герінга було страчено чотирьох молодих комуністів... Наймолодшому з них було 17 чи 18, стільки ж, скільки було мені, коли я почав свої письменницькі досліді. Все це було задумане, як коротке оповідання, і було написане у вигляді оповідання, але я відчував при цьому, що все це повинно вилитися в роман. Тема змінювалася, змінювалася неодноразово».

Зіставте історичний факт з відповідним епізодом роману. Як «клітина» відображає ціле?

2. «Я б сказав, що в ідеальному випадку дія роману повинна вкладатися в одну хвилину»,— писав Белль. Протягом якого часу розгортається дія в романі «Більярд о пів на десяту» і чому саме стільки часу?

3. Дослідники розрізняють в романі два «шари»: теперішній час — авторська розповідь та минулий час — розповідь дійових осіб. Які з героїв виступають у ролі оповідачів? Чому саме їм надано право розповідати?

4. Образ абатства святого Антонія створювався під впливом вражень від знаменитого вітваря роботи братів Ван Ейків. Автор «примусив» Фемеля-діда побудувати цей храм, Фемеля-сина зруйнувати його, а Фемеля-внука відбудувати.

Розкрийте символічне значення образу абатства святого Антонія.

5. Вважають, що одна з картин Ван Ейків навіяла Генріху Беллю головний композиційний задум роману: пастухи повинні стерегти ягнят, щоб вони не стали здобиччю вовків. Поділіть героїв роману на три категорії: «ягнята», «вовки», «пастухи». Як побудова образної системи розкриває авторський задум?

6. Виділіть головні мотиви роману «Більярд о пів на десяту». Яке значення в романі має співвідношення цих мотивів?

Габріель Гарсія Маркес

1. Відомо, що у Льва Толстого був задум написати роман під назвою «Сто років» про долю роду селян Захаркіних — «російських робінзонів», які переселились у самарські землі з центральної Росії. Назвіть відомі вам художні твори, в яких розповідається про життя кількох поколінь одного роду. Порівняйте такі твори з романом Гарсія Маркеса «Сто років самотності». У чому характерна особливість роману Гарсія Маркеса?

2. Підготуйте план виступу на тему «Образ Мелькіадеса та його значення в романі «Сто років самотності»». Як сприймав життя старий циган? Що являли собою рукописи Мелькіадеса?

3. Накресліть генеалогічне дерево роду Буендіа. Чим можна пояснити повторюваність імен героїв? Що було властиве всім Ауреліано та всім Хосе Аркадіо? Якими були найбільші пристрасті Хосе Аркадіо та Урсули, полковника Ауреліано та Хосе Аркадіо Другого, Ребекки та Амаранти?

4. «Ми народжуємось і живемо у світі фантастичної реальності», — писав Гарсія Маркес. «У творі «Сто років самотності» я — реаліст, — пояснював він, — бо вірю, що в Латинській Америці все можливе, все реальне... і вважаю, що завдання письменника полягає в тому, щоб домогтися відповідності між літературою та дійсністю». Які риси й особливості життя латиноамериканського континенту відображено в романі «Сто років самотності»?

5. Федір Достоєвський писав: «... Фантастичне в мистецтві має межі та правила. Фантастичне має настільки наблизитися до реального, щоб майже повірили йому». З'ясувавши правила фантастичного у художньому світі Гарсія Маркеса, поясніть метафори, якими є дива, що відбуваються в романі: повернення Мелькіадеса з країни мертвих, піднесення Ремедіос Чарівної, постійне перебування Хосе Аркадіо Буендіа під каштаном. Доберіть ще приклади з роману.

6. Виділіть окремі етапи в історії Макондо. Простежте, наприклад, за тим, яким чином у різні епохи існування Макондо здійснювався його зв'язок із зовнішнім світом. Як вплинула цивілізація на долю Макондо?

7. Урсула робить висновок про те, що час «зіпсувався». Поясніть, як рухається час у романі, як цей рух пов'язаний з місцем, де відбувається дія. Яку художню функцію в романі виконує така організація руху часу та простору?

8. Поясніть назву роману, звертаючи особливу увагу на два останні слова. Як вони розкривають авторську позицію?

9. Гарсія Маркес створив у своєму романі два образи, які можна вважати своєрідними двійниками автора. Розшукайте цих двійників. Кожний із них існує в своєму плані. Які це плани? Як вони поєднуються в романі?

10. «Я мусив прожити двадцять років і написати чотири учнівські книги, щоб відкрити, що вихід був у самому джерелі проблеми: слід розповідати так, як розповідали мої дідусь і бабуся, тоном, який органічно допускає все незвичайне, наче вони знали, що в літературі немає нічого переконливішого, ніж твоє власне переконання», — писав Гарсія Маркес про свою роботу над романом «Сто років самотності». Підготуйте цитати до відповіді про манеру письма Гарсія Маркеса.

Вільям Голдінг

1. Пригадайте твори про життя людей на безлюдному острові. Чому дія в книзі Голдінга відбувається в ізольованому від цивілізації місці?

2. Аналізуючи епізод першої сутички Ральфа з Джеком, з'ясуйте, чим викликана суперечка хлопців. Чи можна стверджувати, що її витoki в особливостях їхніх характерів?

3. Виділіть окремі етапи перетворення групи хлопчиків на плем'я дикунів. Що призвело до цього?

4. Простір і час у книзі Голдінга не реальні, а символічні. Люди, речі, події в цьому часі і в цьому просторі набувають особливого, символічного значення. Розкрийте значення образів острова, хлопчиків, мушлі, вогнища, корабля, полювання, окулярів Рохи. Продовжіть цей ряд.

5. Як загинули Саймон і Роха? Чому жертвами стали саме ці хлопці? Доберіть цитати до своєї відповіді.

6. Знайдіть у тексті роману епізоди, в яких розкривається його назва.

7. І в романі Голдінга «Володар Мух», і в романі Дефо «Робінзон Крузо» дія відбувається на безлюдному острові. Порівняйте поведінку Робінзона Крузо з поведінкою героїв Голдінга. Які зміни відбуваються з героями обох романів? Хто з письменників кращої думки про людину?

Короткий словник літературознавчих термінів

Авангардизм (від франц. «передовий загін») — термін, яким позначають «ліві» (нереалістичні) течії в мистецтві. Протест проти війни, інших негативних суспільних явищ авангардисти поширили на мистецтво і виступали проти традиційних форм художнього вираження (наприклад, французькі авангардисти намагалися зруйнувати поетичний синтаксис, створити нову мову). Художній досвід авангардистів мав значний вплив на розвиток літератури ХХ ст. Напрями авангардизму — футуризм, кубізм, експресіонізм, сюрреалізм, конструктивізм та ін.

Акмеїзм (від грец. «розквіт, вищий ступінь, вершина чого-небудь») — літературна течія в російській поезії 10-х років ХХ ст. Група поетів, лідером якої був Микола Гумільов, у своїй творчості виявляла посилену увагу до всього земного, предметного, протестуючи проти містики символістів. Акмеїсти орієнтувалися на нові естетичні ідеали, створюючи «лірику природи» та «лірику культури». Друкувались у журналі «Аполлон» (1909—1917). Із цим літературним угрупованням пов'язаний початок літературної діяльності Анни Ахматової, Осипа Мандельштама, Сергія Городецького та інших, які створили організацію «Цех поетів».

Драма (від грец. «дія») — один з родів художньої літератури (поряд з епосом та лірикою). Особливість драми як роду літератури полягає в тому, що вона призначена для сценічного втілення. Явища життя і характери героїв у драмі розкриваються через розмови дійових осіб (діалоги, репліки, монологи). За Арістотелем, драма є «наслідуванням дії дією, а не розповіддю». Авторська мова в драматичних творах зведена до ремарок. Образи в драмі розкриваються не тільки за допомогою мови, а й за допомогою специфічно сценічних засобів: гри акторів, їхньої зовнішності, декорацій, звукового й світлового оформлення тощо. Події у драматичних творах показуються так, немовби вони щойно відбуваються; їх осно-

вою є гострий конфлікт, зіткнення протилежних сил та інтересів. Драма як літературний рід ділиться на три основні види: власне драму, трагедію і комедію.

Драма (у вужчому значенні слова) — драматичний твір, в основу якого покладено гострий життєвий конфлікт, але напружена боротьба та складні переживання персонажів не ведуть до трагічної розв'язки. У драмі можливі елементи трагічного й комічного, проте вони не домінують. «Серйозна й зворушлива драма посідає середину між героїчною трагедією та веселою комедією» (П. Бомарше).

Екзистенціалізм (від лат. «існування») — течія модернізму в літературі. Виникла перед другою світовою війною. Характерні риси — суб'єктивізм, індивідуалізм, песимізм, етичне заперечення будь-якого насильства. Представники екзистенціалізму — Г. Марсель, Ж. П. Сартр, С. де Бовуар, А. Камю.

Експресіонізм (від франц. «вираження») — одна з авангардистських течій у мистецтві. Термін уперше був ужитий у журналі «Штурм» (Берлін) у 1911 р. Головним проголошувалося вираження суб'єктивного світосприйняття письменника, авторського «я». Це досягалося створенням виразних, яскравих, але умовних, деформованих образів, часто поданих у фантастичному чи гротескному ракурсі. Основні жанри — лірична поезія і публіцистична драма, що перетворювалася на схвильований монолог автора. Дійсність зображувалася у зіткненні протилежностей (позитивне — негативне, чорне — біле). У середині 20-х рр. експресіонізм перестав існувати як самостійна течія.

Епос (від грец. «слово, мова, розповідь») — один з родів художньої літератури (поряд з лірикою та драмою); характеризується розповідною, описовою (епічною) формою, широтою зображення подій і характерів. Основні епічні жанри — казка, легенда, епопея, роман, повість, оповідання, новела, нарис.

Естетизм (від грец. «почуттєвий, здатний відчувати») — тенденція в англійській літературі, яка сформувалась наприкінці XIX ст. під впливом ідей Джона Рескіна (вічна за своїм значенням формула: зв'язок краси і правди, краси і добра, краси й справедливості) та Уолтера Пейтера («естетичний дослідник розглядає всі предмети, з якими йому доводиться мати справу, всі твори мистецтва, всі гарні форми природи і людського життя як сили та явища, здатні породжувати приємні відчуття»). Найбільш яскравим представником естетизму був Оскар Уайльд, який вважав, що мистецтво живе своїм

життям незалежно від дійсності і тому перебуває в опозиції до свого часу, що життя наслідує мистецтво, а не навпаки, що «немає книжок моральних або аморальних, є книжки добре написані або написані погано». Свої погляди на мистецтво Уайльд виклав у статтях і в передмові до роману «Портрет Доріана Грея».

Жанр літературний (від франц. «рід, вид») — термін має загальне значення, об'єднує літературну систематику, класифікацію літературних творів за різними типами їх поетичної структури. За способом зображення життя літературні форми поділяються на три роди: епос, лірику, драму — перший ступінь класифікації. В літературній практиці різні роди літературної творчості можуть переплітатися, поєднуватися. Існують вони у певних літературних жанрах або видах — другий ступінь класифікації. Епос має такі жанри: епопея, казка, оповідання, повість, роман, нарис, художні мемуари та ін. Ліричні жанри — це пісня, сонет, елегія, епіграма та ін. Драма в широкому розумінні поділяється на такі жанри: трагедія, комедія, власне драма, водевіль. Окрему групу ліро-епічних жанрів становлять поема, балада, ода та ін. Поділ на підвиди чи на окремі жанрові форми — це третій ступінь класифікації. Історія літератури знає роман античний, лицарський, пригодницький, соціально-побутовий, психологічний, історичний, філософський та ін.

Жанр є своєрідною пам'яттю літературного розвитку; його природа надзвичайно складна. Жанри довговічні, проходять історичну еволюцію. Для кожної епохи характерні певні жанри. У ХХ столітті поширені найрізноманітніші жанри.

Імажизм (від франц. «образ») — модерністська течія в англійській та американській поезії 10-х — початку 20-х рр. ХХ ст. Його засновники та теоретики — англійський філософ Томас Х'юм та американський поет Езра Луміс Паунд. Імажисти, поєднуючи філософію інтуїтизму та формальні теорії французького символізму, культивували самодостатній «чистий» образ, вільний вірш. Найвидатніші представники імажизму — англійські поети Томас Стернз Еліот, Дейвід Герберт Лоуренс, Річард Олдінгтон, американські поети Емі Лоуелл, Хілда Дулітл, Джон Флетчер. Імажизм знаменував собою відрив від романтизму і перехід до форм сучасної англо-американської поезії.

Імпресіонізм (від франц. «враження») — течія в мистецтві другої половини ХІХ — початку ХХ ст. Імпресіонізм став цілою епохою в історії французького живопису («сама назва

течії походить від назви картини Клода Моне «Імпресія. Схід сонця»). Художні відкриття імпресіоністів у галузі образотворчого мистецтва пов'язані з новим сприйняттям предмета зображення, зумовленим не тільки прагненням відобразити враження від життєвого явища, а й підкреслити його мінливість, плинність. У літературі головними ознаками імпресіонізму були психологізм у змалюванні персонажів, прагнення відтворити зміни в настрої та життєві враження, ритмічна організація прози, увага до кольорів і звуків. Риси імпресіонізму притаманні творчості Бертольта Брехта, Гі де Мопассана, Кнута Гамсуна, Оскара Уайльда, Бориса Зайцева. В історії літератури імпресіонізм залишився тенденцією у творчості художників, які належали до різних літературних напрямів.

Іронія (від грец. «лукавство, удавання») — засіб гумору і сатири, заснований на називанні супротивного, коли про щось говориться ніби в позитивному плані, але прихований підтекст свідчить про зовсім протилежне. Іронія може передавати різні відтінки сміху — жартівливого, лукавого, зневажливого, осудливого, глузливого, саркастичного.

Класицизм (від лат. «взірцевий, зразковий») — художній напрям у літературі та мистецтві XVII — XVIII ст., для якого характерним була орієнтація на художню творчість Стародавньої Греції та Стародавнього Риму, що проголошувалась ідеальною, класичною (зразковою). Автори класицизму брали сюжети з античної міфології та історії, використовували жанри античності, прагнули творити на засадах розуму. З цим пов'язані нормативність класицизму, спроби встановити непохитні закони і правила мистецтва. Для драматургії проголошується закон трьох єдностей: єдність дії (щоб головна дія не переривалась не пов'язаними з нею подіями та епізодами), єдність часу (щоб події твору відбувалися протягом однієї доби), єдність місця (щоб місце дії не змінювалося). Вимагалось збереження чистоти жанрів, дотримання «трьох штилів» у мові залежно від жанру, використання тільки певних віршових розмірів тощо.

Комедія (від грец. «весела процесія» і «пісня») — вид драми, в якій конфлікт, дія, характери, ситуації постають у смішних, комічних формах. Комедія висміює негативні суспільні й побутові явища, людські вади. Засобами викриття є сатиричне загострення, карикатура, буфонада, гротеск, іронія, сарказм, гумор. Розрізняють комедію ситуацій і комедію характерів. В першій перевага віддається подіям, хитромудрій інтризі («Комедія помилок» Шекспіра). В другій висміюються

характери («Тартюф» Мольєра). Багато комедій поєднують обидва компоненти. Наприкінці ХІХ ст. виникає «комедія ідей» (Уайльд), головними засобами якої є іронія і дотепний діалог.

Комічне (від грец. «смішний») — естетична категорія: смішне в житті та його відображення в художній творчості. Основні форми комічного — гумор і сатира. Гумор передбачає зображення комічного в доброзичливому, жартівливому тоні. Сатира подає комічне як цілковите заперечення й різке висміювання зображуваного. Між гумором і сатирою — ціла гама відтінків: жарт, глузування, іронія, сарказм, гротеск. Засобами створення комічних картин та образів є карикатура, бурлеск, пародія, каламбур, шарж, парадокс, гіпербола та ін.

Критичний реалізм — літературний напрям, який став у ХІХ ст. конкретно-історичним втіленням реалізму (порівн.: античний реалізм, ренесансний реалізм, просвітницький реалізм). Критичний реалізм 30—40-х рр. у Англії та Франції (а пізніше і в інших країнах Західної Європи) по-новому вирішує проблему «людина і середовище». Характер людини художньо осмислюється в її соціальній обумовленості, розкривається в ретельно досліджених, достовірно зображених суспільних обставинах; дійсність піддається критичному аналізу. Художні досягнення критичного реалізму були використані та розвинуті літературою ХХ ст. (наприклад, внутрішній монолог героїв Льва Толстого вплинув на становлення літератури «потoku свідомості»).

Лірика — один з літературних родів (поряд з епосом та драмою). Предметом зображення в ліриці є внутрішній світ людини, її роздуми, почуття, переживання. Ліричний твір, як правило, не має фабули, розмір його невеликий, найчастіше пишеться віршами. Ліричні жанри чітко не виділяються. За основним змістом ліричні твори часто групують так: громадянська, філософська, інтимна, пейзажна лірика, але такий поділ дуже умовний.

Магічний реалізм — поняття, за допомогою якого дослідники визначають особливості творчого методу деяких письменників ХХ ст., насамперед Кафки, а також Гарсія Маркеса. Фантастичне та реальне в їхніх творах перемішано, «сплавлено» в єдність; найневірогідніше відбувається в буденній, тривіальній обстановці. Вторгнення фантастичного, всупереч традиції, не супроводжується яскравими ефектами, а подається як звичайна подія. Створення особливої художньої дійсності — фантастичної — є засобом пізнання та

відображення глибинного, прихованого смислу явищ реального життя.

Модернізм (від франц. «сучасний») — термін, яким позначаються різноманітні нові течії в мистецтві нереалістичного спрямування. Часто поняття «модернізм» є синонімом поняття «авангардизм».

Натуралізм — літературний напрям, який виник у західноєвропейській літературі в 70-х рр. і розповсюдився у 80—90-х рр. XIX ст. Програму натуралізму сформулював Е. Золя в книзі «Експериментальний роман» (1880). Натуралізм трактував життя з позицій біологізму; характер людини, з погляду натуралістів, залежить від спадковості, фізіологічних чинників. Натуралісти прагнули з науковою точністю описувати зовнішній вигляд людини, події, середовище, відмовляючись від їх художньої інтерпретації. Натуралізм відкрив для мистецтва нові галузі (біологічні аспекти людського існування, життя міських низів, людина і виробництво), однак не давав можливості створювати узагальнюючі картини та образи, тому логічним був шлях письменників від натуралізму до символізму й імпресіонізму. В літературі XX ст. традиції натуралізму посідають помітне місце. Натуралістичний досвід сміливого відображення непривабливих явищ дійсності був використаний багатьма письменниками (Анрі Барбюс, Теодор Драйзер, Борис Пільняк).

Неореалізм — напрям в італійському кіно та літературі середини 40—50-х рр. XX ст., нова форма реалізму. Проникнутий повагою до людини, неореалізм зробив героями своїх творів виходців з народу, яким властиві високі духовні якості. Головна проблема неореалізму — збереження гідності особи в жорстокому та несправедливому світі. Естетичні принципи неореалізму в кіномистецтві виклав Чезаре Дзаваттіні, який втілював їх також у своїх сценаріях. Режисери-неореалісти шукали нові засоби художньої виразності, суттєво змінювали кіномову. Твори неореалізму відрізнялися точністю деталей, достовірністю показу умов життя народу. Фільми були лаконічними, стриманими, головним чином чорно-білими, знімалися часто не на майданчиках, а просто на вулицях, із залученням непрофесійних виконавців. Основою сценаріїв ставали газетні хроніки, в діалогах використовувались народна мова, місцеві діалекти. Неореалізм в літературі протиставив себе як різним модерністським течіям, так і профашистській літературі. Найбільш розробленим літературним жанром неореалізму став «ліричний документ», що поєднував автобі-

ографічний момент з художнім вимислом. Неореалізм суттєво вплинув на літературу та кінематограф багатьох країн. Найяскравішими представниками неореалізму в літературі були Васко Пратоліні та Альберто Моравія.

«Потік свідомості» — засіб зображення психіки людини безпосередньо, «зсередини», як складного та плинного процесу. Застосування цього засобу було пов'язано вже з романом епохи сентименталізму, але самим поняттям «потік свідомості» вперше скористався американський філософ і психолог Вільям Джеймс наприкінці XIX ст. Школа «потіку свідомості» сформувалась на початку XX ст. Її представники (Джеймс Джойс, Марсель Пруст, Вірджинія Вулф, Гертруда Стайн) використовували «потік свідомості» насамперед як «техніку», спосіб розповіді, який полягає в тому, щоб показувати психічний процес докладно, з найточнішою фіксацією думок, почуттів, підсвідомих поривань, у вигляді «потіку», «ріки». Розповідь не підпорядковується хронології чи логіці, вона подається як ланцюг асоціацій оповідача, викликаних найрізноманітнішими зовнішніми обставинами. Об'єктивна дійсність зображується через призму свідомості героя. Картина світу може розпадатися на безліч окремих епізодів, які автор зводить в єдине ціле, створюючи певну раціональну модель. «Потік свідомості» як художній засіб використовували у XX ст. Томас Манн, Ромен Роллан, Ернест Хемінгуей, Вільям Фолкнер, Грем Грін та ін.

Притча — твір із чітко вираженою мораллю, з конкретною повчальною ідеєю. Фабула у притчі є розгорнутою алегорією. Багато притч містять біблійні книги, давньоруські збірники. Чудові притчі складав український письменник і філософ Григорій Сковорода. Нового змісту притча набула в сучасній літературі Європи («Пасажири поїзда» Франца Кафки, «Володар Мух» Вільяма Голдінга).

Проза (від лат. «проста мова») — літературні твори, написані не віршем, а звичайною мовою. Художня проза у власному розумінні — порівняно пізнє явище. Її формування починається з епохи Відродження (до того існувала ритмічна проза, яка наближалась до вірша і була різновидом поезії). В літературі починають переважати прозаїчні жанри: роман, новела, повість. Прозаїчна організація твору відповідає самій природі цих жанрів. Уявлення про те, що художня проза за своєю організацією не відхиляється від розмовної, є хибним. Дослідники літератури та майстри прози (Микола Карамзін, Гюстав Флобер, Антон Чехов, Михайло Пришвін, Ернест Хе-

мінгуей) стверджували, що і в прозаїчних жанрах є своя складна і внутрішньо закономірна ритмічна структура, яка відрізняється від поезії, але й виводить прозу за межі звичайної мови.

Роман (від. франц. «твір, написаний однією з романських мов») — велика форма епічного жанру літератури нового часу. Основні риси роману: зображення людини в складних формах життя, кілька сюжетних ліній, багато дійових осіб, великий обсяг. Роман як літературний жанр починає формуватися в епоху Відродження, стає епосом приватного життя (звичайна людина та її особисте життя, орієнтація на сучасність, на повсякденне життя у всій багатогранності його виявів на відміну від епічних творів). Виділяють роман соціально-побутовий (людина й соціальне середовище, соціально зумовлені форми буття), морально-психологічний (внутрішній світ людини і світ зовнішній), історичний (про минулі події), філософський (розкриття головних проблем людського буття, створення цілісної картини світу), роман-епопею (великий за обсягом художній твір, в якому широко відображено значні історичні події), роман-міф (створення символічної моделі існування людини та людства). Художні можливості роману безмежні; саме з цим жанром пов'язують літературознавці подальший розвиток літератури.

Романтизм — літературний напрям, який сформувався на межі XVIII та XIX ст. на противагу класицизму. Він став новою формою мистецтва, яка найбільше відповідала потребам часу. Романтизм можна розглядати як своєрідний відгук на соціальні та економічні зміни в житті Європи наприкінці XVIII ст. (Велика Французька революція, промисловий переворот в Англії). Для нього характерними є відчуття хиткості світу, розчарування в революції, яка не виправдала надій тих, хто повірив в її ідеали. Романтики відмовилися від реалістичного зображення дійсності, тому що були незадоволені її антиестетичним характером. З цим пов'язаний суб'єктивізм романтизму: «Світ душі святкує перемогу над зовнішнім світом» (Гегель). Образ романтичного героя створюється за принципом контрасту з реальними рисами сучасника (романтичний герой — людина великих пристрастей, глибоко незадоволена дійсністю, здатна на незвичайні дії). Романтизм протиставляє дійсності романтичний ідеал. Заглибленість у внутрішній світ людини зумовила розвиток ліро-епічних жанрів, найпопулярнішим з яких стала романтична поема.

Сарказм (від грец. «розриваю м'ясо») — засіб сатиричного викриття негативного в житті, особливо дошкульна викривальна насмішка, вияв крайньої ненависті чи презирства до зображуваних явищ і людей. Сарказм близький до іронії, але не має прихованого значення, крім того, для сарказму характерне поєднання сміху з гіркотою і злістю. Він спрямовується на явища не тільки смішні, а й шкідливі. Яскраво виражений сарказм у творах Джонатана Свіфта.

Символізм — літературно-мистецький напрям кінця XIX — початку XX ст. Розвинувся в умовах кризи суспільства, передчуття майбутніх соціальних потрясінь. Для символізму характерні: інтерес до проблем особистості, іносказання, орієнтація на ірраціональний бік слова — його звучання, ритм, які повинні були замінити точне значення слова. На місце художнього образу, який відтворював певне явище, було поставлено художній символ, що мав кілька значень. Символісти прагнули внести в поезію «дух музики», вважаючи її видом мистецтва, найближчим до світу таємничого. Художні відкриття символізму суттєво вплинули на розвиток літератури XX ст.; творчість багатьох письменників-символістів увійшла до скарбниці світової літератури (Еміль Верхарн, Артюр Рембо, Моріс Метерлінк, Райнер Марія Рільке, Генрік Ібсен, Валерій Брюсов, Олександр Блок).

Соціалістичний реалізм — метод літератури, який на I з'їзді радянських письменників (1934) був визначений таким чином: «Соціалістичний реалізм вимагає від художника правдивого та історично-конкретного зображення дійсності в її революційному розвитку. При цьому правдивість та історична конкретність художнього зображення дійсності повинні поєднуватися із завданням ідейної переробки та виховання трудящих в душі соціалізму». Слова «вимагає» та «повинні» свідчать про орієнтацію соціалістичного реалізму не стільки на вирішення художніх завдань, скільки на підпорядкування літературного розвитку ідеологічним настановам соціалістичної держави.

Література соціалістичного реалізму виникла наприкінці XIX ст. Проповідувала ідеї соціалістичної революції, ідеали справедливості та рівноправності. Найвизначніші її представники — Максим Горький, Луї Арагон, Бертольт Брехт, Анна Зегерс, Пабло Неруда та ін.

Стиль (від грец. «грифель для писання») — ідейно-художня своєрідність творчості письменника. Відома формула Жоржа Луї Леклерка Бюффона: «Стиль — це людина». Саме

зі стилем пов'язується уявлення про цілісність художнього твору, він є втіленням єдності всіх його компонентів (образної системи, художньої мови, жанру, композиції, фабули, ритму, інтонації тощо). Стиль зумовлюється певним змістом, а сам зумовлює форму твору. Можна говорити не тільки про індивідуальний стиль, а й про стиль літературного напрямку (течії).

Твір-антиутопія — жанрова форма, народжена дійсністю ХХ ст. Такий твір є попередженням; у ньому майбутнє (з ознаками сучасності) зображується як небажане, як те, чого слід уникнути. Цим антиутопія відрізняється від утопії, яка передбачає художнє втілення ідеалу (найчастіше суспільно-політичного) і з його позиції засуджує сучасність. Антиутопія є своєрідною художньою перевіркою політичних або наукових концепцій з метою вияву їх хибності (Євгеній Замятін «Ми», Володимир Набоков «Запрошення до страсти», Джордж Оруел «1984»).

«Театр абсурду» — термін, який позначає сукупність явищ драматургії авангардизму та театру 40—60-х рр. ХХ ст. Поняття «абсурд» (від лат. «недоречний, безглуздий») прийшло з філософії екзистенціалізму (Альбер Камю, Жан Поль Сартр). Абсурдисти вважають головним атрибутом дійсності порушення причинних зв'язків, дегуманізацію людини та втрату нею моральної опори. Термін «театр абсурду» з'явився після паризьких прем'єр п'єс Ежена Іюнеско «Ліса співачка» (1950) та Семюела Беккета «Чекаючи на Годо» (1952). Тоді і визначилась основна риса «драми абсурду» — гротескно-комічна демонстрація алогічності, ірраціональності, безглуздості форм буття (мовних також), трагічності людського існування, хисткості всіх життєвих цінностей.

Трагедія (від грец. «цапова пісня») — драматичний жанр, в основу якого покладено особливо напружений, непримирений конфлікт, який часто завершується смертю героя. Герой трагедії опиняється перед непереборними перешкодами. Зміст трагедії зумовлює гострий конфлікт, який відображає прогресивні тенденції суспільно-історичного розвитку та моральний стан людства. Звідси піднесений характер зображення героя, філософський характер самої трагедії, яка ставить суттєві питання людського буття, руху історії («Гамлет» Шекспіра, «Фауст» Гете, «Борис Годунов» Пушкіна, «Життя Галілея» Брехта, «Кассандра» Лесі Українки).

Умовність у мистецтві — поняття, яке може вживатись у двох значеннях. По-перше, мистецтво взагалі є умовним, читач (глядач) розуміє, що герої та події породжені або до-

повнені уявою письменника. Мистецтво створює особливу естетичну реальність — світ мистецтва (за визначенням Гегеля). По-друге, умовність у мистецтві пов'язують з нереалістичними (романтичними у широкому розумінні слова), тобто умовними, формами відтворення життя (фантастика, гротеск, притча тощо).

Футуризм (від лат. «майбутнє») — літературна течія, що виникла в Італії напередодні першої світової війни. Футуризм проголошував повний розрив із традиційною культурою, утверджував естетику сучасної урбаністичної цивілізації. Для нього характерним є прагнення передати зафіксований свідомістю пульс технізованого інтенсивного життя, миттєвої зміни подій і переживань. Російський футуризм як самостійний напрям виник у 1910 р. Його маніфестом став альманах «Ляпас громадському смаку» (1912), з яким виступили Володимир Маяковський, Велимир Хлебніков, Давид Бурлюк. Пильна увага до форми, звернення до особливої мови поєднувались у футуристів з протестом проти буржуазної культури.

Навчальне видання

АСТРАХАН Наталія Іванівна
БОНДАРЕНКО Галина Федорівна
СВЧЕНКО Наталія Володимирівна
РЖЕВСЬКА Зоя Михайлівна
СОВОЛЕВСЬКА Галина Іванівна
ЧИРКОВ Олександр Семенович

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА

**Підручник для 11 класу
загальноосвітньої школи**

За редакцією професора **О. С. Чиркова**
Допущено Міністерством освіти України

Редактори **Г. В. Брезницька, А. О. Литвиненко**
Художник **В. Б. Волков**
Художній редактор **В. Б. Лопарєв**
Технічний редактор **Н. М. Юшина**
Коректори **М. О. Прядка, К. С. Коваленко**

Підписано до друку з діалогів 19.05.2000. Формат 84×108/32. Папір офсетний. Гарнітура шкільна. Друк високий. Умов. друк. арк. 16,8. Обл.-вид. арк. 18,7. Наклад 60 000 пр.
Вид. № 18. Зам. 0—170.
«Вежа», 02125, Київ, вул. Старосільська, 2.
Тел. 512-25-09, 510-59-03.

АТ «Київська книжкова фабрика»,
01054, вул. Воровського, 24.