

Ольга Ніколенко, Людмила Ковальова,
Людмила Юлдашева

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА • 11

Рівень стандарту



УДК 821(1-87).09(075.3)
Н63

Авторський колектив:

О. М. Ніколенко, Л. Л. Ковальова, Л. П. Юлдашева, Д. О. Лебедь, О. В. Орлова, К. С. Ніколенко

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України
(наказ Міністерства освіти і науки України від 12. 04. 2019 № 472)

Видано за державні кошти. Продаж заборонено.

Умовні позначення:



— ключі до твору;

КОМПЕТЕНТНОСТІ — формування компетентностей;



— у просторі читання;



— мистецька вітальня;



— квіти з України;



— QR-код;



— культура різних народів;

audio-text — аудіохрестоматія;



— літературний навігатор;

video-text — відеохрестоматія;

e-text — електронна хрестоматія.

Ніколенко О.

Н63 Зарубіжна література (рівень стандарту): підруч. для 11 кл. закл. загальн. середн. освіти / Ольга Ніколенко, Людмила Ковальова, Людмила Юлдашева, Дмитро Лебедь, Ольга Орлова, Катерина Ніколенко. — К. : Грамота, 2019. — 192 с. : іл.

ISBN 978-966-349-736-5

Підручник відповідає чинній програмі із зарубіжної літератури для 10–11 класів (2017, рівень стандарту). У виданні висвітлено провідні тенденції літературного процесу ХХ–ХХІ ст., розвиток художніх напрямів і течій, здобутки національних літератур світу. Творчість письменників (Й. В. Гете, Ф. Кафка, М. Булгаков, Гійом Аполлінер, Ф. Гарсія Лорка, Р. М. Рільке, О. Блок, Б. Пастернак, А. Ахматова, В. Маяковський, Джордж Орвелл, Б. Брехт, Г. Белль, Е. Хемінгуей, Г. Гарсія Маркес, Я. Кавабата, М. Павич, Х. Кортасар, М. Зузак та ін.) представлено в контексті історії, філософії, культури й мистецтва.

Підручник створений на основі компетентнісного підходу. До розділів подано художні тексти (цілісно або ключові епізоди з коментарями), а також посилання на інтернет-ресурси, де розміщені електронна хрестоматія, відеохрестоматія, аудіохрестоматія, експрес-уроки, фільмотека, мистецька галерея, мультимедійні презентації до літературних творів.

УДК 821(1-87).09(075.3)

ОНЛАЙН-ПЛАТФОРМА

www.1000z.com.ua

E-text електронна хрестоматія	Audio-text аудіохрестоматія	Video-text відеохрестоматія
Presentations мультимедійні презентації	Express-lessons експрес-уроки	Competencies перевірка компетентностей
Films фільмотека	Art-Gallery мистецька галерея	Planning календарне планування



ISBN 978-966-349-736-5

© О. М. Ніколенко, Л. Л. Ковальова, Л. П. Юлдашева,
Д. О. Лебедь, О. В. Орлова, К. С. Ніколенко, 2019
© Видавництво «Грамота», 2019



ЧИТАЙТЕ НАЙКРАЩІ КНИЖКИ СВІТУ!

Дорогі випускники!

Цього року ви закінчуєте школу, і перед вами постане нелегкий вибір: ким стати в дорослому житті. Щоб досягти успіхів і здійснити свої мрії, реалізувати себе, ви маєте здобути ґрунтовні знання, уміння й навички та застосовувати їх у різних ситуаціях. У цьому вам допоможуть книжки, у яких зможете знайти цінний досвід, підтримку й хороші поради.

У підручнику ви прочитаєте цікаві художні твори — золоті сторінки зарубіжної літератури, які з часом не потьмяніли. Це видатний твір Й. В. Гете «Фауст», над яким міркували різні покоління. Настав час подумати про нього і вам...

Ви відкриєте для себе визначні твори ХХ ст. Майже кожен з них має свою драматичну (або навіть трагічну) історію, бо їхнім авторам довелося жити в епоху світових війн, революцій та жорстоких тоталітарних систем — фашизму й радянщини, які знищили мільйони людей та надовго затримали прогрес людства. У ті жахливі часи справжні митці боролися за свободу, людяність і життя. Їхньою зброєю було Слово. За нього їх переслідували й катували, а їхні твори знищували, забороняли, оголошували шкідливими... У ті часи спалювали твори навіть давньої класики, бо вони навчали мислити й шукати істину, а це було не потрібно тим, хто здійснював злочини проти людства.

Важко повірити, але ще півстоліття тому в Україні та країнах соціалістичного табору не можна було відкрито говорити (звісно, і прочитати!) про твори Ф. Кафки, М. Булгакова, Джорджа Орвелла, Б. Пастернака, Б. Брехта та багатьох інших письменників. У ті важкі часи українські перекладачі не тільки зазнали тяжких поневірянь і переслідувань, а й навіть заплатили життям...

Однак, як писав М. Булгаков, «рукописи не горять». Хороші книжки минулого століття пережили тиранів і тоталітарні системи. Вони нагадують про те, що у світі є духовний сенс і краса. Книжки допоможуть вам залишитися собою.

В 11 класі ви також ознайомитеся з творами кінця ХХ — початку ХХІ ст.: Г. Гарсія Маркеса, М. Павича, Х. Кортасара й інших. Серед них буде один з молодих талановитих митців сучасності — австралійський письменник М. Зузак, який написав роман «Крадійка книжок». У ньому йдеться про часи фашистської Німеччини, коли люди в дуже складних обставинах допомагали одне одному й рятували книжки. А книжки рятували їх! Знайдіть цей твір у бібліотеці або в Інтернеті й прочитайте. А ще подивіться фільм за мотивами роману. Сподіваємося, вам сподобається! І нехай головна героїня твору Лізел Мемінгер та її товариш Руді Штайнер стануть вашими добрими друзями й навчать цінувати книжки!

Автори



ПІДРУЧНИК – ВАШ НАВІГАТОР У КНИЖКОВОМУ СВІТІ

Книжковий світ — цікавий та безмежний. Вивчаючи предмет «Зарубіжна література», ви ознайомитеся з шедеврами словесного мистецтва різних країн і народів. У добу цифрових технологій підручник відіграє роль навігатора для сучасної людини.

Отже, які рубрики стануть вам у пригоді?

Основні факти про розвиток літературного процесу, огляд напрямів і течій, аналіз художніх творів ви знайдете в рубриці «**Ключі до твору**».

У підручнику вміщено окремі художні тексти (повністю або в ключових фрагментах) — це рубрика «**У просторі читання**».

Ще більше текстів ви знайдете в електронній хрестоматії «**E-text**» до підручника, розміщеній на спеціальній онлайн-платформі в Інтернеті (*Тисяча журавлів: <http://www.1000z.com.ua/>*). Автори створили для вас аудіохрестоматію «**Audio-text**» і відеохрестоматію «**Video-text**» художніх творів, які теж розташовані на цій онлайн-платформі. За допомогою комп'ютера або інших гаджетів ви почуєте художні твори (повністю або уривки) у майстерному виконанні, побачите експрес-уроки в рубриці «**QR-код**».

ОНЛАЙН-ПЛАТФОРМА

www.1000z.com.ua



У рубриці «**Квіти з України**» ви знайдете інформацію про зв'язки української та зарубіжних літератур, здобутки українських перекладачів, особливості художніх перекладів українською мовою.

Про специфіку духовного життя, традиції різних країн ви прочитаєте в рубриці «**Культура різних народів**».

Сформувані необхідні ключові й предметні компетентності в процесі вивчення зарубіжної літератури вам допоможе рубрика «**Компетентності**».

Дізнатися про кінофільми, ілюстрації, твори музичного мистецтва, пов'язані з літературними текстами, ви зможете в рубриці «**ART GALLERY**». На онлайн-платформі також розміщені наша фільмотека та мультимедійні презентації відповідно до літературного контексту.

Прокладати для вас нову траєкторію в книжковому світі, розширювати діапазон ваших читацьких інтересів, ознайомлювати з творами для додаткового читання буде рубрика «**NAVIGATOR**».

А ще на вас чекають рубрики «**Літературна прогулянка**», «**Долі людей і книжок**», «**Яскрава думка**», що зроблять вашу подорож у часі захопливою й цікавою.



ВСТУП

ЛІТЕРАТУРА. МОРАЛЬ. ЛЮДЯНІСТЬ

Ми повинні читати й писати, нам потрібні громадяни, які можуть розуміти, що вони читають, розрізнити нюанси й бути зрозумілими іншим.

Н. Р. Гейман

Література й культура в сучасному світі. Сучасний світ швидко змінюється. Дедалі швидше рухаються потяги й автомобілі. За допомогою Інтернету інформація може бути доставлена в будь-яку точку Землі за секунди. Людям стало легше жити в технологічному цифровому світі. Розумні машини допомагають їм виконувати найскладнішу роботу, а пошук інформації, на який раніше вони витрачали багато часу, стає зручнішим.

Однак сучасний світ наповнений складними суспільними викликами та небезпечними ризиками. Ми є свідками загострення глобальних проблем, що охопили різні країни та континенти. І в третьому тисячолітті залишаються актуальними питання війни та бідності, збереження миру й екології. Інколи вам важко розібратися в минулому й у подіях теперішнього часу. Дехто думає, що можна уникнути неприємностей. Але навіть сидючи біля комп'ютера вдома, ми не можемо почуватися в безпеці, оскільки на нас впливають не тільки реальні люди та події, а й віртуальні світи та соціальні мережі.

«Як вижити у світі, де стільки всього незрозумілого й небезпечного?» — це запитання поставила у своїй статті одна з найкращих письменниць Канади, лауреатка Нобелівської премії 2013 р., майстриня сучасного оповідання Е. Манро. І відповіла: «Ми повинні читати більше різних книжок, думати й бути собою. Читання — це незалежність і вільне мислення. Це наш моральний вибір у ситуації, коли начебто вибору немає. Що більше книжок ми читаємо, що більше довкола нас бібліотек і творів мистецтва, то глибшим є наше бачення світу, у якому ми живемо. І ми можемо впливати на цей світ, змінювати його на краще».

Колумбійський письменник Г. Гарсія Маркес писав: «У світі соціальних катаклізмів і природних стихій художня література може вплинути на підтримання миру й спокою». Справді, література дає нам не тільки інформацію про інші часи й події, а й пробуджує думки та почуття, спонукає до пошуку себе й духовних засад буття.

Минають роки, ми постійно змінюємося, збагачується наш життєвий досвід. Але головні зміни — внутрішні, а вони залежать не тільки від тих людей, хто трапляється на нашому життєвому шляху, а й від того, які книжки ми читаємо. З кожною новою книжкою ми стаємо іншими, відкриваємо в собі й у навколишньому світі нові барви та нюанси. Так само змінюється й суспільство. Тому ми ведемо відлік його історії не тільки за соціальними подіями, а й за артефактами культури — мистецькими творами та книжками.

• А ви як думаєте? Які книжки класики й сучасності змусили вас замислитися та внутрішньо змінитися? Які літературні твори, на вашу думку, можуть вплинути на мислення цілого покоління або нації?

Яскрава думка

- «Одного разу А. Ейнштейна запитали, як ми можемо зробити наших дітей розумнішими. Його відповідь була простою й мудрою: «Якщо ви хочете, щоб ваші діти були розумними, читайте їм казки. Якщо ви хочете, щоб вони були ще розумніші, читайте їм ще більше казок». Він усвідомлював цінність читання й уяви. Я сподіваюся, що ми зможемо передати нашим дітям світ, де вони будуть читати та їм будуть читати, де вони будуть уявляти й усвідомлювати» (Н. Р. Мак Кіннон Гейман. «Чому наше майбутнє залежить від читання?»).

З історії вітчизняної перекладацької школи. Українська школа художнього перекладу почала формуватися дуже давно, коли активізувалися культурні й духовні зв'язки українців з іншими народами, передусім за поширення християнства. Для історії України це був надзвичайно важливий чинник розвитку, умова долучення до загальноєвропейського культурного процесу. Хоча система писемних знаків (відомих під назвою «чerti й рези») у Русі-Україні існувала, проте саме прийняття християнства (хрещення князем Володимиром у 988 р.) викликало потребу в повноцінній, розвинутій писемності, прийнятній для викладу Святого Письма. Саме такою писемністю став слов'янський алфавіт, створений братами Кирилом і Мефодієм, які за свою діяльність були канонізовані церквою, тобто оголошені святими. День Кирила та Мефодія — 24 травня — це День слов'янської писемності, який відзначають у всьому слов'янському світі. Кирило та Мефодій були й першими художніми перекладачами, які працювали на слов'янському терені. Це були переклади старослов'янською (церковнослов'янською) мовою, але вони мали величезний вплив на виникнення перекладацької традиції в Київській державі.

У Києво-Печерській лаврі ченці перекладали богослужбову літературу візантійського та західного походження, переписували старослов'янські переклади Біблії. У 1517–1519 рр. була перекладена й надрукована руською мовою *Біблія Руська*. Найвизначнішим перекладом Святого Письма українською мовою стало *Переспонницьке Євангеліє* (1556–1561). Згодом цю благородну справу продовжили багато видатних українців, серед яких були П. Куліш, І. Нечуй-Левицький, І. Пулюй, І. Огієнко (митрополит Іларіон) та ін.

Завдяки високоосвіченим представникам духовенства в давнину перекладали не тільки церковні, а і світські книги. Уже в XVII ст. українською мовою були перекладені «Визволений Єрусалим» Т. Тассо, «Похвала глупоті» Е. Роттердамського, деякі новели «Декамерона» Дж. Боккаччо, сонети Ф. Петрарки й інші твори.

Науковою базою освіти, зокрема перекладацтва, була Києво-Могилянська академія (заснована 1632 р.), яка виховувала діячів культури не лише для України, а й для інших країн. Проте з ліквідацією академії (1817) перекладацька справа занепадала. У XVIII ст. особливого значення набувають переклади й переспіви Г. Сковороди творів Овідія та Горация.

Виникнення нової української літератури сприяло відродженню художнього перекладу. Одним з перших українських письменників, який перекладав свої твори іншими мовами, став Г. Квітка-Основ'яненко.

У різні епохи поняття «переклад» набувало різного змісту. Переклад-травестія, тобто переклад-«перелицювання», був одним з таких етапів. «Енеїда» І. Котляревського, що має цілком самостійне літературне значення, не могла поставити в такій формі без свого прототипу — «Енеїди» Вергілія.



Святі Кирило та Мефодій.
Мозаїка. XII ст.

Переспіви Біблії, зібрані Т. Шевченком у збірку «Давидові псалми», відтворюють не тільки зміст першоджерела, а головне — дух біблійних пророцтв, правди й справедливості. Т. Шевченко написав чимало поетичних «подражаній» (11-му псалму, книгам пророків Ісаї, Єзекіїля та Осії), які відтворюють і ніби продовжують біблійні тексти. Т. Шевченко використовував спосіб художньої інтерпретації оригіналу, що за його часів інколи вважали перекладом.

У першій половині ХІХ ст. плідно працював на перекладацькій ниві М. Костомаров. Він звертався до класиків світової літератури — Дж. Байрона та В. Шекспіра, перекладав пісні грецьких повстанців проти турецької неволі, робив переспів з чеської мови «Краледворського рукопису». Є. Гребінка й М. Шашкевич перекладали сербські народні пісні, уривки зі «Слова о полку Ігоревім». П. Куліш перекладав твори Й. В. Гете, Ф. Шиллера, Дж. Байрона й першим з українських письменників — п'ятнадцять п'єс В. Шекспіра. С. Руданський уперше звернувся до античних авторів і переклав «Енеїду» Вергілія. Але найбільше значення мав його повний переклад «Іліади» — не гекзаметром, а властивим українській мові плавним пісним розміром. Відомий композитор П. Ніщинський зі старогрецької мови переклав «Антигону» Софокла, «Одіссею» Гомера, а «Слово о полку Ігоревім» переклав грецькою мовою.

Ганебний Валувеський циркуляр (1863), прийнятий у Російській імперії, обмежив друкування творів українською мовою, значно погіршив умови для розвитку художнього перекладу.

Найяскравішою постаттю другої половини ХІХ ст. в галузі українського перекладу був М. Старицький. Він перекладав казки Г. К. Андерсена, байки І. Крилова, «Сербські народні думи й пісні», «Гамлета» В. Шекспіра й інші його твори, вірші О. Пушкіна, М. Лермонтова, М. Некрасова, В. Жуковського, С. Надсона, А. Міцкевича, Дж. Байрона, Г. Гейне та багатьох інших відомих письменників.

Подвижницькою була й перекладацька праця П. Грабовського. Його творчий доробок охоплює 27 літератур (російську, польську, чеську, данську, шведську, італійську, іспанську, французьку тощо) і понад 280 авторів. Письменник зазначав: «У кожному творі для мене мають значення головна думка та загальний характер, дрібниці мені — ніщо».

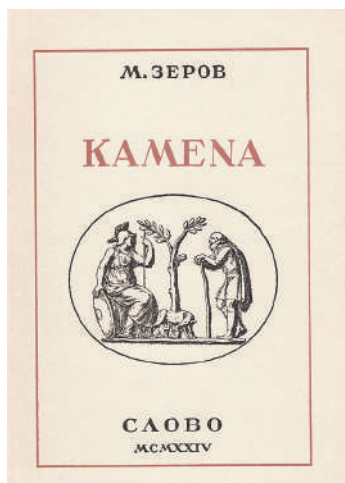
Почесне місце в царині українського перекладу посідають І. Франко та Леся Українка. Високоосвічені знавці стародавніх і багатьох сучасних мов, вони мали можливість ознайомитися в оригіналах з найкращими творами світової літератури й відбирали її зразки для перекладу відповідно до своїх нахилів і вподобань. І. Франко через переклади ввів твори майже 60 письменників світу в контекст української культури. Він переклав першу частину «Фауста» Й. В. Гете, ліричні твори Г. Гейне, О. Пушкіна, М. Лермонтова, А. Міцкевича, західноєвропейські балади й пісні, античні твори. Леся Українка запропонувала читачеві зразки художнього перекладу ліричних пісень Стародавнього Єгипту та гімнів «Рігведи», віршів Г. Гейне, прози М. Гоголя, уривків з творів Гомера, Данте, Дж. Байрона.

Однією з найактивніших перекладачок була Марко Вовчок. Вона переклала багато творів з французької, німецької, англійської, данської, польської мов. Ж. Верн надав їй виняткове право перекладати (російською мовою) свої твори, з яких вона оприлюднила п'ятнадцять романів.

Разом з письменницькою та науковою працею перекладом займався Б. Грінченко. У його доробку — переклади творів Й. В. Гете, Г. Гейне, Ф. Шиллера, Г. Гауптмана та ін.



Перше видання «Енеїди».
м. Санкт-Петербург.
1798 р.



«Камена» — збірка оригінальних віршів і перекладів римських поетів українського поета-неокласика М. Зерова, що вийшла друком у видавництві «Слово» у 1924 р.

Колоритною постаттю в галузі перекладу на початку ХХ ст. був видатний український учений-філолог, письменник А. Кримський. Значне місце в його творчій спадщині посідають переклади творів східних авторів — Фірдоусі, Гафіза, Сааді, Омара Хайяма, Джамі та ін.

Майже всі видатні українські письменники одночасно зі своїми оригінальними творами збагачували художню літературу перекладами. Серед них наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. — імена В. Самійленка, Х. Алчевської, М. Вороного та ін. Зокрема, М. Вороний, засновник українського модернізму, багато зробив для того, щоб його співвітчизники ознайомилися з найкращими творами світової поезії. У своєму альманасі «З-над хмар і долин» він друкував переклади Гійома Аполлінера та Ф. Гарсія Лорки, Ф. Тютчева й С. Прюдома, Ш. Бодлера й О. Пушкіна. М. Вороний вважав, що розвиток української культури визначає «поєднання національної традиції зі світовими здобутками».

Новим кроком у формуванні української школи художнього перекладу була творчість неокласиків на чолі з М. Зеровим. Його перекладацька спадщина складається з творів давньоримської та давньогрецької поезії, А. Міцкевича, Ф. Петрарки, Ш. Бодлера, П. Беранже, Дж. Байрона, О. Пушкіна,

І. Буніна, В. Брюсова, А. Чехова та ін. Д. Павличко зазначив: «Зеров-перекладач є родоначальником нової традиції перекладу в нашій літературі, йому треба завдячувати нашими епохальними успіхами на цьому полі». І в поезії, і в критичних працях М. Зеров дотримувався думки, що українська література своїми вершинними досягненнями належить до світової писемності, що вона може розвиватися лише за умови активного використання традицій європейських літературних шкіл і стилів.

Однак літературно-мистецьке покоління 1920-х — початку 1930-х років в Україні, яке створило високохудожні твори оригінальної та перекладної літератури, жорстоко знищував тоталітарний сталінський режим. Вирок щодо автора автоматично означав заборону всіх його творів. Набула поширення практика анонімного видання перекладів. Тексти перекладів переінакшували до невпізнанності, їх підписували вигаданими прізвищами. Окрім того, масово й дуже швидко робили нові переклади, зазвичай низькоякісні.

Однак навіть засланий радянською владою до концтабору на Соловки М. Зеров перекладав драми В. Шекспіра, поезії Г. Лонгфелло, Й. В. Гете, Ф. Шиллера та ін. На Соловках займався перекладами й письменник В. Підмогильний. Він переклав багато творів французької класичної прози (О. де Бальзак, Вольтер, В. Гюго, Д. Дідро, П. Меріме, А. Франс), якими, як зазначив дослідник О. Білецький, «сміливо може пишатися українська література». Традиції зеровської перекладацької «академії» розвивали П. Филипович, М. Драй-Хмара й ін. Однак і П. Филипович був засланий на Соловки, а М. Драй-Хмара — на Колиму... Їхні долі були трагічними, як і долі багатьох інших митців. Радянська влада боролася з будь-якими проявами вільного мислення, у тому числі й з перекладами зарубіжних авторів.

Після яскравого спалаху перекладацького грона неокласиків 1920-х років у 1930-і роки й у наступні десятиліття в перекладацькій справі через ідеологічний тиск настали сутінки. Почали видавати набагато менше перекладів, а їхня мова була спрощеною й невиразною. На той час велике значення мала діяльність М. Рильського, який не дав загинути традиціям українського перекладу. Ще змолоду його зацікавили французький теоретик символізму поет С. Малларме та його послідовник М. Метерлінк. М. Рильський також переклав поезії інших

світових майстрів — П. Верлена, Т. Готье, Гійома Аполлінера, А. Міцкевича, Г. Гейне й ін. Його художні переклади відрізняються особливою поетичністю, вишуканістю мови, ретельним добором кожного слова. З 1972 р. Національною спілкою письменників України встановлено Премію імені Максима Рильського, яку присуджують за найвищі досягнення в галузі перекладу українською мовою творів світової літератури, що збагачують скарбницю національної культури, сприяють її активному інтегруванню в загальнолюдський духовний процес. Статусу перекладацької класики також набули переклади В. Мисика й О. Кундзіча.

У 1960–1970-х роках на літературній ниві стали помітними імена цілої когорти перекладачів з різних мов: Є. Попович, Ю. Лісняк, А. Перепадя, П. Соколовський, І. Корунець, І. Дзюб, Ю. Шкробинець, І. Білик, Д. Андрухів, О. Сенюк, В. Гримич та ін.

Вирізняються своєю ерудицією, знанням мов і перекладацьким талантом М. Лукаш, Г. Кочур, Борис Тен (М. Хомичевський), І. Стешенко, В. Мисик, М. Терещенко, Д. Паламарчук та ін. Так, М. Лукаш дав «українське життя» багатьом творам геніїв світового письменства: М. де Сервантеса, Л. де Веги, Дж. Боккаччо, Г. Гейне, Й. В. Гете, Ф. Шиллера, В. Гюго, Г. Флобера, Ф. Гарсія Лорки та ін. Г. Кочур, знаючи українську версифікаційну традицію, зумів створити одухотворені переклади з англійської, французької, польської, чеської та інших літератур. Борис Тен майстерно перекладав з грецької, латини, польської, німецької, французької, російської та чеської мов. Завдяки йому українською мовою заговорили герої гомерівських поем «Іліада» і «Одіссея».

До цієї групи перекладачів належать і такі видатні майстри слова, як М. Бажан з його блискучим перекладом «Витязя в тигровій шкурі» Ш. Руставелі та Л. Первомайський, який багато й професійно перекладав твори Г. Гейне, Ш. Петефі та ін. Усі разом вони відкрили нам велич художнього слова різних часів і народів.

ДОЛІ ЛЮДЕЙ І КНИЖОК

Сторінки життя Григорія Кочура

У 1943 р. в Полтаві, яка була нещодавно звільнена від фашистів, заарештували перекладача Г. Кочура. В обвинувачувальному висновку стверджувалося, що «Кочур під час фашистської окупації належав до ОУН, підтримував зв'язки з представниками Центрального проводу ОУН, від яких отримав відповідну літературу й поширював її». Г. Кочур не визнав себе винним, але він та його дружина були засуджені на 10 років виправно-трудова таборів і на подальші 5 років — позбавлення прав. Вони відбували незаслужене покарання в Інті (тоді Комі АРСР). Лише 1957 р. вирок щодо Г. Кочура та його дружини І. Воронович був скасований. Подружжя оселилося в Ірпені. Він перекладав з 26 мов, коло його інтересів охоплювало 32 літератури, понад 130 авторів. Однак на початку 1970-х років для Г. Кочура настали знову тяжкі часи. За те, що він відмовився виступити з критикою роману Є. Сверстюка «Собор у риштованні», ім'я Г. Кочура тривалий час було заборонено. Нині його книжки й переклади повернулися до читачів.

Яскрава думка

- «Передання чужомовної поезії, поезії різних віків і народів рідною мовою збагачує душу цілої нації, присвоюючи їй такі форми та вирази чуття, яких вона не мала досі, будуючи золотий міст розуміння та спочування між нами й далекими людьми, давніми поколіннями» (І. Франко).
- «Художній переклад має відтворювати не лише зміст, а звичаї й традиції, дух народу, мовою якого написаний твір» (Леся Українка).

На перекладацькій ниві плідно працювали й представники української діаспори: Юрій Клен (О. Бургардт), Т. Осьмачка, В. Барка, І. Костецький, М. Орест та ін.

У сучасний період, коли розширюються культурні зв'язки між державами, значення художнього перекладу зростає. Нині плідно працюють у галузі перекладу такі українські митці, як В. Шовкун, П. Перебийніс, О. Сенюк, Б. Антоняк та ін. Найкращі традиції україн-

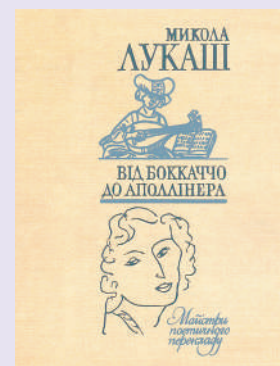
ського перекладацтва розвивають також В. Морозов (широко відомий як перекладач серії романів про Гаррі Поттера з англійської та Пауло Коельйо з португальської); С. Павличко (авторка перекладів з англійської); Ю. Покальчук (перекладач творів Х. Л. Борхеса, Е. Хемінгуея, Дж. Селінджера, Х. Кортасара, Ж. Амаду, Дж. Р. Кіплінга, А. Рембо та ін.); Б. Антоняк (перекладачка зі слов'янських мов) та ін. Одним з визначних здобутків останніх років став переклад «Божественної комедії» Данте, здійснений М. Стріхою. Раніше повний переклад цього великого твору зробив Є. Дроб'язко.

Усе це засвідчує про унікальність і високий рівень української перекладацької школи, яка посідає чільне місце у світовому перекладознавстві. Звитяжна праця українських перекладачів долучає українського читача до найкращих здобутків світової літератури, робить шедеври світових митців надбанням нашої культури.

ДОЛІ ЛЮДЕЙ І КНИЖОК

Подвиг перекладача Миколи Лукаша

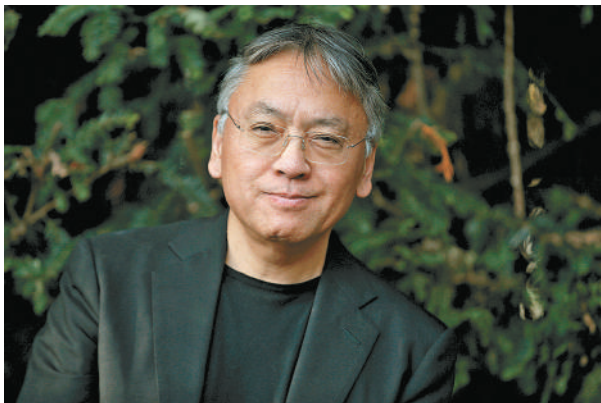
Талановитий перекладач, літературознавець, лексикограф М. Лукаш тривалий час завідував відділом поезії в журналі «Всесвіт». Перекладав з 14 мов, подарував українським читачам понад 1000 творів світової літератури в майстерних перекладах. У 1973 р. М. Лукаш звернувся до радянського уряду щодо засудження І. Дзюби за статтю «Інтернаціоналізм чи русифікація?». Він писав: «Прошу дозволити мені відбувати замість нього ув'язнення...» Після цього перекладач зазнав репресій: його вигнали з редакції журналу «Всесвіт», зі Спілки письменників України, позбавили роботи, права на друк, пенсії та лікування. Тоді в Україні, по суті, були заборонені вершинні твори світового письменства, які переклав М. Лукаш: «Фауст» Й. В. Гете, «Пані Боварі» Г. Флобера, «Декамерон» Дж. Боккаччо, твори В. Шекспіра, Р. Бернса, Ф. Гарсія Лорки, Р. М. Рільке та ін. З початку 1970-х до середини 1980-х років тривало вимушене мовчання майстра. Але він вижив у нелюдських умовах, подарував українським читачам ще багато перекладів. Наприкінці 1980-х років було перевидано його переклад «Фауста» Й. В. Гете, літературознавця відновили в Спілці письменників і відзначили Премією імені М. Рильського (1988). Та, на жаль, це визнання було запізним. Через декілька місяців перекладач помер. На честь М. Лукаша засновано премію в царині художнього перекладу «Ars Translationis» (започаткована журналом «Всесвіт» 1989 р.).



Обкладинка збірки
М. Лукаша
«Від Боккаччо
до Аполлінера». 1990 р.

Літературні премії світу. Міжнародні літературні премії — визнання внеску митця в історію культури, відзначення його художньої майстерності й оригінальності таланту. Водночас літературні премії, що існують у різних країнах, створюють культурні орієнтири для громадськості, привертають увагу читачів до визначних явищ мистецтва слова. Міжнародні літературні премії присуджують як за окремий твір, так і за творчість письменника чи досягнення в певних жанрах.

Нобелівська премія (англ. *The Nobel Prize*) — названа на честь Альфреда Нобеля (1833–1896), шведського хіміка, винахідника, підприємця та благодійника, — є однією з найвідоміших міжнародних премій. Незадовго до смерті А. Нобель склав заповіт і залишив понад 31,5 млн шведських крон для премій тим, хто впродовж попереднього року приніс найбільшу користь людству. Відсотки від спадку А. Нобеля виконавці заповіту зобов'язалися поділити на п'ять рівних частин для тих, хто здійснив найвагоміші відкриття в галузі фізики, хімії, медицини та фізіології, літератури й доклав зусиль для встановлення миру у світі. А. Нобель у заповіті чітко вказав, що премію з літератури потрібно присуджувати за за-



Кадзуо Ішігуро —
нобелівський
лауреат 2017 р.

слуги минулого року тому (чи тій), «хто створив (створила) найбільш вагомий літературний твір, який відображає людські ідеали». Нобелівський фонд був створений у 1900 р. А перші Нобелівські премії присуджені 10 грудня 1901 р. Обрання переможця залишається незмінним з часів першої Нобелівської премії. Відповідно до заповіту А. Нобеля, премію з літератури присуджує Шведська академія. Премії вручає король Швеції після короткого викладу досягнень лауреата чи лауреатки представниками асамблеї. Лауреати виголошують традиційну нобелівську промову, у якій висловлюють думки щодо літератури й мистецтва та їхнього впливу на людство. Серед лауреатів Нобелівської премії в галузі літератури — відомі письменники й письменниці: С. Прюдом (1901), Г. Сенкевич (1905), Дж. Р. Кіплінг (1907), С. Лагерлеф (1909), М. Метерлінк (1911), К. Гамсун (1920), А. Франс (1921), Б. Шоу (1925), А. Бергсон (1927), Т. Манн (1929), Габрієла Містраль (1945), Т. С. Еліот (1948), Е. Хемінгуей (1954), А. Камю (1957), Б. Пастернак (1958), Ш. Й. Агнон (1966), Я. Кавабата (1968), Г. Белль (1972), В. Голдінг (1983), Т. Й. Транстремер (2011), Е. Манро (2013), С. Алексієвич (2015), Б. Ділан (2016), К. Ішігуро (2017) і багато інших. Серед лауреатів Нобелівської премії поки що немає українців, але для деяких з них Україна — батьківщина (Ш. Й. Агнон, С. Алексієвич).

Пулітцерівська премія (англ. *The Pulitzer Prize*) завдячує своїм існуванням Джозефові Пулітцеру (1847–1911). Він народився 10 квітня 1847 р. в м. Мако в Угорщині, 1864 р. емігрував до США й там став одним з найуспішніших газетних видавців Америки, виступав проти соціальної та правової несправедливості. Дж. Пулітцер, палко відданий своїй професії, був активним громадським діячем, два його видання «New York World» і «St. Louis Post-Dispatch» стали основою для американської журналістики й демократії загалом. Дж. Пулітцер першим організував курси для журналістів на базі Колумбійського університету, сформувавши школу журналістики.

Але найбільший вплив на американську журналістику має Пулітцерівська премія, яку щороку (починаючи з травня 1917 р.) вручають найкращим журналістам, письменникам, музикантам і драматургам. З 1990-х років ця премія в американському суспільстві має великий резонанс, є однією з найважливіших і найпрестижніших нагород у галузі журналістики та літератури у світі. Вручення премії відбувається в урочистій атмосфері. Щороку її оголошують у квітні. Вона присуджується Колумбійським університетом. Рішення про переможців приймає журі. Загальна кількість номінацій — 25: за служіння суспільству; висвітлення місцевих новин; видатне розслідування; майстерність; подання сенсаційного матеріалу; розкриття національної теми; міжнародний репортаж; нарис; коментар; критику; редакційний коментар; карикатури; новинну фотографію; художню фотографію; художню книжку; книжку з історії США; біографію або автобіографію американського автора; поезію; нехудожню літературу; видатний музичний твір; найкращу драму та ін.

Пулітцерівську премію за художню книжку отримали видатні митці й мисткині: М. Вілсон (1924), М. Мітчел (1937), Дж. Стейнбек (1940), Е. Хемінгуей (1953), В. Фолкнер (1955), Дж. Апдайк (1982), Д. Тартт (2014) та ін.

Букерівська премія (англ. *The Man Booker Prize*) походить від назви компанії «Букер». Колись вона володіла цукровими плантаціями в Гавані. Нині це одна з найбільших транснаціональних корпорацій, що спеціалізується в галузі сільського господарства й харчової промисловості. Десь у середині 1960-х років керівництво компанії дуже зацікавилася літературою й вирішило викупляти авторські права на твори відомих письменників. Першим клієнтом став Я. Флемінг (він написав твори про славнозвісного Джеймса Бонда), а далі до кола обраних долучилися А. Крісті, Д. Уїтлі, Г. Пінтер і Р. Болт. Зрештою виявилася, що книжкова комерція не менш прибуткова, ніж сільськогосподарська, і щедрі комерсанти захотіли віддячити продуктивним митцям. Так 1969 р. була заснована Букерівська премія.

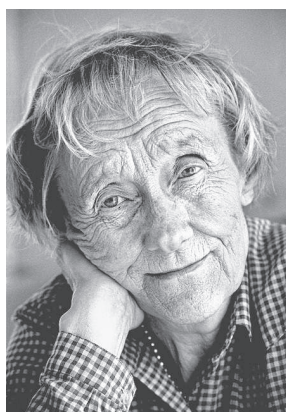
Спочатку щасливий призер отримував 5 тис. фунтів, згодом ця сума значно збільшилася. Але головне, що премія дає письменникам визнання й неймовірний злет у літературній кар'єрі. Основний принцип полягає в тому, що цією премією нагороджують англословних авторів лише з Великої Британії, Ірландії та країн колишньої Британської співдружності націй.

Комітет, членами якого є керівники корпорації, письменники, книговидавці, бібліотекарі й інші близькі до мистецьких сфер особи, збирається тричі на рік. Процедура оголошення результатів конкурсу особлива, адже відбувається в прямому ефірі Бі-бі-сі, що транслюється з урочистого обіду в Гілдохоллі, церемоніальній ратуші лондонського Сіті, на якому присутні представники інтелектуального бомонду. По всій країні тривають лекції й семінари, присвячені лауреатам.

Протягом тривалої історії Букерівської премії її лауреатами ставали такі вже відомі на літературній арені постаті, як А. Мердок (1978), В. Голдінг (1980), С. Рушді (1981), К. Ішигуро (1989), Е. Енрайт (2007), Е. Каттон (2013) та ін.

2005 р. журі організувало окремий букерівський приз для іноземців, які пишуть англійською мовою або чий англійський переклад є доступними широкому загалу. Цю нагороду називали «Міжнародний Букер» (*Man Booker Prize International*) і вручають її один раз на два роки.

Премія імені Г. К. Андерсена (англ. *Hans Christian Andersen Author Award*) щороку вручають 2 квітня, адже саме цього дня 1805 р. народився Ганс Крістіан Андерсен — видатний казкар. Нині в цей день святкують Міжнародний день дитячої книжки, заснований ЮНЕСКО в 1956 р. з ініціативи німкені Е. Лепман. Ця жінка, енергійна поборниця прав дитячої літератури, стала організаторкою Міжнародної ради з дитячої та юнацької книжки (ІВВУ), що об'єднує письменників, художників, літературознавців і бібліотекарів з понад 60 країн



А. Ліндгрєн

світу, виступаючи головним організаційним комітетом у справі вручення Міжнародної премії імені Г. К. Андерсена. Її присуджують найкращим авторам книжок для дітей раз на два роки. Починаючи з 1966 р. премією нагороджують також і найкращих художників-ілюстраторів видань для дітей. За всю історію існування премії (понад 50 років) її лауреатами стали більше сорока письменників і художників-ілюстраторів дитячих творів з понад 20 країн світу. Перша лауреатка (1956) — не дуже відома українському загалові англійська письменниця Е. Фардзон, авторка казок «Хочу місяць», «Сьома принцеса» тощо. А от наступна переможниця (1958) уже не потребує реклами, бо нею стала шведка А. Ліндгрєн. Серед іменитих переможців і переможниць — Е. Кестнер (1960), Т. Янсон (1966), Дж. Родарі (1970), М. Гріпе (1974), К. Нестлінгер (1984) та ін.

На відміну від багатьох нагород, Премія імені Г. К. Андерсена не є комерційною, за неї не дають жодної грошової винагороди, а призи напрочуд символічні, у своєрідному дитячому стилі. Головна нагорода — золота медаль, оздоблена викарбуваним профілем видатного казкаря. До неї додають спеціальний титул «Особливо відзначений (відзначена) Міжнародним журі Андерсена». А потім ім'я лауреата (чи лауреатки) вносять до «Почесного списку Г. К. Андерсена» з врученням відповідного диплому. Часто Премію імені Г. К. Андерсена називають *малою Нобелівською премією*, або *Дитячим Нобелем*.

До «Почесного списку Г. К. Андерсена» було внесено й ім'я українського письменника Вс. Нестайка за пригодницький роман «Тореадори з Васюківки».

Найпрестижніша літературна нагорода Франції — *Гонкурівська премія* (фр. *Prix Goncourt*). Нею нагороджують за досягнення в жанрі роману. У 1896 р. Едмон де Гонкур на згадку про свого улюбленого брата Жуля, з яким він написав відомі романи «Жерміні Ласерте», «Рене Мопрен» та ін., заснував Академію Гонкур. До її складу належать митці, які продовжували традиції роману. Гонкурівську премію має шанс отримати лише письменник чи письменниця, чия книжка написана французькою мовою та видана у Франції. Академія Гонкур, добираючи претендентів, наголошує передовсім на оригінальності форми роману, заохочуючи до нових сміливих пошуків молодих авторів.

Лауреатами Гонкурівської премії стали: А. Барбюс (1916), М. Пруст (1919), Е. Тріоле (1944), А. Лану (1963), П. Модіано (1978), Л. Слімані (2016), Е. Вюйяр (2017) та ін. Гонкурівську премію можна отримати лише один раз у житті. У цьому правилі є тільки один виняток — письменник Ромен Гарі, який отримав премію двічі: у 1956 р. під своїм ім'ям, а в 1975 р. — під псевдонімом Еміль Ажар за роман «Життя попереду».

Головна нагорода в галузі іспаномовної літератури — *Премія імені Сервантеса* (ісп. *Premio Miguel de Cervantes*). Премія заснована в 1976 р., її може отримати письменник або письменниця, які пишуть тільки іспанською мовою й зробили творчий внесок в «іспаномовний культурний спадок». Щороку премію вручають 23 квітня, у день смерті М. де Сервантеса Сааведри. Серед лауреатів — представники іспанської літератури та латиноамериканських літератур: А. Карпент'єр (1977), Х. Л. Борхес (1979), М. В. Льюїса (1994), Е. Мендоса (2016), С. Рамірес (2017) та ін.

Товариство Франца Кафки, визнане ЮНЕСКО однією з найавторитетніших міжнародних організацій, заснувало *Премію Франца Кафки* (чеськ. *Sena Franze Kafky*), яку вручають щорічно в Празі з 2001 р. в пам'ять про те, що в цьому місті жив Ф. Кафка. Поки що єдина для Чехії міжнародна літературна премія віншує сучасних авторів та авторок за унікальність художніх творів, які «адресовані читачам незалежно від їхнього походження, національності й культури». Лауреати отримують не тільки грошові винагороди, а й зменшену копію пам'ятника Ф. Кафці в Празі. Церемонія нагородження відбувається наприкінці жовтня в церемоніальній залі зборів старої Праги. Основними критеріями обрання претендентів для отримання премії є якість художніх творів, внесок у культурну, національну, мовну й релігійну толерантність, мистецький та позачасовий характер спадщини, вагомість загальнолюдських цінностей, а також «спроможність бути свідченням нашого часу». Не мають значення ані вік, ані національність письменника чи письменниці. Особливою вимогою є книжкове видання твору чеською мовою.

З першим врученням премії було визначено й рівень письменника, на який вона зорієнтована, і підтверджено її міжнародний статус. Ним у 2001 р. став Ф. Рот, автор «Американської пасторалі» і «Людського тавра». Він додав цю премію до своєї колекції літературних відзнак, у якій на той час уже була й Пулітцерівська, і Національна книжкова премія, і три премії В. Фолкнера.

Серед лауреатів — Е. Єлінек (2004), Г. Пінтер (2005), Х. Мураками (2006), М. Етвуд (2017) та ін.

Французька літературна премія «Феміна» (фр. *Prix Femina*) заснована 1904 р. співробітницями журналу «Щасливе життя» (нині «Феміна»). За задумом засновниць «Феміна» повинна бути альтернативою винятково «чоловічій» Гонкурівській премії. Але нею відзначені не тільки жінки-письменниці, а й деякі чоловіки. Перша премія була вручена 4 грудня 1904 р. літераторці М. Аррі за книжку «Завоювання Єрусалима». Пізніше лауреатами премії «Феміна» стали Р. Роллан (1905), А. де Сент-Екзюпері (1931), А. Ебер (1982) та ін. Премія «Феміна» спочатку віншувала тільки французьких мисткинь і митців за найкращий твір французької літератури за поточний рік у віршах чи прозі. З 1985 р. премію присуджують також зарубіжним письменникам і письменницям. «Феміну» вручають щорічно в першу середу листопада в палаці Крійон на Єлисейських Полях у Парижі.

Одна з найпрестижніших літературних премій Великої Британії — **Жіноча літературна премія** (*The Women's Prize for Fiction*, раніше — Літературна премія «Оранж» (*Orange Broadband Prize for Fiction*). Цією премією щороку нагороджують письменниць будь-якої національності за найкращий роман, написаний англійською мовою й опублікований у Великій Британії за минулий рік. Премія була заснована для відзначення літературних досягнень письменниць. Ця ідея виникла через те, що серед авторів книжок — претендентів на вручення Букерівської премії 1991 р. — не було жодної жінки. Тоді автори, видавці, літературні агенти, продавці книжок, бібліотекарі, журналісти зібралися, щоб обговорити цю проблему. Дослідження засвідчило, що досягнення жінок у галузі літератури часто не відзначали основними літературними нагородами.

Переможниця премії отримує грошовий приз, а також бронзову скульптуру Бессі, створену мисткинею Г. Найвен. Головні критерії відзнаки — «досконалість, оригінальність і доступність» літературного твору. Лауреатками Жіночої літературної премії стали Е. Дюнмор (1996), К. Шилдс (1998), С. Берне (1999), Л. Грант (2000), В. Мартін (2003), З. Сміт (2006), М. Робінсон (2009), М. Міллер (2012), Е. М. Хомс (2013) та ін.

Однією з найпрестижніших міжнародних премій є відзнака **ПЕН-клубу** (**Р. Е. Н.** — перші літери англійських слів *поети, есеїсти, новелісти*) — це міжнародне об'єднання письменників, яке було засноване в 1921 р. Щорічно міжнародний комітет ПЕН-клубу називає найкращих письменників сучасності в різних жанрах.

У кожній країні є свої відзнаки за художні досягнення. Літературні премії визначають оригінальність та епігонство, талант і професійність, актуальність і кон'юнктуру, а також

Національна премія імені Тараса Шевченка



Найвищою творчою відзнакою України за вагомий внесок у розвиток культури та мистецтва є Національна премія імені Тараса Шевченка. Заснована 1961 р., вона встановлена для нагородження за найвидатніші твори літератури, публіцистики й журналістики, музичного, театрального та кіномистецтва, які є вершинними надбаннями українського народу, утверджують високі гуманістичні ідеали, збагачують історичну пам'ять народу, його національну свідомість і самобутність, спрямовані на державотворення та демократизацію українського суспільства. Серед лауреатів — О. Гончар (1962), М. Бажан (1965), І. Ле (1967), Ю. Збанацький (1970), О. Білаш (1975), Л. Биков (1977), Ю. Мушкетик (1980), М. Вінграновський (1984), Г. Кочур (1985), Є. Гуцало (1985), Гр. Тютюнник (1989), І. Дзюба (1991), М. Жулинський (1992), І. Багрянний (1992), М. Наєнко (1996), М. Коцюбинська (2005) та ін. В Україні є й інші національні премії для відзначення в галузі літературної творчості й перекладацької справи.



Почесний знак лауреата Національної премії імені Тараса Шевченка

підтримують найвидатніших митців і роблять їхню творчість надбанням світової культури. Остаточно ж визначити найкращих може лише час.

Яскрава думка

- «Я отримала Нобелівську премію, можливо, за те, що в моїй поезії звучать голоси жінок і дітей, виразником яких я є... Людство страждає на хронічну втрату пам'яті, милосердя й співчуття. Працювати та творити можна лише тоді, коли панує мир, це загальновідома істина. А хтось хоче зробити людей німими й зануреними у відчай... Той, хто пише книжки, щодня веде непомітну боротьбу за мир у світі й у душах людей... "Мир мій нехай буде з вами", — ці слова Христа найчастіше повторюються у Святому Письмі з наполегливою одержимістю» (*Габрієла Містраль. З нобелівської промови 1945 р.*).



Габрієла Містраль

КОМПЕТЕНТНОСТІ

Обізнаність. 1. Назвіть відомі вам міжнародні літературні премії, які спрямовані на: а) розвиток окремих жанрів; б) підтримання певної національної культури й мови; в) загальнолюдські цінності. **2.** Які часи були сприятливими й несприятливими для розвитку української перекладацької традиції? Поясніть. **Читацька діяльність. 3.** Прочитайте монолог Гамлета англійською та переклади українською (П. Куліша, М. Старицького, Юрія Клена, Л. Гребінки). Порівняйте. **Людські цінності. 4.** Оберіть одного з лауреатів або лауреаток Нобелівської премії в галузі літератури. Проаналізуйте його (її) творчий спадок. Який внесок було відзначено високою нагородою? **Комунікація. 5.** Прокоментуйте висловлювання: «Слова подорожують світами. Перекладачі керують їхніми подорожами» (італійська перекладачка А. Русконі). **Ми — громадяни. 6.** Знайдіть матеріал про національні премії України в галузі літератури й перекладацької справи. Теги: премія, І. Франко, М. Рильський, М. Лукаш, І. Котляревський, М. Гоголь, В. Стус та ін. Підготуйте презентації про видатних письменників (письменниць) і перекладачів (перекладачок), відзначених ними. **7.** Поясніть, чому тоталітарні режими боролися з людьми культури. У чому вони вбачали «шкідливість» митців? **Сучасні технології. 8.** За допомогою Інтернету знайдіть і прочитайте сонет М. Драй-Хмари «Лебеді» (1928). Здійсніть невеличке дослідження й визначте: а) про кого автор пише: «О гроно п'ятірне нездоланих співців, / Кризь бурю й сніг гримить твій переможний спів, / що розбиває лід одчаю й зневіри?»; б) як склалися долі цих митців; в) який внесок кожен з них зробив в українську перекладацьку традицію. **9.** Розкрийте зв'язок сонета М. Драй-Хмари «Лебеді» з його перекладом вірша С. Малларме «Лебідь». Скористайтеся онлайн-платформою до підручника (www.1000z.com.ua). **Творче самовираження. 10.** Напишіть лист до журі міжнародної премії про номінації улюбленого автора (авторки). **Лідери й партнери. 11.** Робота в групах. Уявіть, що ви в складі журі міжнародної премії. Підготуйте подання на 1–2 номінантів (за вибором). **Довкілля та безпека. 12.** Які ризики й небезпеки сучасного світу допомагає долати література? Поясніть. **Навчаємось для життя. 13.** Порекомендуйте однокласникам книжку сучасного зарубіжного автора, яку ви прочитали з інтересом. Назвіть перекладача, висловте оцінку щодо перекладу. Поясніть, чому саме цей твір привернув вашу увагу. **14.** Довкола українського журналу іноземної літератури «Всесвіт» (заснований 1925 р.) гуртувалася плеяда перекладачів, які створили самобутню школу й підняли українську культуру на якісно інший рівень (М. Рильський, Є. Дроб'язко, М. Лукаш, Г. Кочур, Є. Попович, О. Сенюк, С. Борщевський, Вс. Ткаченко та ін.). Поділіться на пари або групи, підіть у бібліотеку або зайдіть на його сайт (<http://www.vsesvit-journal.com/>), ознайомтеся з декількома номерами «Всесвіту». Що привернуло вашу увагу? Які здобутки зарубіжних авторів і в чіх перекладах представлені? Поділіться враженнями про прочитані твори.



ЗОЛОТІ СТОРІНКИ ДАЛЕКИХ ЕПОХ

НІМЕЧЧИНА

НІМЕЦЬКЕ ПРОСВІТНИЦТВО ТА ЙОГО ВПЛИВ НА РОЗВИТОК ЄВРОПИ

Німецьке Просвітництво принесло в Європу особливий дух свободи, увагу до національних основ і народного життя.

Д. Чижевський

Історичні умови. У Німеччині у XVIII ст., так само як і в інших європейських країнах, розгорнувся широкий просвітницький рух, що тривав у надзвичайно складних соціально-політичних умовах. Розвиток буржуазних відносин затримувався економічною відсталістю та феодальною роздрібненістю держави. У кожному з князівств Німеччини панувала патріархальна форма абсолютизму, що позбавляла бюргерів і селян будь-яких прав. До того ж країна була віддалена від центрів світової торгівлі, що значною мірою зумовило її зубожіння. Усе це визначило специфіку німецького Просвітництва, що характеризувалося більшою далекоглядністю, ніж в Англії чи Франції. Німецькі просвітителі вивчали історичні, філософські, релігійні та культурні питання, висували вимоги для об'єднання країни, ліквідації феодальної роздрібненості, соціальної нерівності та кріпацтва, турбувалися про все людство. Трагізм діячів німецького Просвітництва зумовлений тим, що вони жили в бездуховному, антигуманному середовищі, проти якого боролися. Однак просвітителі змогли висунути ідеї, які згодом охопили весь світ.

ЛІТЕРАТУРНА ПРОГУЛЯНКА

Веймар у житті Й. В. Гете та Ф. Шиллера

7 листопада 1775 р. Й. В. Гете приїхав у м. Веймар на запрошення герцога Карла Августа. Герцогу було тоді 18 років, а Й. В. Гете — 26. Поет став його радником і товаришем у розвагах, був призначений міністром шляхів і військовим міністром Веймарської держави. Й. В. Гете намагався своєю державною діяльністю поліпшити життя людей, удосконалити устрій маленького герцогства. Він говорив: «Треба поливати власний сад, коли ми не можемо дати дощу всій землі». Й. В. Гете займався облаштуванням шляхів і судочинством, гірничою справою та освітою, скасував кріпацьку залежність селян і феодальну повинність. Але згодом переконався, що розумна діяльність в умовах тогочасної Німеччини була неможливою. Герцог скасував усі реформи Й. В. Гете. Розчарувавшись у державній службі, митець віддав усі сили вивченню природи (цікавився ботанікою, оптикою, метеорологією, геологією) і мистецтву. Пережити духовну кризу Й. В. Гете допомогла подорож до Італії, де його надихали шедеври античності. Поет повернувся у Веймар у 1788 р. і жив там до кінця життя. Важливою подією у творчій діяльності Й. В. Гете стало знайомство з Ф. Шиллером у 1794 р. У Веймарі вони писали твори, обговорювали шляхи розвитку суспільства та мистецтва, заснували театр. Дружба митців тривала понад десять років, поки її не перервала смерть Ф. Шиллера в 1805 р.



Розвиток філософської думки в Німеччині доби Просвітництва засвідчують праці Г. В. Лейбніца, Х. Томазіуса, Х. Вольфа, Й. Й. Вінкельмана, А. Баумгартена, Г. Е. Лессінга, Й. В. Гете, Ф. Шиллера та ін.

Етапи німецького Просвітництва. Німецьке Просвітництво пройшло у своєму розвитку декілька етапів. На *першому етапі* (1720–1740-і роки) панували раціоналістична філософія й віра в можливість перебудови суспільства. У цей час у літературі розвивалися просвітницький класицизм (Й. Х. Готшед), просвітницька сатира (Х. Л. Лісков), поезія бароко (Й. Х. Гюнтер), стиль рококо (Ф. фон Хагедорн).

На *другому етапі* (1750–1760-і роки) не тільки активізувалася літературна та філософська діяльність митців німецького Просвітництва, а й з'явилися критичні статті, маніфести, у яких вони обґрунтовували принципи нової естетики. У цей час було закладено засади реалістичного відображення дійсності, формувалася національна література, у якій були відображені нагальні проблеми країни й особливості національного характеру. Праці Г. Е. Лессінга та Й. Й. Вінкельмана здійснили значний вплив на розвиток літератури та культури того часу. Видатними діячами цього періоду стали Ф. Г. Клопшток і Х. М. Віланд.

Третій етап (1770-і роки) характеризувався бунтівними мотивами, пафосом боротьби та перетворення дійсності. На цьому етапі розгорнулася діяльність «штюрмерів» — представників групи «Буря і натиск», які стверджували рівність усіх людей, їхнє право на свободу та щастя, пріоритет почуттів над розумом.

На початку 1770-х років сформувалося декілька центрів «буремних геніїв»: Франкфурт, Страсбург, Геттінген. Рання творчість Й. В. Гете, Ф. Шиллера, а також діяльність Й. В. Гердера, Г. А. Бюргера та багатьох інших видатних митців пов'язані з рухом «Буря і натиск».

Четвертий етап (1790-і роки) називають «веймарським класицизмом», бо в м. Веймарі жили тоді Й. В. Гете та Ф. Шиллер. У цей період митці висунули програму естетичного виховання особистості й суспільства, перетворення дійсності за допомогою засобів мистецтва. «Веймарський класицизм» ґрунтувався на ідеалах античної краси й проголошенні цінності людини, її вільного духу та почуттів. Використовуючи концепцію античності Й. Й. Вінкельмана, Й. В. Гете та Ф. Шиллер розробили власні засади гармонізації дійсності й людини. «Веймарський класицизм» характеризується філософською універсальністю, прагненням осмислити в усесвітньому масштабі проблеми особистості, культури, історії та знайти шляхи подолання дисгармонії світу за допомогою внутрішніх можливостей людини. Провідну роль у розвитку цих можливостей письменники надавали мистецтву. Наприкінці XVIII ст. в Німеччині формується романтизм, що стане згодом провідним напрямом у Європі XIX ст.

КОМПЕТЕНТНОСТІ

Обізнаність. 1. Назвіть провідні ідеї європейського Просвітництва. **2.** Розкрийте національну специфіку німецького Просвітництва, назвіть його етапи та представників. **Читацька діяльність. 3.** Прочитайте й проаналізуйте твори «Нічна пісня подорожнього», «Вільшаний король» Й. В. Гете; «Івкові журавлі», «Рукавичка» Ф. Шиллера (1–2 за вибором). Розкрийте роль образів природи. **Людські цінності. 4.** Прослухайте «Оду до радості» Ф. Шиллера на музику Л. ван Бетховена. Які демократичні цінності утверджуються в ній? Поясніть, чому цей твір нині є гімном Євросоюзу. **Комунікація. 5.** Висловте свою думку щодо цитати Ф. Шиллера: «Через красу шлях веде до свободи. Краса має вивести людей з хаосу». **Ми — громадяни. 6.** Поясніть, чому німецькі просвітители називали себе «громадянами Всесвіту». **Сучасні технології. 7.** За допомогою Інтернету знайдіть відомості про видатних діячів німецького Просвітництва: Г. Е. Лессінга, Й. Й. Вінкельмана, Ф. Шиллера, Й. Г. Гердера. Сформулюйте їхні провідні ідеї (3–5). **Довкілля та безпека. 8.** Розкрийте роль античності в програмі перебудови суспільства, яку висунули Й. В. Гете та Ф. Шиллер. У чому полягає актуальність їхніх ідей для сьогодення? **Навчаємося для життя. 9.** Г. Е. Лессінг вважав, що «краса в мистецтві — це краса життя», а «найвища форма краси — це краса реальної людини». А як ви вважаєте? У чому призначення мистецтва?



Йоганн Вольфганг Гете

1749–1832

Фауст — це символічний образ людства... Фауст безкінечний і тому вічний. Це вічне продовження розповіді про вічних шукачів, страждених героїв, яким на шляху до мети треба пройти безліч випробувань.

С. Павличко

Є твори, без яких неможливо уявити життя суспільства. Вони визначають прогрес людства, що виявляється передусім у його духовному розвитку. До таких визначних явищ культури належать «Одіссея» та «Іліада» Гомера, «Божественна комедія» Данте та, звичайно, «Фауст», який створив видатний діяч німецького Просвітництва Й. В. Гете.

Йоганн Вольфганг Гете народився 28 серпня 1749 р. в м. Франкфурті-на-Майні (Німеччина) у заможній родині. Батьки приділяли велику увагу вихованню дітей. Під керівництвом домашніх учителів майбутній поет опанував грецьку, французьку, англійську, італійську й латинську мови. У 16 років вступив до Лейпцизького університету, потім навчався в Страсбурзькому університеті, де здобув юридичну освіту. Під час навчання познайомився з іншим представником німецького Просвітництва — Й. Г. Гердером, який вплинув на формування ідей народності в мистецтві. Навколо Й. В. Гете та Й. Г. Гердера в Страсбурзі сформувався гурток «штюрмерів».

Головним покликанням Й. В. Гете була література. З юності цікавився фольклором і природничими науками. Він вважав, що мистецтво має наблизитися до природи, а людина повинна вчитися в природи мудрості й гармонії. Під впливом філософії Б. Спінози в Й. В. Гете сформувалося уявлення про природу як усесвітню єдність, що вічно рухається й містить таємничу силу, яку людство має пізнавати в невтомних пошуках. У зрілий період творчості Й. В. Гете зазнав впливу філософських концепцій І. Канта, Ф. Шеллінга й інших мислителів.



Будинок Й. В. Гете.
м. Веймар (Німеччина)

Митець був обізнаний у багатьох галузях — філософії, астрономії, математиці тощо. Він виконував різні громадські доручення, але найбільше прославився як письменник. Один із значних творів Й. В. Гете раннього періоду — драма «Гец фон Берліхінген» (1773). Автор прагнув створити історичний твір у дусі хронік В. Шекспіра. В образі головного героя втілений ідеал «штюрмерів» — сильна, незалежна особистість, котра прагне за допомогою власних зусиль зруйнувати світ зла й насильства. Поява цього твору стала визначною подією в німецькій культурі XVIII ст. Драма вивела на

Й. В. Гете й Харківський університет



У 1803 р. розпочалося листування Й. В. Гете з графом С. Потоцьким, який обіймав посаду попечителя Харківського навчального округу. У цей час у Харкові проводили інтенсивну роботу щодо заснування університету. Й. В. Гете зацікавився цією ідеєю й розпочав підбирати викладачів для цього навчального закладу. Не дивно, що в 1827 р. його було обрано почесним членом Ради Харківського університету. Завдяки зусиллям Й. В. Гете з Німеччини до Харкова приїхали викладати професор хімії та металургії Л. Шнауберт і філософ Й. Б. Шад, який особливо вплинув на формування в Харкові філософської школи.

нові обрії національну літературу, а «Буря і натиск» став провідним літературним рухом.

Вершиною «штюрмерського» періоду творчості Й. В. Гете став роман *«Страждання юного Вертера»* (1774, 1787), у якому переважає поетика сентименталізму. У творі йдеться про молодого чоловіка, наділеного сильними почуттями й вразливістю. Він вирізняється з-поміж свого оточення щирістю. Кохання до Лотти — утілення природи, жіночності й материнства — стало для нього не тільки великим щастям, а й трагедією. В образі Лотти Й. В. Гете відтворив своє захоплення Шарлоттою фон Буфф. Трагедія Вертера — це трагедія людини, яка задихається в аморальному світі й не може знайти свого місця в ньому.

Враження від подорожі до Італії, колиски Відродження, відображені в трагедії *«Іфігенія в Тавриді»* (1786), збірці *«Римські елегії»* (1788), трагедії *«Торквато Тассо»* (1789) та ін.

У веймарський період Й. В. Гете написав багато балад, ніби змагаючись зі своїм другом Ф. Шиллером, який теж розробляв цей жанр. Балади Й. В. Гете *«Рибалка»*, *«Вільшаний король»*, *«Співець»*, *«Щуролов з Гамельна»* та інші засвідчили про велику майстерність автора.

У 1796 р. Й. В. Гете написав роман *«Роки навчання Вільгельма Мейстера»*, де показано спробу людини вирватися зі свого середовища. Це роман про мистецтво й митця. У ньому втілено ідеал гармонійної людини та водночас критику суспільства. Захоплення творчістю видатного перського поета XIV ст. Хафіза спонукало Й. В. Гете до створення збірки *«Західно-східний диван»*. Поезії цієї збірки пройняті глибоким почуттям поета до Маріанни фон Віллемер, проте вірші виходять за межі любовної тематики. У збірці створено грандіозну картину світу та людської душі. Любов Хатема й Зулейки втілює вічне, природне й прекрасне в житті.

З 1809 р. й до кінця своїх днів письменник працював над автобіографією *«Поезія і правда»*, де відтворено процес формування генія, його роздуми про природу, мистецтво та світ.

Одним з шедеврів лірики пізнього Й. В. Гете стала *«Трилогія пристрасті»* (1823), центральний вірш якої — *«Марієнбадська елегія»* — присвячений останньому коханню поета, дев'ятнадцятирічній Ульріці фон Леветцов.

Однак основним твором усього життя Й. В. Гете стала трагедія *«Фауст»*, до якої він повертався в різні періоди творчості. У ній відображено естетику «штюрмерства», ознаки «веймарського класицизму», сентименталізму, просвітницького реалізму й навіть преромантизму. Твір характеризується універсальністю художнього мислення, він став своєрідним підсумком Просвітництва й водночас відкрив нові тенденції в літературі Німеччини та Європи.



Пам'ятник Й. В. Гете і Ф. Шиллеру. м. Веймар (Німеччина). Сучасне фото

ЛІТЕРАТУРНА ПРОГУЛЯНКА

Кохання Й. В. Гете

Восени 1770 р., коли Й. В. Гете навчався в м. Страсбурзі, він познайомився з юною донькою священика Фрідерікою Бріон. Дівчина дуже сподобалася юнаку. Він неодноразово відвідував село Зезенгейм, де жила родина Фрідеріки. Закохані гуляли, каталися на човні, зустрічалися з друзями... Кохання дало поштовх до створення циклу *«Зезенгеймські пісні»* (1770–1771). Й. В. Гете послав коханій вірші й пісні, прикрашені стрічками й малюнками. До циклу *«Зезенгеймські пісні»* належать *«Травнева пісня»*, *«Дика троянда»*, *«Здрастуй і прощай»* та ін. Ці твори заклали засади естетики руху «Буря і натиск» і забезпечили митцю славу ліричного автора.



Й. В. Гете помер 22 березня 1832 р. і похований у м. Веймарі (Німеччина) поруч зі своїм другом Ф. Шиллером.



Трагедія «Фауст». Історія створення. Цей твір став підсумком багаторічних пошуків письменника. Понад шістьдесят років Й. В. Гете присвятив своєму творінню. Він розпочав писати «Фауста» у дев'ятнадцять років, коли тяжко захворів. Удруге повернувся до рукопису на п'ятдесят першому році життя, коли знову захворів і навіть на деякий час утратив зір. Утретє Й. В. Гете звернувся до твору на схилі літ... Нарешті «Фауст» був завершений. І через рік, на вісімдесят третьому році життя, письменник помер. Незадовго до смерті він писав: «Немає нічого більш великого, ніж істина. Я дуже радий, що присвятив своє життя істині!» Перша частина «Фауста» вийшла друком 1808 р., друга — 1832 р., уже після смерті автора.

Створенню «Фауста» передували інші твори Й. В. Гете. У Страсбурзі на початку 1770-х років був написаний «Пра-Фауст» — перший варіант великого твору, де з'являється образ молодого людини, студента, котрий замислюється над сенсом життя. У «Пра-Фаусті» поєднано два популярні серед «штюрмерів» сюжети: про вченого-чорнокнижника Фауста, який продав душу дияволу, і про те, як закоханий юнак зваблює юну дівчину. У Й. В. Гете цим юнаком стає Фауст, омолоджений Мефістофелем. У першому варіанті трагедії переважала тема кохання, а Мефістофель був зображений не як представник грізних сил зла, а як спритний помічник і порадник Фауста в сердечних справах.

За життя Й. В. Гете «Пра-Фауста» не друкували, уперше твір побачив світ через сто років після смерті поета, коли знайшли копію рукопису. 1790 р. був опублікований лише фрагмент першого варіанта «Фауста».

Працюючи над іншими творами, Й. В. Гете створював художні образи, які були відлунням роздумів про Фауста. Так, у вірші «Прометей» автор прославляє дух пізнання та силу творчих можливостей особистості. У драмі «Гец фон Берліхінген» оспівує могутність людської натури. Волелюбний лицар Гец фон Берліхінген утілює найкращі якості особистості, письменник поетизує його відвагу, сміливість, неприйняття духовно ницого суспільства. Умираючи, він висуває обвинувачення своєму часові: «*Настає епоха брехні, їй дана повна свобода. Негідники будуть правити хитрістю, і чесний потрапить у їхні тенета*». Ці слова адресовані й тому суспільству, у якому жив Й. В. Гете.

Ще одним важливим кроком до «Фауста» став роман «Страждання юного Вертера». Герой цього твору, за словами Ф. Шиллера, — «титан почуття». В образі Вертера втілено роздуми Й. В. Гете про неспокій людської душі, пошуки піднесеного й природного життя, про безмежність проявів внутрішнього світу особистості.

Образ доктора Фауста, створений Й. В. Гете, увібрав автобіографічні риси автора, досвід державної діяльності митця у Веймарі, а також риси людей з його оточення — Ф. Шиллера, Й. Г. Гердера, Р. Вагнера, Ф. Шеллінга та ін. На створення характеру Фауста вплинули враження Й. В. Гете від античних пам'яток Італії, звідси — захоплення героя античною красою. Фауст — герой німецького Просвітництва, але він належить також іншим епохам, бо переймається питаннями, властивими всім часам і народам.

Проблематика твору. У трагедії порушено філософські проблеми: духовний стан світу, людина й природа, роль культури в розвитку людства, місце людини на Землі, сенс буття особистості, її моральний вибір тощо. Образ Фауста відображає як суперечливість процесу пізнання, так і неоднозначність поглядів самого Й. В. Гете. Як просвітитель, письменник визнавав велике значення науки, але тільки такої, що слугує людству: в іншому випадку, на його думку, вона перетворюється на «мертві» знання. Фауст прагне не тільки пізнати наукові факти й істини, а й осягнути саму сутність світу в його постійному розвитку, в органічному взаємозв'язку всього суцього. Водночас у творі порушено й проблему пізнання та самопізнання людини.

«Фауст» характеризується універсалізмом зображення. Художній простір твору охоплює різні сфери — землю, небо, пекло; у ньому діють персонажі, узяті не тільки з реальної дійсності, а й з міфів, фольклору й Біблії; час дії в трагедії — минуле, теперішнє та майбутнє, тобто сама вічність. Усе це дає авторові говорити про глобальні питання буття людини, природи, світу та Космосу.

За словами Г. Гейне, головним героєм твору є «дух, який б'ється в спробі знайти моральну основу світу й самого себе». Й. В. Гете зазирнув у небачені глибини особистості, відкривши широчінь людської натури, її здатність наблизитися до вищої таємниці Всесвіту. Водночас письменник показав і трагізм на шляху до істини. Трагедія Фауста — це трагедія всього людства в процесі пізнання самого себе та світу. Утім, незважаючи на це, Й. В. Гете прославляє могутність людського духу, котрий зумів піднятися над буденністю й замислитися над «вічними» проблемами (добро, кохання, життя, праця, щастя тощо).

Сучасники часто запитували Й. В. Гете про наскрізну ідею «Фауста». Він вважав такі запитання безглуздими. Письменник говорив своєму секретареві Й. П. Еккерману, що життя, відображене у «Фаусті», надто розмаїте й складне, щоб бути нанизаним на «тонку нитку наскрізної ідеї». Справді, у творі йдеться про народження і смерть, молодість і старість, війну і мир, науку й мистецтво, чоловіка і жінку, суспільство й природу, земне й ідеальне в широкому філософському масштабі. Митець прагнув знайти сенс існування людини й людства та повернути їх до пошуку істини.

«Пролог у театрі». Після «Присвяти», у якій Й. В. Гете звертається до кола «штюрмерів», які були першими слухачами уривків його твору, автор подає «Пролог у театрі». Поет і Комік, хоча й обстоюють протилежні точки зору, усе ж таки спільно формулюють естетику складного синтетичного твору, у якому серйозні думки поєднуються із земним життям і навіть комедійними ситуаціями. Поет каже: *«Веди мене в небесний світ таємний, / Де радощі поетові цвітуть. / Лиш там любов і дружба нас чекають, / Божественні чуття в серцях плекають»* (Тут і далі переклад М. Лукаша). А Комік ніби доповнює: *«Отож зробіть нам н'єсу до пуття / І виведіть фантазію на волю, / Кохання й розум, пристрасть і чуття, / Та й дурості якусь там дайте ролю»*. У діалозі знаходимо обґрунтування нової жанрової форми, яка втілює складний та строкатий зміст. Вона покликана узгоджувати й земні явища, і космічні сфери, і народне життя, і духовні шукання людини. *«Хай кожен тут знаходить щось своє...»* — каже Комік, утілюючи позицію самого Й. В. Гете.

«Пролог на небі». У бароковому театрі XVII–XVIII ст. існував звичай відкривати виставу на міфологічну чи біблійну тему прологом, у якому з'являлися найвищі божества, у владі яких були долі людей — персонажів вистави. Після цього учасники прологу в под'ях

Витоки образу Фауста



Фауст — історична особа, він жив у першій половині XVI ст., був ученим, займався магією та астрологією. Його образ уперше з'явився в німецькій народній книжці XVI ст., створеній на основі народних переказів і легенд. У ній йдеться про те, як чорнокнижник і маг Фауст підписав кров'ю угоду з дияволом. 1587 р. друкар з Франкфурта-на-Майні Й. Шпіс видав власну обробку легенди про Фауста — «Повість про доктора Фауста, знаменитого чаклуна й чорнокнижника, про його договір з дияволом, його пригоди та діяння, про його заслужену кару; запозичена в основному з його паперів». У 1592 р. вийшла друком перша драматична обробка відомої легенди — «Трагічна історія доктора Фауста» К. Марло. 1599 р. Г. Відман опублікував «Історію Фауста», яка містила нові легенди.

«Фауст» Й. В. Гете відрізняється від попередніх обробок величним, грандіозним образом головного героя, у душі якого триває вічна боротьба добра і зла. Митець поставив Фауста в центр Усесвіту, природи, часів, культури. Тож давня легенда набула всесвітнього масштабу.

могли не брати участі, але глядачам і так було зрозуміло, хто керує долями героїв. У «Пролозі на небі», уміщеному до трагедії «Фауст», бесіду про людську сутність ведуть Мефістофель, що висловлює зневіру в людину як духовно недосконалу істоту, і Господь, який упевнений у людині як у Своему найкращому творінні. Мефістофель вважає, що людина неспроможна бути господарем розуму й почуттів, вона легко піддається спокусам і моральній слабкості. А Господь, навпаки, вірить у духовну могутність і стійкість людини. У цьому пролозі міститься *експозиція* твору. Надалі Фауст випробовуватиметься Мефістофелем та обставинами. Сюжет випробовувань буде реалізований у зовнішній та внутрішній ліній твору. Мефістофель проведе Фауста через різні колізії, щоб довести свою думку: «*Я свідок лиш мізерності людської*». Але Мефістофелю це не вдалося...

Початок випробовувань Фауста: угода з Мефістофелем. На початку першої сцени («Ніч») Фауста зображено в момент духовної кризи. Він опанував різноманітні знання, що зберігаються в учених книгах, базуються на повторенні думок наукових авторитетів і не передбачають особистої активності. Ці знання не дають Фаустові відповідей на бентежні запитання про сенс життя й не задовольняють його як особистість ще й тому, що ґрунтувалися на середньовічній схоластиці й оперували абстрактними, відірваними від реального життя поняттями. У першому монолозі Фауста простежується вплив «штюрмерства». Герой усвідомлює себе як індивідуальність і зважується на бунт проти усталених догматів. Фауст мріє про «живу природу». Його глибоке невдоволення буттям та отриманими знаннями втілено в спонтанному пориві: «*Тікай! На волю, на простір!*» На лоні природи він сподівається відновити душевну рівновагу. Так у творі з'являється один з найголовніших лейтмотивів — природа.

Прагнучи долучитися до таємниці буття, Фауст перебуває між життям і смертю, але, урешті-решт, усвідомлює, як він любить земне життя й прагне його пізнавати: «*Ми ж на путях земних, / Тут нам страждать, терпять...*»

Коли закінчується ніч трагічних роздумів, Фауст зустрічає ранок іншою людиною. У його серці палає жага відкриттів, він хоче знайти нові знання в земному житті. Уже з іншими почуттями він відкриває Біблію й перекладає «*на милу рідну мову*» перший рядок «Євангелія від Іоанна»: «*Написано: "Було в почині Слово!" / А може, переклав я помилково?*» Фауст-учений прагне дії, тому він полемізує з перекладом цього місця в Біблії.

У момент сумнівів перед Фаустом з'являється диявол Мефістофель. Він уже раніше постав у подібі чорного пуделя. А тепер пес на очах здивованого Фауста збільшився, а потім з'явився в людській подібі — мандрівного схоласта. «*Я — тої сили часть, / Що робить лиш добро, бажаючи лиш злого*» — так говорить про себе Мефістофель.

Діалог Фауста та Мефістофеля призводить до укладання певної угоди людини й диявола. Диявол пропонує Фаустові допомогу в задоволенні будь-якої його примхи, показати йому такі куточки життя, які він раніше не бачив, і водночас — випробувати героя, довести його



Й. Фей. Фауст і Мефістофель у в'язниці. 1848 р.

«тваринне» начало (про що йшлося в «Пролозі на небі»). Фауст пристав на пропозицію Мефістофеля з іншою метою — він прагне пізнати життя, зрозуміти істини, яких раніше не розумів. Угоду він сприймає не як спосіб задоволення земних бажань і прагнень, а як спосіб реалізації жаги пізнання світу. Ось чому Фауст сміливо погоджується на угоду з дияволом: *«Як буду змушений гукнути: / “Спинися, мить! Прекрасна ти!” — / Тоді закуй мене у пуга, / Тоді я рад на згубу йти...»*

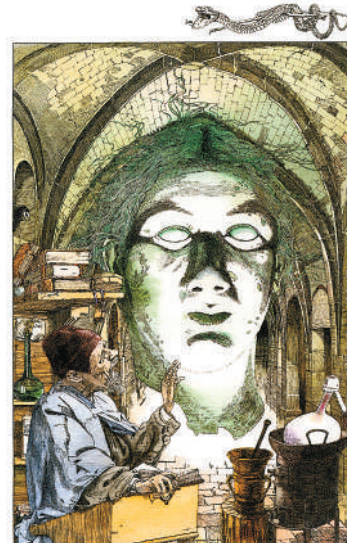
Угода людини й диявола — зав'язка твору, де кожен з героїв шукає своє: Фауст — пізнання буття, нового духовного відродження, а Мефістофель прагне затягти у свої тенета людську душу й позбавити її високих поривів, довести її нищість...

Випробовування Фауста. Мефістофель показує Фаустові різні сфери життя, різних людей та водночас випробовує його людську сутність. У сцені «Авербахів склеп у Лейпцизі» Фауст побачив людей у непривабливому вигляді: *«Прелюдозжерно гарно нам, / Мов всім на світі кабанам»*. Мефістофель переконує Фауста, що людство піддається тваринним інстинктам, але Фауста це не задовольняє. Пияцтво — це зовсім не та воля й не та «прекрасна мить», про яку він мріяв. Він прагне вищого смислу, а не тваринного існування.

Головна проблема сцени «Відьмина кухня» — як зберегти молодість. Мефістофель спокушає Фауста земними радощами. Відьма своїм чаклунством намагається звабити Фауста вічною молодістю. Однак і тут його не задовольняє бездуховне існування: *«Не по мені вузьке життя»*. Ворожіння відьми теж не приваблює Фауста. Хоча він і випив чарівний еліксир відьми й помолодшав, проте не втратив духовної сутності, не спинився у своїх пошуках.

Основні сцени першої частини твору — історія стосунків з Маргаритою. У випробовуванні Фауста коханням Мефістофель прагнув довести, що людина не здатна на справжні почуття, а шукає лише задоволення. Мефістофель підштовхує Фауста до брехні, спричиняючи трагедію Маргарити, але, незважаючи на драматичну розв'язку любовної історії, кохання виявляється сильнішим за диявольський задум. Фауст покохав по-справжньому, і кохання по-новому відкрило йому весь світ.

Фауст став причиною щастя та страждань Маргарити, але він сам картає себе за горе, яке приніс дівчині. Однак кохання духовно очистило їх обох. Тому наприкінці першої частини



К. Ензікат. Ілюстрація до трагедії Й. В. Гете «Фауст»



Г. Вільдерман. Ілюстрація до трагедії Й. В. Гете «Фауст». 1919 р.

ЛІТЕРАТУРНА ПРОГУЛЯНКА

Міф у структурі «Фауста»

У творі Й. В. Гете використав багато різних міфів. Є міфи біблійні — протистояння Бога і диявола, їхньої боротьби за душу людини. Є міфи класичні, як, наприклад, відлуння античної історії про Троянську війну в образі Гелени Прекрасної та ін. Є міфи національні, з яких використано численних міфологічних персонажів німецького та європейського фольклору (наприклад, відьма й інші прояви нечистої сили). Міф у Й. В. Гете не протиставлений реальності та життю, а, навпаки, дає змогу пізнавати цю реальність і всі прояви буття людини й людства.



К. Ензікат. Ілюстрація до трагедії Й. В. Гете «Фауст»

твору у відповідь на слова Мефістофеля: «Вона рокована!» — лунає голос з неба: «Врятована!» Господь дарує духовне спасіння Маргариті та Фаусту за щире кохання. Мефістофелю не вдалося довести, що любов — *«лише пусті слова»*. А Фауст і в щасливу мить, і в розпачі не зраджує й не піддається на диявольські хитрощі.

Сцени «Вальпуржина ніч» і «Сон Вальпуржиної ночі» — це випробовування розвагами й забуттям. Мефістофель намагається відволікти Фауста від духовних проблем, забрати його в полон темних сил. Проте Фауст не може забути Маргариту й того, що скоїв. Він залишається собою, і політ його духу продовжується...

Фауст і Мефістофель. Й. В. Гете сприймав образи Фауста та Мефістофеля в нерозривній єдності. Вони втілюють постійну боротьбу різних начал у душі людини й у світі. Поява Мефістофеля в кабінеті Фауста, а не Вагнера, не є випадковістю. Адже Мефістофель — диявол, утілення зла, дух заперечення. Його функція у творі — моральне випробовування людини. Вагнера не варто випробовувати, бо йому не відомі високі духовні поривання. На відміну від

нього, Фауст — людина, яка шукає сенс життя й себе у світі, — цікавий об'єкт для диявольських «експериментів». Мефістофель усвідомлює складність завдання, яке він поставив перед собою: людей не так легко знищити: *«Вже я їх бив, губив — і знов, / Дивись, шумує свіжа кров»*. Визнаючи неможливість знищити весь людський рід, Мефістофель поставив собі за мету взяти в полон душу людини. Він спокушає Фауста, котрий давно б'ється в безвиході, надією на пізнання життя та щастя: *«Покинь нікчемні заняття, — / Узнаєш, що таке життя»*. Мефістофель кличе героя з темного кабінету на широкий простір, прагнучи забрати в полон його душу.

Але Мефістофелю не вдалося підкорити собі душу людини й довести її «мерзенну» суть. Фауст не перестав шукати істину, не зупинився в процесі пізнання, не втратив людське ество, хоча й допускає помилки.

Фауст і Вагнер. В одній з перших сцен, у момент трагічного відчаю героя, з'являється Вагнер — це не просто учень, а вічний учень, вічний наслідувач, котрий не здатен до самостійного пошуку, на відміну від головного героя. Вагнер не може зрозуміти високі душевні поривання вчителя, сприймає лише готові істини, не відкриває нічого нового.

ЛІТЕРАТУРНА ПРОГУЛЯНКА

Мефістофель — Маргарита — Фауст

Мефістофель вважає, що шлях до серця жінки пролягає через подарунки та невігядливі лестощі. Він упевнено завойовує прихильність солдатки Марти й цим показує приклад Фаустові, як треба поводитися з Маргаритою. Мефістофель звільняє Фауста від усіх заборон на чуттєві задоволення: *«В нас не питай, де міра й край / Всього досчочу, до жадоби. / Бери, хапай, що до вподоби. / І на здоров'я поживай»*. Але Фауст пов'язує свободу бажань і почуттів з високими намірами. Поетичність образу Маргарити полягає в обстоюванні цінності почуття, а вся поведінка закоханих Фауста та Маргарити постає як виклик світу умовностей, морального догматизму. Мефістофель прагне пробудити грубу хтивість у Фауста в стосунках з Маргаритою. Але і Фауст, і Маргарита кохали по-справжньому, хоча між ними й постала трагедія.



ФАУСТ І ВАГНЕР: МАЙСТЕР І РЕМІСНИК

Аспекти	Фауст	Вагнер
Наука	Творець, визнає науку, яка пов'язана з буттям людства. Самовіддано шукає істину в науці й у житті, не спиняючись перед перепонами.	Ремісник у науці, кабінетний учений. Його істини мертві, висока мета викликає в нього страх, а не бажання пошуку.
Процес пізнання	У процесі пізнання зазнає злетів і падінь, але ніщо не зупиняє його на шляху до істини.	Боїться поривань духу, схиляється перед чужим досвідом і догмами.
Сенс буття	Прагне знайти сенс існування, заради цього ступає на тернистий шлях.	Вважає, що неможливо знайти «основу основ», тому шукати сенс буття — марна праця.
Ставлення до світу	Намагається пізнати світ, безмежний та розмаїтий; усвідомлює себе часткою світу, постійно відкриває його.	Відгородився від світу мертвою наукою, не знає світу й боїться його.
Природа	Схиляється перед красою та мудрістю природи, навчається в неї гармонії.	Не розуміє природи, не бачить її життєдайної сили.
Ставлення до людей	Не відділяє себе від народу й людства, прагне працювати заради них.	Не любить і не розуміє народ, протиставляє себе людям.
Ставлення до слави	Для нього слава — не головне, його хвилює лише нерозгаданість вічного сенсу буття.	Заздрить славі Фауста й мріє про те, щоб юрба вклонялася йому.

Друга частина «Фауста». Друга частина твору — абстрактніша за першу. Це спроба осмислити всю духовну культуру людства й знайти той абсолют, якого завжди прагнули люди. Образ Фауста втрачає індивідуальні риси й стає втіленням волі, розуму, уяви, нічим не обмеженого у своїх пориваннях людського духу. Ідеалом гармонії та краси для нього стає Гелена Прекрасна, але Фаустові належить пройти довгий шлях до неї. Він має долучитися до надбань людської думки, пізнати всі фази історії людства. Своєрідною паралеллю до образу Фауста є образ Гомункула, штучної людини, створеної Вагнером не без участі Мефістофеля. Гомункулу тісно в стінах вагнерівської лабораторії, він рветься на широкий простір, хоче пізнати повноту життя. Але його існування поза природою й суспільством обмежене. Злившись з першородним океаном, він має пройти всі етапи розвитку, перш ніж стати людиною. Доля Гомункула — попередження людству: тільки у зв'язках з життям і природою можна досягнути істинний сенс буття.

Союз Фауста з Геленою — символ єднання бентежного духу з античною красою, утілення думки автора про гармонізацію суспільства за допомогою античності. Але цей союз міг існувати лише у вигаданому, уявному світі. Прекрасний Евфоріон, дитя Фауста та Гелени, гине, слідом за ним зникає й Гелена. Отже, пошуки Фауста завершилися поразкою, хоча наближення до античної краси збагатило його духовно й спонукало продовжувати свій шлях до високої мети.

Українські митці про «Фауста»



«Й. В. Гете обстоював безпосереднє, живе ставлення до життя, любов до правди, добра, переконання, гаряче переконання о конечності й можливості того добра між людьми» (І. Франко).

«Гетевський Мефістофель, зрештою, зовсім не той театральний червоний Мефістофель, який сміється й ставить себе над усім. У трагедії він завжди різний, суперечливий, привабливий та відрозливий...» (Г. Кочур).



К. Ензікат. Ілюстрація до трагедії Й. В. Гете «Фауст»

У четвертому й п'ятому актах другої частини Фауст працює на благо людей, у боротьбі за життя та волю: *«Лиш той життя і волі гідний, / Хто б'ється день у день за них!»* Однак на нього чекали нові випробовування...

Неоднозначність фіналу. Фауст був поєднаний з народом, творчо працював на благо людей: *«Провидячи це часне майбуття, / Вкушаю я найвищу мить життя»*. Проте фінал твору — трагічний. Фауст осліп, і стукіт лопат лемурів, що копають йому могилу, він сприймає за будівництво. Диявол оголошує зупинку життєвого часу. Формально переміг Мефістофель, але духовна перемога залишилася за Фаустом, адже він не припинив свої пошуки сенсу буття. Його «Я» піднімається на новий щабель, наближаючись до жаданого абсолюту. Біля небесної брами він знаходить Маргариту, яка постає перед ним як утілення любові, вірності й милосердя. За задумом Й. В. Гете, людина має повернутися до першовитоків «Я», до своєї вищої, найчистішої, божественної сутності.

Незважаючи на трагедію героя, останні сцени «Фауста» звучать як натхненний гімн на честь людини. Завершальні рядки містичного хору виражають одвічний потяг людства до нових вершин, краси й ідеалу: *«Яви минушого / Нам ніби сняться; / То — символ сущого, / Де сні здійсняться, / Де все урочее діє й живе, / Вічно Жіночое / Нас туди зве»*. Український перекладач Г. Кочур писав: «Містичний хор, що завершує трагедію, співає про стихію вічно-жіночого як артерію життя, що нею всі яви минушого плинуть до своєї сутності».

Суперечці між Богом і Мефістофелем, про яку йшлося в «Пролозі на небі», покладено край у фіналі «Фауста», де божественне все ж таки перемогло диявольський задум. Й. В. Гете відправляє душу Фауста на небо, а не в пекло, отже, Мефістофель так і не заволодів нею. Звільнена від земної оболонки, душа героя лине до Бога, світла, *«щирої любові»*, *«джерела святого»*, *«блаженного життя»*.

Особливості жанру. Сам Й. В. Гете назвав свій твір *трагедією*. Трагедія (різновид одного з літературних родів — драми) присвячена важливим проблемам буття людини й суспільства. Як правило, ці проблеми не можуть бути вирішені протягом життя героя та призводять

ЛІТЕРАТУРНА ПРОГУЛЯНКА



Г. Вільдерман. Ілюстрація до трагедії Й. В. Гете «Фауст». 1919 р.

Фауст у фіналі трагедії

Наприкінці твору Фауст — людина похилого віку. Він приборкав сили природи, перетворив осушені землі на квітучі. Кораблі Фауста перетинали моря й доставляли багатства з усіх кінців світу. Проте герой багато втратив. Стосунки з Маргаритою закінчилися трагічно для дівчини з вини Фауста. Він не зміг захистити Гелену від покарання Менелая. Життя їхнього з Геленою сина Евфоріона обірвалося трагічно. Фауст причетний до загибелі Філемона й Бавкіді... Герой осягнув трагізм пережитого та розкався в тому, що мав стосунки з духами, відчув внутрішні сили самостійно жити та творити, звільнитися від Мефістофеля. Залишається його внутрішній світ і ще більше бажання працювати для людства. Фауст усвідомлює, заради чого так багато страждав: *«Лиш той життя і волі гідний, / Хто б'ється день у день за них!»*

до його загибелі. Конфлікти й суперечності зумовлюють трагізм головного героя. Якщо брати до уваги саме ці ознаки трагедії, то «Фауст», безумовно, належить до цього жанру.

Проте твір Й. В. Гете призначався не тільки для сцени, а й для читання. За масштабами зображення дійсності, глибиною образів і поєднанням епічного й ліричного «Фауст» має також ознаки *поєми*. Завдяки глобальності порушених питань твір Й. В. Гете можна вважати *філософською трагедією* з елементами *поєми*. А характер конфліктів дає підстави говорити про «Фауста» як про поему драматичну. Музично-сценічний світ «Фауста» Й. В. Гете уявляв подібним до опери й ораторії.

«ФАУСТ» ЯК ФІЛОСОФСЬКА ТРАГЕДІЯ

1. Увага до проблем духовного буття людини й людства, питань світобудови.
2. Прагнення через міф осмислити нагальні питання добра і зла, життя і смерті, кохання й сенсу існування тощо.
3. Пошук гармонії всупереч хаосу та дисгармонійності життя.
4. Культ краси, думки, природи, вільного людського духу.
5. Трагізм образу головного героя, зумовлений суперечливістю життя та пізнання істини.
6. Універсальність художнього змісту, образів і ситуацій, які мають глибокий філософський підтекст.



audio-text

ФАУСТ (1730–1832)

Трагедія

(Уривки)

ЧАСТИНА ПЕРША

Дія перша

НІЧ

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

Фауст

У філософію я вник,
До краю всіх наук дійшов —
Уже я й лікар, і правник,
І, на нещастя, богослов...
Ну і до чого ж я довчивсь?
Як дурнем був, так і лишивсь.
Хоч маю докторське звання
І десять років навмання
Туди й сюди, навкрив-навкіс
Воджу я учнів своїх за ніс, —
А серце крається в самого:
Не можем знати ми нічого!
Хоч я й розумніший, як бевзні ті всякі,
Учені, магістри, попи та писаки,

Хоч я в забобони й страхи не вдаюся,
Із пекла сміюся, чортів не боюся, —
Зате ніяких радощів не маю,
Не вірю я, що я щось знаю,
Не вмію я людей навчати,
Не вмію їх на добре напучати...
Грошей, майна я не нажив
І слави теж не заслужив;
Собака, й той не став би так жити!
Тому-то й почав я ворожити, —
Чи не відкриє духів міць
Мені одвічних таємниць,
Щоб я дарма не мудрував,
Чого не знаю, не казав,

Щоб я збагнув почин думок
 І світу внутрішній зв'язок,
 Щоб я пізнав основ основу,
 А не кидав слова-полову...
 О повний місяцю ясний,
 Мій друже тихий і сумний!
 Коли б востаннє з висоти
 Мої страждання бачив ти
 За цим столом чувань нічних,
 Між цих пергаментів і книг!
 Коли б я міг блукать між гір,
 В твоїм промінні ніжить зір,
 Серед печер звиватись духом,
 В твоїй імлі снуватись лугом,
 Весь чад науки там лишити,
 В твоїй росі цілющій змити!..
 Ох! Я ще тут, в тюрмі-норі?
 О мури прокляті сирі!
 У цих мальованих шибках
 Небесний світ — і той зачах!
 Стримлять до неба стоси книг,
 Ненатла точить їх черва,
 Їх пилюга густа вкрива,
 І кіпоть осіда на них;
 Уздовж полиць з давнешніх літ —
 Реторти, слоїки, склянки,
 Начиння, приладів рядки —
 І це в тебе світ! І це зветься світ!
 І ти питаєш ще, чому
 На серце туга наляга,
 Чому незвідана нудьга
 Труїть всі радощі йому?
 Замість живих природи хвиль,
 Куди Творець людей вселив,
 Навколо тебе — тлінь, і цвіль,
 І жах потворних кістяків.
 Тікай! На волю, на простір!
 Візьми цю книжку чарівну;
 Цей Нострадамів віщій твір
 Тобі відкриє таїну.
 Спізнаєш ти шляхи світил,
 Збагнеш природи вічний рух,
 І в душу вступить повільно сил,
 Коли промовить духу дух.
 Шкода обнять сухим умом
 Священних знаків зміст живий;
 Ви, духи, тут в'єтесь кругом,
 Озвіться ж ви на голос мій!

(Розгортає книжку й бачить знак макрокосму).

Яким блаженством всі мої чуття,
 Уся моя істота пройнялася,
 Немов по жилах полумінь життя
 І невмируща юність розлилася...
 Чи то ж не Бог ці знаки написав,
 Що душу збурену втишають,
 Що серце вражене втішають,
 Що перед розумом наяв
 Природи тайнощі всесильні виявляють?
 Чи ж я не Бог? Я просвітлів!
 І враз моє духовне око
 В природи творчий вир заглянуло глибоко.
 Тепер збагнув я сенс премудрих слів:
 «В світ духів можна прозирнути,
 Та ум і серце мляві вкрай:
 Встань, учню, і земнії груди
 В ранковім сяєві скупай!»

(Розглядає знак).

Як все тут діє в колі вічним,
 У багатоликій красоті,
 Як сили горні в льоті стрічним
 Міняють кінви золоті!
 На благовісних крилах мають,
 Споруду Всесвіту проймають
 У гармонійній повноті!
 Яка картина! Ах! Картина лиш...
 Природо безконечна! Де ж, коли ж
 Знайду ту грудь, що нею світ ти поїш,
 І небо, й землю — все живиш?
 Невже ж ти болю в серці не загоїш,
 Жаги палкої в нім не заспокоїш?

(Перегортає нетерпляче книжку й натрапляє на знак Духа Землі).

Цей знак на мене має інший вплив!
 Ти, Дух Землі, мені рідніший,
 Я став відразу мов сильніший,
 Мов хміль вина мене сп'янив;
 І я ладен пірнути в світу море,
 Знести земні і радощі, і горе;
 Ні грім мене, ні хвиль виття суворе,
 Ні згуби страх, ні буря не поборе! (...)

ЧАСТИНА ДРУГА

Фауст

(Виходить з палацу, тримаючись за одвірки).

Яка то втіха — чути брязк лопат!
Юрба, моїм покїрна цілям,
Землі дає належний лад,
Виводить перепони хвилям
І морю творить строгу грань.

Мефістофель

(Убік).

Шкода, старий, твоїх старань,
Шкода тих насипів і гатей!
Поживок матиме багатий
Нептун із того, чорт морський.
Усе те з вашим муравлицем
Кінець кінцем дотла ми знищим
Союзом пекла і стихій.

Фауст

Пригнічений!

Мефістофель

Я!

Фауст

Ти ж добре дбай,
Бери де хоч робочі руки, —
Вживай принади і принуки,
Плати, лести і підганяй!
Та щоб мені щодня ти говорив,
Наскільки посувається той рів.

Мефістофель

(Півголосом).

Що треба буде, все ми зробим,
Та тут не ровом пахне — гробом.

Фауст

Край гір лежить гниле багно,
Весь край струїть грозить воно;
Його ми мусим осушити
І тим наш подвиг довершити.
Мільйонам ми настачим місця тут —
Стихію зборе їх свободний труд.
Простеляться лани широкополі,
Стада рясні заграють на роздоллі,
Круті горби зведе трудящий люд,

Укриє їх узорами споруд —
І заживе в цім краї, як у раї...
Нехай лютують хвиль скажені зграї,
Хай спробують де греблю ту прорвать —
Здолає гурт прорив затамувать.
Служить цій справі заповідній —
Це верх премудрощів земних:
Лиш той життя і волі гідний,
Хто б'ється день у день за них.
Нехай же вік і молоде, й старе
Життєві блага з бою тут бере.
Коли б побачив, що стою
З народом вільним в вільному краю,
Тоді гукнув би до хвилини:
Постій, хвилино, гарна ти!
Ніяка вічність не поглине
Мої діла, мої труди!
Провидячи те щасне майбуття,
Вкушаю я найвищу мить життя.

(Фауст заточується. Лемури підхоплюють його та кладуть на землю).

Мефістофель

Утіхи, щастя — все йому в ненасить,
Жаги ніколи спрагнений не вгасить;
Бідаха рветься зупинить
Пусту, благу останню мить!



К. Ензікат. Ілюстрація до трагедії
Й. В. Гете «Фауст»

Боровся він зо мною скільки сил,
Та час — за нас: упав старий на діл.
Годинник став...

Хор

Вже став! Мовчить, немов могила,
Стрілки зронив.

Мефістофель

Зронив! Прийшла жадана хвиля.

Хор

Усе пройшло.

Мефістофель

Пройшло! То звук пустий.
Як так пройшло?
Адже ж пройшло — це те ж, що й не було.
Все, що твориться, що існує.
Колись унівець поверну я!
«Пройшло, пройшло!» І що б це означало?
Усе одно, що й зовсім не бувало,
А крутиться все круга — мов і є...
Одвічна пустота — прихилище моє. (...)

(Переклад М. Лукаша)

КОМПЕТЕНТНОСТІ

Обізнаність. 1. У яких галузях виявився творчий геній Й. В. Гете? **2.** Розкрийте творчу історію «Фауста», його міфологічні та літературні джерела. **3.** У чому полягала сутність угоди людини з дияволом, про яку йдеться в трагедії? Як ця угода реалізовувалася та яким був її результат? **4.** Як розумів «прекрасну мить» Фауст на початку й у кінці твору? **Читацька діяльність. 5.** Виразно прочитайте перший монолог Фауста. У яких видах діяльності він досяг значних успіхів? Чому його не задовольняли знання, які він здобув? **6.** Знайдіть рядки, у яких герой висловлює: а) невдоволення собою; б) прагнення до нових відкриттів. **7.** Використовуючи перший монолог Фауста, сформулюйте мету героя. Доберіть цитати. **8.** Прочитайте сцени з першої частини, де Мефістофель спокушає Фауста: а) пияцтвом; б) розвагами; в) жінками; г) вічною молодістю. Яким виходить герой з цих випробовувань? **9.** Прочитайте останній монолог Фауста. Як ви думаєте, чи справді герой досяг того, чого хотів? Поясніть слова й поведінку Мефістофеля під час цього монологу. **10.** Прочитайте сцену «Кабінет Фауста» і прослухайте уривок з опери Ш. Гуно. Порівняйте. **Людські цінності. 11.** Яку користь прагнув принести людству Фауст? У чому він убачав цінність своєї діяльності? **12.** Заповніть у зошиті таблицю «Здобутки й помилки Фауста». **Комунікація. 13.** Дискусія «Хто переміг — Фауст чи Мефістофель?». **Ми — громадяни. 14.** Ознайомтеся з передмовою І. Франка до перекладу «Фауста» Й. В. Гете (І. Франко. Зібрання творів: У 50-ти т. — К., 1980. — Т. 26. — С. 155–160). У чому вбачає І. Франко значення твору Й. В. Гете? **15.** Знайдіть інформацію про українські переклади творів Й. В. Гете. Прочитайте улюблені уривки напам'ять. **Сучасні технології. 16.** За допомогою Інтернету знайдіть відомості про Нострадамуса, праця якого згадується в першому монолозі Фауста. **17.** Знайдіть знак макрокосму, який побачив Фауст у книжці. Як ви розумієте поняття «макркосм»? Чи досяг, на вашу думку, пізнання макрокосму Фауст у фіналі твору? **Творче самовираження. 18.** Напишіть твір на тему: а) «Фауст і Маргарита: кохання та трагедія»; б) «Фауст і Вагнер»; в) «Фауст і Мефістофель» (1 за вибором). **Лідери й партнери. 19.** Підготуйте запитання для вікторини «Трагедія «Фауст»». Візьміть участь у колективній грі. **Довкілля та безпека. 20.** Намалюйте карту подорожей Фауста. Прокоментуйте, які небезпеки й спокуси траплялися на його шляху. Чи все герой зумів здолати? **Навчаємося для життя. 21.** Висловте позицію «У чому сенс знань?» (за трагедією «Фауст»). **22.** Образи Фауста та Мефістофеля мають чимало інтерпретацій. Існує думка (Д. Дроздовський та ін.), що Мефістофель є втіленням «демонічного» розуму, якому властива практичність і прагматичність, а Фауст — апрагматичного розуму, що прагне пізнати Всесвіт, а тому, зрештою, і перемагає Мефістофеля. Наведіть аргументи на підтвердження або спростування цієї тези. Визначте позицію. Як ви вважаєте, який розум (прагматичний чи апрагматичний) переважає нині в суспільстві?



«ФАУСТ» У СУЧАСНОМУ КІНО



Афіша до кінофільму
«Фауст» (реж. О. Сокуров, 2011 р.)

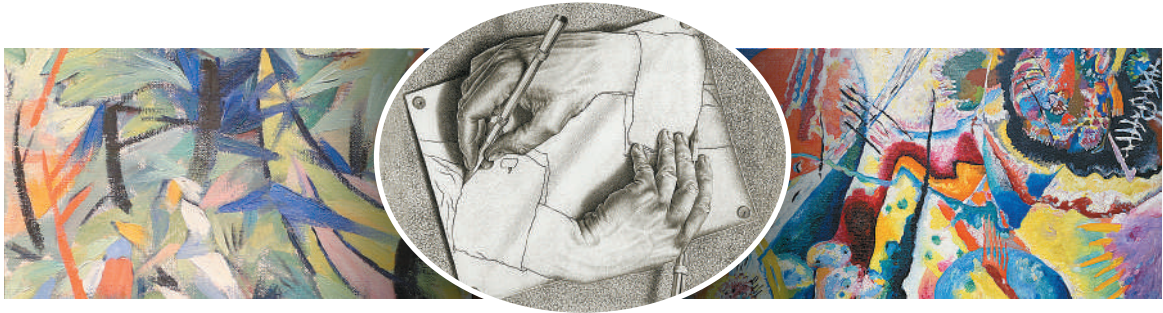


Кадри з кінофільму «Фауст».
У ролі Фауста — Й. Цайлер
(реж. О. Сокуров, Росія, Німеччина, Франція,
Велика Британія, Японія, Італія, 2011 р.)

Кінофільм О. Сокурова «Фауст» (2011), створений за мотивами однойменного світового шедевра — трагедії Й. В. Гете, називають ребусом і загадкою, оскільки режисер вільно поводить із сюжетом і по-своєму інтерпретує авторські ідеї. Фільм озвучений німецькою мовою, ролі переважно виконують німецькі актори. Так режисер намагався максимально наблизитися до першоджерела. Але у фільмі час і простір показано в особливому вимірі. Перед глядачами постає не епоха Середньовіччя, а епоха гетевської Німеччини, населена казковими дамами, праями, лікарями, солдатами та міфологічними істотами. Головні дійові особи — доктор Фауст, Мефістофель, Маргарита, Вагнер — відрізняються від традиційних образів, усталених у багатьох літературних, живописних, музичних і театральних інтерпретаціях, як зовнішнім виглядом, так і внутрішньою сутністю.



1. Як змінилися персонажі трагедії Й. В. Гете «Фауст» у сучасному кіно? Охарактеризуйте їх.
2. Розкажіть про інші відомі вам відображення безсмертного твору в мистецтві.



МОДЕРНІЗМ

СВІТОГЛЯДНІ Й ЕСТЕТИЧНІ ЗАСАДИ МОДЕРНІЗМУ, ЙОГО ХУДОЖНЄ НОВАТОРСТВО

Модерністи принесли нове бачення людини й шукали нові засоби відтворення складного світу.

Х. Ортега-і-Гассет

Кінець XIX — початок XX ст. — епоха глобальних зрушень у світовій літературі й культурі, пов'язаних з принципово новим розумінням мистецтва та його співвідношенням з людським буттям. Мистецтво втрачає функцію наслідування життя, звільняється від соціальної залежності, головною його ознакою стають свобода самовиявлення митця та активне новаторство в галузі художньої творчості. На межі XIX–XX ст. відбулася зміна мистецьких форм. Романтизм і реалізм відійшли на другий план, поступившись місцем новому напрямку — *модернізму*, який став естетичним вираженням духовного перевороту й домінував протягом XX ст. У другій половині XIX — на початку XX ст. великий вплив на мистецтво здійснили філософські теорії А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, А. Бергсона, З. Фрейда.

Естетика А. Шопенгауера. *Артур Шопенгауер* (1788–1860) — німецький філософ-ідеаліст. Його праця «Світ як воля і уявлення» (1819) набула особливої популярності в другій половині XIX ст. Філософ писав про наступ «невгамовного й непоправного хаосу». Над усім буттям, за його словами, панує несвідомість, яка спричиняє всесвітній абсурд і катастрофи. Неможливо пізнати й здолати її за допомогою законів розуму, тому виходом за межі несвідомості може бути лише заглиблення в інтелект, споглядання несвідомості без участі в її процесах, тобто «уявлення», а не «безпосередня дія».

А. Шопенгауер розрізняв три іпостасі людини: зовнішня та внутрішня сутність (здоров'я, сила, краса, темперамент, мораль, розум), що має матеріальні блага, і хто є людина в уявленнях інших. «Живучи навіть за однакових обставин, люди все ж таки опиняються в різних світах, — писав філософ. — Світ, у якому живе людина, залежить від того, як вона його розуміє, тобто від особливостей її мозку; згідно з яким, світ видається то бідним, нудним і вульгарним, то, навпаки, — багатим, сповненим краси й величі». «Уявлення», на думку А. Шопенгауера, є головним предметом мистецтва. Філософ утверджував пріоритет творчої інтуїції, естетизм «уявлень» замість реалістичного мистецтва.



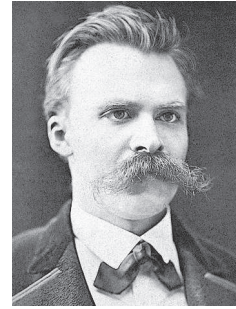
Л. С. Рубль.
Портрет
А. Шопенгауера.
1815 р.

Філософія Ф. Ніцше. Німецький філософ і письменник *Фрідріх Ніцше* (1844–1900) — творець концепції «філософія життя» та інших оригінальних теорій про мистецтво, історію культури й розвиток суспільства. Центральна категорія його вчення — життя, яке звільнене від матеріальності та є формою вияву «космічної закономірності». Ф. Ніцше оголосив

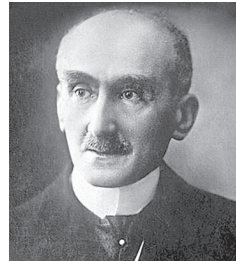
початок великої всесвітньої кризи: «Уся наша європейська культура... прямує до катастрофи», — писав він. Занепад життя він убачав у послабленні віри, песимізмі, нехтуванні моральними цінностями. Проте катастрофічності світу німецький філософ протиставив людину. «Померли всі боги, залишилась тільки людина», — писав він, оспівуючи культ «надлюдини», якій повинні підкоритися земля, природа та суспільство. Ф. Ніцше проголосив пріоритет людини — сильної, гордої, упевненої у своїх силах, від якої залежить майбутнє. Тільки людина з її волею та багатою уявою здатна проникнути в таємниці Всесвіту й приборкати хаос буття. Ніцшеанські ідеї дуже вплинули на формування модернізму. Модерністи сприйняли ідеї Ф. Ніцше про багатогранність і цінність життя людини, про особистість як центр і мету Всесвіту, її здатність «творити нові світи», про необхідність відмови від раціоналізму й пошуку нових форм пізнання буття.

Інтуїтивізм А. Бергсона. Французький філософ *Анрі Бергсон* (1859–1941) став засновником *інтуїтивізму* (латин. *intuitivo* — уява, споглядання) — напрямку, що абсолютизує інтуїцію як момент безпосереднього осягнення світу завдяки творчій фантазії, яка сприяє його естетичному сприйняттю й оцінці. Найвищим знанням філософ проголосив індивідуальне переживання та інтуїцію, а мистецтво — формою такого пізнання світу, оскільки джерело художньої уяви — душа людини, неповторна й унікальна. А. Бергсон вважав, що розум не здатний осягнути глибинну сутність життя, людина «підкоряється лише інтуїції». Філософ наголошував на необхідності пошуку нових естетичних форм, здатних відображати враження й почуття людини. Особливий вплив ідеї А. Бергсона здійснили на модерністську поезію.

Психоаналіз З. Фрейда. Австрійський лікар *Зигмунд Фрейд* (1856–1939) був автором *теорії психоаналізу*. Досліджуючи причини психічних процесів, він дійшов висновку, що не можна пояснити за допомогою матеріальних чинників акти свідомості й підсвідомості людини. Учений розглядав психіку як самостійну категорію, що існує незалежно від матеріальних умов і керується особливими законами, які знаходяться за межами розуміння людини. На думку З. Фрейда, над душею особистості тяжіють внутрішні конфлікти, зумовлені потягом до насолоди і підсвідомих бажань. Процеси людської психіки — це розвиток моралі, мистецтва, релігії, держави тощо. Мистецтво, на думку філософа, відображає приховані внутрішні конфлікти, глибинні процеси людської психіки. У цьому аспекті він розглядав мистецтво як засіб пізнання та психічного лікування особистості й суспільства. Теорія З. Фрейда вплинула на естетичні пошуки багатьох письменників-модерністів, а також на деякі модерністські течії, зокрема сюрреалізм.



Ф. Ніцше



А. Бергсон



З. Фрейд

ВПЛИВ ФІЛОСОФСЬКИХ ТЕОРІЙ НА РОЗВИТОК МОДЕРНІЗМУ

- | |
|---|
| 1. Усвідомлення катастрофічності світу та необхідності його пізнання за допомогою нових (нерациональних) методів. |
| 2. Творча інтуїція здатна проникнути в таємничість буття. |
| 3. Найвище знання — не наука, а художня творчість. |
| 4. Людина наділена особливою волею, яка здатна творити новий світ, відмінний від зовнішнього. |
| 5. Світ залежить від уявлень людини, її творчої волі. |
| 6. Складні психічні процеси свідомого й несвідомого є об'єктами мистецтва. |

Естетичні передумови модернізму. Підґрунтям раннього модернізму в літературі була творчість романтиків. Модерністське світовідчуття приховане в самій природі романтизму, від якого ранні модерністи перейняли неприйняття нищої реальності, протиставлення бездуховному світові сили духу й мистецтва незалежної особистості, утвердження творчої свободи митця, розвиток символічної природи мистецтва, творення нової художньої дійсності.

Романтичні пошуки світу, протиставленого буденності, прагнення з'ясувати сенс духовного буття, полинути в царину високих ідеалів привели до появи нового напрямку, що засвідчила творчість французького письменника **Шарля Бодлера** (1821–1867) — пізнього романтика й засновника модернізму. У його книжці «Квіти зла» (1857) традиції романтизму виявляються в запереченні земного світу, позбавленого духовних цінностей. Поетика контрастів, характерна для віршів митця, теж зумовлена романтизмом. Душа людини в зображенні поета — поєднання суперечливих начал, помешкання Бога й диявола, місце боротьби добра і зла, тілесного і духовного. Споглядаючи навколишню дійсність, письменник намагався з'ясувати прихований зміст предметів і явищ, установити зв'язки, які мають допомогти усвідомити загальний духовний зміст світу. Формування модерністської поетики засвідчив вірш «Відповідності», у якому звуки, запахи та кольори поєднуються в єдину картину світу.



К. Швабе. Обкладинка книжки Ш. Бодлера «Квіти зла». 1900 р.

Творчі пошуки інших поетів другої половини XIX ст. теж сприяли появі модернізму. У цей час виникають різні школи, угруповання, течії, у яких письменників об'єднує ідея «чистого мистецтва», вічного й прекрасного, незалежного від натовпу, бруду й хаосу сучасності (група «Парнас», школа «чистого мистецтва» у російській поезії та ін.). Замість романтичного образу співця-пророка в літературу приходять образ поета-майстра, поета-філософа, поета-естета. А колишню споглядальність замінили пластичною описовістю, а потім — відтворенням внутрішнього світу особистості, ціннішого за дійсність. В українській романтичній поезії наприкінці XIX ст. також помітні модерністські тенденції, що засвідчує пізня творчість І. Франка, Лесі Українки та ін.

Наприкінці XIX ст. літературі була притаманна різноплановість пошуків. Однак багатьох митців об'єднувала любов до краси й прагнення пізнати духовну сутність людини та світу, що зумовило появу модернізму.

Духовний переворот у мистецтві. Модернізм (фр. *modern* — сучасний, найновіший) — це загальна назва нових літературно-мистецьких течій XX ст. нереалістичного

Витоки українського модернізму



Український модернізм утворився не лише під впливом філософських і мистецьких віянь Заходу, а й на основі вітчизняної традиції, зокрема «філософії серця», біля джерел якої стояв **Г. Сковорода**. «Істиною людини, — писав він, — є серце в людині, глибоке ж серце — одному лише Богу досяжне, як думок наших безодня, просто сказати душа, тобто суттєва істота, сила, поза якою ми є мертва тінь». Особливої актуальності «філософія серця» набула на межі XIX—XX ст. під впливом європейської «філософії життя». На їхньому перетині сформувався український модернізм. В Україні модернізм утверджується на початку XX ст. у творчості **М. Вороного**, **Олександра Олеся**, **М. Коцюбинського**, **М. Хвильового**, **М. Зерова** та ін.

спрямування, що виникли як заперечення традиційних форм та естетики минулого. Модернізм виник у 1860–1870-х роках у Франції (Ш. Бодлер, П. Верлен, А. Рембо, С. Малларме), невдовзі поширився в Бельгії (група «Молода Бельгія»), Польщі («Молода Польща»), Росії (І. Анненський, О. Блок, В. Брюсов, А. Ахматова, Б. Пастернак, О. Мандельштам), Австрії (Р. М. Рільке) та інших країнах. Нарешті став однією з визначальних ознак літератури ХХ ст.

Формування модернізму пов'язане з новим баченням людини та мистецтва. Людина стала величною й цікавою для митців. Вони поставили її в центр своїх творів, зробивши її внутрішній світ головним об'єктом мистецтва. Почуття, враження, переживання особистості привернули увагу модерністів, які оголосили людину найбільшою цінністю на Землі. Пізнання законів людської свідомості й підсвідомості — основне покликання митців-модерністів. Особистість постає надзвичайно величною з точки зору духовного саморозвитку, і водночас суперечливою й незахищеною перед Усесвітом. Герої творів також перестали бути «соціальними типами», вони тепер «духовні симптоми» свого часу, особливі емоційні «камертони» дійсності.

Однією з характерних ознак епохи ХХ ст. є взаємодія різних видів мистецтва. Наприклад, метафоричний живопис П. Пікассо вплинув на творчу манеру Гійома Аполлінера, П. Елюара, Б. Сандрара; творчість художників-імпресіоністів — на художню практику П. Верлена, А. Рембо, К. Гамсуна, Олександра Олеся, М. Вороного та ін.; скульптура О. Родена — на поезію Р. М. Рільке; естетика кубістів — на мову й композицію творів Г. Стайн, В. Маяковського, Гійома Аполлінера; прийом кінематографічного монтажу — на романи «потіку свідомості» Дж. Джойса, М. Пруста тощо.

У модернізмі художній твір усвідомлюється як самостійний довершений світ, що має власну цінність. Тому мистецтво шукає нових форм побудови, відмінних від традиційних. Протягом ХХ ст. мистецтво перебуває в пошуку нової мови, прийомів композиції, засобів художнього зображення. Активні естетичні пошуки засвідчили малярські полотна П. Сезанна й П. Пікассо; поезії Гійома Аполлінера, Т. С. Еліота та Р. М. Рільке; вистави П. Дягилева, Вс. Мейерхольда, Л. Курбаса; музика М. Равеля та І. Стравінського; кіно Дж. Гріффіта, С. Ейзенштейна, О. Довженка та ін.

Мистецтво стало приділяти більше уваги питанням світоглядного характеру, намагаючись визначити місце особистості в Усесвіті, загальні закони духовної еволюції людства, моральні чинники розвитку цивілізації. Ідеї Ф. Ніцше, А. Бергсона, З. Фрейда художньо втілилися у творах модерністи. Нерідко письменники самі ставали філософами, поєднуючи у своїй творчості художню уяву та концептуальне (філософське) мислення (В. Розанов, Ж. П. Сартр, А. Камю та ін.).

У період «художньої революції» виявилася ще одна ознака, яка визначила розвиток культури ХХ ст. Це рух від аналізу до синтезу на рівні художньої структури твору. У літературі використовують принцип багатотематизму, прийоми сміливого поєднання різних часових планів і просторів, монтажу тощо. Така синтетичність сприяла осмисленню суб'єктивного й об'єктивного світів як певної єдності, багатогранної та неоднозначної.

У модерністській літературі помітну роль відіграє міфологізм. За допомогою міфу письменники прагнуть усвідомити логіку розвитку світу, розгадати таємницю духовної еволюції людства, відтворити універсальні моделі буття.



П. Сезанн. Мадам Сезанн в оранжереї. 1891 р.



П. Пікассо. Сім'я комедіантів (акробати). 1905 р.

Головна увага в модерністських творах зосереджена на вираженні глибинної сутності людини й одвічних проблем буття, пошуках шляхів виходу за межі конкретного й соціально-історичного (притаманних реалізму й натуралізму), можливостях досягнення «всезагальності», відкритті універсальних тенденцій духовного розвитку людства.

Модернізму притаманні активне новаторство в царині змісту та форми, а також підкреслена умовність, що відтворює не лише індивідуально-конкретне, а й загальне в певних тенденціях розвитку. У модерністських творах поєднуються свідоме і підсвідоме, земне і космічне, що здійснюється передусім у психологічній площині — душі особистості, яка прагне усвідомити сутність свого існування з позиції вічності.

ОЗНАКИ МОДЕРНІЗМУ

1. Створення нової художньої реальності, відмінної від навколишньої дійсності, художні експерименти (літературна гра) з цією новою реальністю.
2. Особлива увага до внутрішнього світу особистості.
3. Надання переваги творчій інтуїції в пізнанні світу.
4. Розуміння літератури як найвищого знання, що здатне проникнути в глибини особистості та світу, одухотворити їх.
5. Занурення в глибини людської психіки, підсвідоме.
6. Людина — не «соціальний тип», а «духовний симптом» епохи.
7. Сміливі експерименти в царині форми, поетики та мови.
8. Взаємодія мистецтва та філософії, а також різних видів мистецтва.
9. Міф — спосіб пізнання світу.
10. Прагнення до відкриття «вічних» ідей, які можуть перетворити світ за законами краси й мистецтва.

ЕТАПИ МОДЕРНІЗМУ

Ранній модернізм (остання третина XIX ст. — 1910-і роки)	Пізній (зрілий) модернізм (з 1910-х років до останньої третини XX ст.)
Імпресіонізм, символізм, неоромантизм	Акмеїзм, імажизм, екзистенціалізм та ін.

Специфіка українського модернізму



В Україні були свої особливості розвитку модернізму. Українське письменство віддало перевагу в мистецтві естетичному критерію, не забуваючи при цьому своєї ролі й у загальнонаціональному процесі. Національний чинник мав велике значення у формуванні українського модернізму, що визначило його своєрідність на тлі світового мистецтва XX ст.

Ранній модернізм. Представники ранніх течій модернізму відмовляються від зображення «життя у формах життя». Провідною у творчості письменників стає естетична проблематика. Художній твір — це не «засіб суспільного прозріння та виховання», а вияв творчої свободи митця. Незалежна й духовно багата особистість, її думки, враження, свідомість визначають розвиток сюжету, що переходить у площину самозосередження та самоспоглядання. Ранній модернізм відхиляє традиції реалізму й натуралізму XIX ст. Однак зовсім іншим було його ставлення до романтизму, систему якого він не використовує як вихідну. Від романтизму ранні модерністи переймають неприйняття недосконалої дійсності, протиставлення бездуховній реальності сили духу й мистецтва, поетики контрастів.

Зрілий модернізм. Пізніше письменники відійшли від позиції зневажливого заперечення дійсності до її освоєння. У 1910–1920-х роках у модерністських творах (Ф. Кафка, М. Булгаков, Р. М. Рільке, Гійом Аполлінер, А. Ахматова, Б. Пастернак, М. Хвильовий, Г. Косинка та ін.) простежується тенденція до «поетики синтезу», зображення буття сучасного світу в його складності й розмаїтості. Загалом культурні традиції живили модерністські пошуки.

Співвідношення модернізму й авангардизму. Термін «авангардизм» (фр. *avant-garde* — передовий загін) використовують для означення так званих «лівих течій» у мистецтві. Він активно розвивався на початку XX ст. Щодо авангардизму в літературознавстві немає однастайності: одні дослідники вважають, що авангардизм є одним з відгалужень модернізму, а інші надають йому самостійності. Авангардизм є проявом новаторства в мистецтві в найбільш радикальних і навіть екстремальних формах. Йому притаманне заперечення колишніх традицій, сміливі експерименти в галузі жанрів, стилю, мови, композиції тощо. Це засвідчують російський футуризм, німецький експресіонізм, французький сюрреалізм тощо. Експерименти авангардистів не завжди були зрозумілі сучасникам, але не можна заперечувати їхнього внеску в оновлення й збагачення зображально-виражальних засобів мистецтва. Визначними письменниками-авангардистами були Гійом Аполлінер, В. Маяковський, М. Сєменко, Г. Тракль та ін.

Модерністські тенденції були провідними у світовому мистецтві до останньої третини XX ст., допоки на зміну модернізму не прийшло нове явище — *постмодернізм*.

КОМПЕТЕНТНОСТІ

Обізнаність. 1. Розкрийте специфіку етапів розвитку модернізму. **2.** Поясніть зв'язок романтизму й модернізму. **3.** Які філософські ідеї вплинули на формування модернізму? **Читацька діяльність. 4.** Прочитайте вірш Ш. Бодлера «Відповідності». Поясніть, чому цей твір вважають початком формування нової поетики модернізму. **5.** Пригадайте поезії П. Верлена, А. Рембо й драми Г. Ібсена, Б. Шоу, М. Метерлінка, які ви читали раніше. Які ознаки модернізму виявилися в них (на прикладі одного твору за вибором)? **Людські цінності. 6.** Розкрийте нове ставлення до людини й мистецтва в модернізмі. **Комунікація. 7.** Складіть тези виступу на тему «Модернізм — переворот у духовній культурі людства». **Ми — громадяни. 8.** Визначте специфіку українського модернізму, назвіть його видатних представників. **Сучасні технології. 9.** За допомогою Інтернету підготуйте презентацію про одного з представників модернізму в літературі, живописі, музиці, театрі (за вибором). **Навчаємося для життя. 10.** Чим, на вашу думку, відрізняються романтик, реаліст і модерніст? Сформулюйте особливості їхнього розуміння життя, світу, людини. Хто вам ближчий за поглядами?

МОДЕРНІСТСЬКА ПРОЗА НА ПОЧАТКУ ХХ ст.

Твори того часу нерідко нагадують духовні біографії — не тільки самих авторів, а й усього їхнього покоління, якому випало жити в епоху катастроф, великих надій та розчарувань.

К. Шахова

Нові шляхи для мистецтва слова в Європі на початку ХХ ст. прокладали письменники Ф. Кафка, Дж. Джойс і М. Пруст. Їх вважають засновниками модернізму в галузі художньої прози. Засоби реалістичного зображення дійсності вже не влаштовували митців, головну увагу у творах вони приділяли іншій дійсності — духовній, суто індивідуальній. Тому в цей час з'являються романи, оповідання, есе й інші жанри «потіку свідомості», які давали можливість показати плин прихованих процесів, що відбуваються в глибинах людського «Я».

«Потік свідомості». Цей термін належить американському філософу й психологу В. Джемсу, який уперше скористався ним наприкінці ХІХ ст. Він заперечував існування об'єктивної реальності, утверджуючи пріоритет свідомості людини, що постає, як ріка, у якій думки, відчуття та раптові асоціації постійно змінюються й химерно переплітаються. Отже, «потік свідомості» — це засіб зображення психіки людини як складного й плинного процесу.

Використовуючи досягнення психологічної прози Л. Толстого, Дж. Конрада, Г. Джеймса, Дж. Мередіта, європейські письменники на початку ХХ ст. дедалі більше заглиблюються у внутрішній світ особистості, перетворюючи «потік свідомості» з художнього прийому на загальний метод зображення дійсності, який претендує на певну універсальність. Літературна школа «потіку свідомості» виникла в 1910–1930-х роках у творчості Дж. Джойса, М. Пруста, В. Вулф та ін. Для розкриття складного духовного життя людини письменники використовували численні спогади, внутрішні монологи, різноманітні асоціації, ліричні відступи тощо.



Дж. Джойс

Ірландський письменник **Джеймс Джойс** (1882–1941) був одним з основоположників модерністської прози. У своїх творах він відображав напружене духовне буття особистості, у якому поєднувалися різні часові, просторові й культурні плани. *«Дублінець»* (1914) — збірка, до якої належать оповідання 1903–1905 рр. У ній автор прагнув показати «духовний параліч» суспільства й трагічну долю людини в умовах кризи. Письменник став популярним після виходу у світ роману *«Улісс»* (1922). Це — вершинний твір модернізму в літературі, який збагатив техніку роману новими прийомами.

Французький письменник **Марсель Пруст** (1871–1922) — автор багатотомної епопеї *«У пошуках втраченого часу»*. Перша частина *«На Сваннову сторону»* була видана 1913 р. й спочатку не мала успіху серед читачів, але пізніше критика визнала цей роман взірцем модерністської прози.



М. Пруст

Головний герой твору — хлопчик Марсель, в образі якого є багато автобіографічного. М. Пруст зробив особистість автора об'єктом і суб'єктом роману, використовуючи принципи імпресіонізму: *«Усе — у свідомості»*, *«Враження — критерій істини»*, *«Світ такий, яким ми його відчуємо»*. Це дає можливість авторові не тільки розповісти про життя реального хлопчика, а передовсім відтворити духовний стан особистості його часу взагалі, поєднати минуле і сучасне, дійсне й уявне, реальне та бажане.

Як би не змінювалося життя оповідача, його пам'ять завжди повертається до перших вражень дитинства: містечко Комбре, прогулянки то до Сванна, то до Германтів (вони були сусідами), спогади

про запах чаю, тістечка, шелестіння трав і дерев тощо. Структура роману тримається на так званих «дрібницях життя», які викликають різні почуття й асоціації. Роман не має хронологічної послідовності, логічної ясності. Розвиток сюжету в ньому визначають лише «потік свідомості» героя, його думки, спогади та враження. «Потік свідомості» ніколи не припиняється, це єдине реальне життя особистості, як стверджує митець. Саме тому роман «У пошуках втраченого часу» дослідники називають *суб'єктивною епопеєю*. Для неї притаманні такі ознаки, як зображення зовнішнього світу крізь призму бачення головного героя; вільні мандрівки в царині пам'яті; проблеми відчуження та нездоланної самотності; філософське осмислення тем пам'яті, часу, культури; деталізація душевних станів і переживань. За стилем роман можна назвати *імпресіоністичним*, бо за його основу взято не об'єктивні спостереження, а враження від людей, природи, культурних пам'яток. Головний герой — митець — утілює витончене, ушляхетнене споглядання світу. Але поруч з ним — брутальні, внутрішньо ниці люди. У романі сатирично зображені вади французького суспільства, де зросло значення матеріальних, а не духовних цінностей.

У творчості німецькомовного письменника **Франца Кафки** (1883–1924) також відображено процеси руйнування культури й моралі, відчуження й самотності особистості, яка опинилася в ситуації безвиході. Це засвідчують його твори «*Перевтілення*» (1912), «*Процес*» (1925), «*З'ямок*» (1926).

Есе «Джакомо» (1914) Дж. Джойса



Головний герой — сам автор (італійською ім'я Джеймс звучить як Джакомо). Це дає можливість показати духовний стан особистості під двома кутами зору — зовні й зсередини, вести діалог із самим собою. Письменник наводить автобіографічні факти, але настільки переосмислює й узагальнює їх, що твір набуває широкого філософського звучання. Автор стає виразником духовних проблем свого часу, його власна біографія — лише привід для роздумів про сутність життя людини, її поривання та падіння, надії й розчарування, про мистецтво, пошуки себе у світі. Історія кохання поступово перетворюється на історію душі, що прагне самопізнання, і через себе — пізнання життя. Джакомо — морально багата, творча особистість, його внутрішній світ безмежний у своїх проявах. В есе втілено модерністську концепцію Дж. Джойса, який утверджував багатогранність і неперевершеність людської натури, її здатність творити чудовий інший світ, який кращий за духовно обмежену реальність. Твір має фрагментарну композицію. Він побудований як «потік свідомості» головного героя, де поєднуються спостереження, думки, спогади, а також уривки почутих розмов, культурні ремінісценції, цитати з різних творів. Час в есе досить умовний, він не обмежений лише історією реального кохання. Протягом твору герой проходить складну духовну еволюцію, урешті-решт, усвідомлює найвищу цінність — кохати, не чекаючи на відповідь; жити, навіть коли життя втрачає сенс; творити, незважаючи на всі обставини; залишатися вільним навіть в обмеженому просторі. Водночас письменник з іронією зображує «натовп порожніх балакунів», які чекають «суспільного звільнення», і про- тиставляє їм силу духу героя.

КОМПЕТЕНТНОСТІ

Обізнаність. 1. Як ви розумієте поняття «потік свідомості»? **2.** Чим зумовлені сюжет і композиція у творах «потіку свідомості»? **Читацька діяльність. 3.** Як ви розумієте поняття «імпресіоністичний стиль»? Наведіть його ознаки, використовуючи роман М. Пруста «У пошуках втраченого часу». Яким постає в ньому образ головного героя? Знайдіть засоби імпресіоністичного стилю. **4.** Прочитайте есе «Джакомо» Дж. Джойса. Які мотиви світової культури в ньому звучать? **Людські цінності. 5.** У чому, на вашу думку, полягає художня цінність літератури «потіку свідомості»? **6.** Як ви думаєте, чому автор згадує в есе «Джакомо» про герб В. Шекспіра? Яку ідею втілює цей символ? **Комунікація. 7.** Прокоментуйте вислів Дж. Джойса з есе «Джакомо»: «Любиш мене — люби й мою парасольку». **Навчаємося для життя. 8.** На думку Дж. Джойса, справжня духовна свобода людини можлива тільки у внутрішній сфері — у світі почуттів, відкритті Бога, мистецтві. А ви як думаєте? Висловіть свою позицію.



Франц Кафка

1883–1924

Війна завела нас у лабіринт з кривими дзеркалами. Ми шкандибаємо від однієї оманливої перспективи до іншої. Лжепророки й шарлатани своїми дешевими рецептами щастя лише затуляють нам очі й закривають вуха, а ми через дзеркала дедалі більше падаємо в темну прірву, ніби у відчинений люк.

Ф. Кафка

Франц Кафка народився 3 липня 1883 р. в м. Празі (Чехія) у німецькомовній єврейській родині. Його батько Герман Кафка був комерсантом, мав невеличку галантерейну крамницю, а мати Юлія займалася вихованням дітей та допомагала чоловікові продавати галантерейні дрібниці. Родина була незаможною, тому батьки багато працювали, щоб дати дітям хорошу освіту. Важка праця та сімейні нещастя (смерть двох братів, які народилися після Франца, хвороби сестер — Габрієли, Валерії, Отілії) вплинули на формування характеру майбутнього письменника. Хлопець постійно відчував самотність і відчуження, прагнув тепла й турботи батьків, але вони були зайняті буденними справами й не переймалися внутрішніми стражданнями сина. Свої почуття, нездійсненні мрії та прагнення Ф. Кафка пізніше описав у великому (обсягом понад сто сторінок!) «Листі до батька» (1919). Відомо, що батько цей лист так і не прочитав. Герман Кафка став для Франца втіленням прагматичного світу, у якому його син задихався.

Юнак навчався в німецькій гімназії, а потім — у Німецькому університеті Карла-Фердинанда в Празі. 1906 р. отримав диплом доктора юриспруденції, працював юристом. Батько хотів, щоб син став компаньйоном в організації азбестових заводів, але з цього нічого не вийшло. З часом син ще більше віддалився від батька, шукаючи власний шлях у житті.

Не тільки сімейна атмосфера вплинула на світогляд Ф. Кафки, а й складна соціально-політична ситуація в Європі наприкінці XIX — на початку XX ст. Загальне напруження в суспільстві, підготовка до Першої світової війни, воєнні події, революційні рухи — усе це викликало в того покоління відчуття глибокої тривоги й беззахисності. Не маючи душевного та соціального прихистку, Ф. Кафка знайшов для себе єдиний вихід — літературну творчість.



Обкладинка першого видання роману Ф. Кафки «Процес». 1925 р.

22 жовтня 1902 р. Ф. Кафка познайомився з М. Бродом, який став його другом на все життя. М. Брод був відомим у літературних колах як талановитий журналіст і критик. Пізніше він стане першим біографом письменника й видавцем його творів.

У 1911–1912 рр. Ф. Кафка написав перший варіант роману «Америка», а 1912 р. — оповідання «Перевтілення». У травні 1913 р. в альманасі «Arkadia», який видавав М. Брод, було опубліковано оповідання Ф. Кафки «Вирок». Перша книжка митця — збірка оповідань «Споглядання» — вийшла друком 1912 р. У 1914 р. письменник розпочав роботу над великим романом «Процес». Роман «Зámok» (1922) став останнім романом, який Ф. Кафка так і не завершив.

Останні роки митця були затьмарені важкою хворобою, яка вразила легені. Лікування в Австрії від туберкульозу не принесло бажаного результату. *3 червня 1924 р.* Ф. Кафка помер у санаторії під *м. Віднем*, похований у *м. Празі (Чехія)*.

У творчості Ф. Кафки втілено нові тенденції художньої літератури Європи — «потік свідомості», екзистенціалізм, експресіонізм, сюрреалізм, магічний реалізм та ін. Він став виразником «духовних лабіринтів у світі й душі людини на початку ХХ ст.», як писав М. Брод.



Оповідання «Перевтілення». Історія створення. 17 листопада 1912 р., у неділю, страховий агент Ф. Кафка лежав у ліжку й раптом уявив собі таку картину: він, безпорадний, лежить, ніби комаха з безліччю маленьких лапок, і не може встати. У листі до Ф. Бауера того ж дня митець зазначив, що йому «ще сьогодні потрібно записати маленьку історію, яка мене переслідує».

Цього року сталося декілька страшних катастроф. 15 квітня 1912 р. потонув пасажирський корабель «Титанік», понад 1500 осіб, які були на ньому, загинули. У жовтні 1912 р. розпочалася перша Балканська війна, що стала початком глобальних конфліктів між країнами Європи й передувала Першій світовій війні. Напруження в суспільстві зростало. Ф. Кафка в цей час виконував обов'язки дрібного чиновника зі страхування й займався літературною творчістю. «Для мене це було страшне подвійне життя, вихід з якого — божевілля», — писав він.

В оповіданні «Перевтілення» немає прямого зображення історичних подій, однак автор у символічній формі відтворив загальне відчуття неспокою, непередбачуваності долі, відчуження й беззахисності людини, яка опинилася в складному лабіринті життя.

Метафора жакливого життя. Ф. Кафка у творах зобразив особливий художній світ — абсурдний, жакливий та незрозумілий. Усе, що відбувається в ньому, не має логічного пояснення, але дає змогу відчути порушення духовних зв'язків, руйнацію моралі, наступ хаосу та страху. Оповідання «Перевтілення» — яскравий приклад метафоричного світобачення митця. За основу твору взято дивовижне перевтілення комівояжера Грегора Замзи на страхіт-

ЛІТЕРАТУРНА ПРОГУЛЯНКА

Прага часів Ф. Кафки

У рік народження Ф. Кафки Чехія перебувала в складі Австро-Угорщини. Населення м. Праги складалося переважно з німців, чехів та євреїв, тому суспільна й культурна ситуація в місті була напруженою. У всіх офіційних інституціях керівництво належало австро-угорській верхівці. У Празі діяв Німецький театр, а Карлів університет (один з найдавніших у Європі) був поділений на дві частини — Німецький університет і Чеський університет. Ф. Кафка навчався в Німецькому університеті Карла-Фердинанда, де викладання здійснювали німецькою мовою. За часів Першої світової війни в Чехії було введено військовий стан, скасовано право на свободу зібрань. Страх перед доносами, арештами, убивствами став тоді частиною повсякденного життя людей. Водночас у країні поступово розгортався національно-визвольний рух чехів, що призвів у 1918 р. до утворення республіки Чехословаччина (Т. Масарик став її першим президентом). Ф. Кафка був свідком кардинальних змін на карті Європи, розпаду Австро-Угорщини та втрати празькими німцями всіх своїх посад. Стара Прага стрімко змінювалася. Становище євреїв у Празі в ті часи було важким. Ф. Кафка народився в одному зі старих єврейських районів. «Темні вулички, таємничі проходи, брудні двори, шумні крамниці... Наші кроки й погляди непевні. Внутрішньо ми постійно здригаємося та чогось боїмося... Це нерівне дно океану часу, де ми рухалися, як уві сні», — писав Ф. Кафка.



Карлів університет. *м. Прага (Чехія). Сучасне фото*



Х. Ернандес. Обкладинка оповідання Ф. Кафки «Перевтілення». 1986 р.

ливу комаху. Одного ранку, прокинувшись, він побачив, що несподівано перетворився на багатоніжку. Поступово герой втрачає людські якості, здатність розмовляти, стає жахливою потворою, яка лякає його рідних — батька, матір, сестру. Вони й раніше не виявляли до нього уваги, а тепер ще більше відсторонюються, їм важко утримувати його. Урешті-решт, Замза-комаху помирає, звільняючи сім'ю від турбот.

На перший погляд, в оповіданні використано фантастику, але Ф. Кафка був проти того, щоб цей твір сприймали як фантастичний. «Перевтілення» — це своєрідна метафора світу й духовних процесів, які намагався відтворити письменник таким незвичним способом. Головне в оповіданні — не сам процес перевтілення, а те, як до цього ставляться люди. Дуже вражає те, що Грегор Замза, відчувши фізичні зміни, не дивується й навіть не лякається. Його хвилює, що він не зможе вчасно піти на роботу. Рідні спочатку були стурбовані станом Грегора, але швидко забувають, що він — їхній син і брат — утримував родину впродовж багатьох років. Сім'я відсторонюється від нього, не переймається його проблемами.

Повірений з фірми, де працював Грегор, теж схвилюваний лише тим, що «втраченому» працівникові треба швидко знайти заміну.

Замза важко переживає своє фізичне перевтілення, але ще важче усвідомити, що рідні не співчують йому. Він піклувався про них, орендував для батьків пристойне помешкання, мріяв зібрати гроші для навчання сестри в консерваторії. Йому здавалося, що в домі панують мир, затишок, згода, сімейна підтримка, але цей реальний світ був химерним. Фантастичне перевтілення Замзи виявляє справжню цінність усіх стосунків. Батько най-

ЛІТЕРАТУРНА ПРОГУЛЯНКА

Весілля, які не відбулися



Ф. Бауер

13 серпня 1912 р. Ф. Кафка прийшов на вулицю Скорлупка в Старому Місті (так називається район м. Праги) до свого друга М. Брода, щоб обговорити з ним видання збірки «Споглядання». У гостях у Бродів була юна мешканка Берліна — *Феліція Бауер*. Франц Кафка палко закохався в неї. Пізніше закохані напишуть одне одному сотні листів, тільки на адресу Ф. Кафки від Феліції їх надійшло понад п'ятсот. Вони двічі оголошували про заручини, однак весілля так і не відбулося. Ф. Кафка боявся, що шлюб не дасть можливості займатися літературною творчістю.



Ю. Вохрицек

У санаторії Железі Ф. Кафка познайомився з *Юлією Вохрицек*. 1919 р. відбулися заручини, але молоді так і не одружилися.

Журналістка *Мілена Есенська* стала першою перекладачкою творів Ф. Кафки чеською мовою та його новим захопленням. Стосунки між ними були нетривкими, хоча вона продовжувала хотіти митця до кінця свого життя (померла в концтаборі Равенсбрюк 1944 р.).



Д. Діамант

Дора Діамант, з якою Ф. Кафка познайомився на узбережжі Балтійського моря, стала останнім коханням письменника й залишалася з ним до його смерті в 1924 р. Вона була змушена виїхати з Польщі через антисемітські переслідування. Дора підтримувала письменника й наполягала переселитися в Тель-Авів. Але смерть стала на заваді цим планам. «Я був приречений на страждання та самотність, життя не давало мені іншого виходу», — писав Ф. Кафка в щоденнику.

суворіше поводитися з ним: б'є його, заганяє до кімнати й замикає. Сестра Грета спочатку ставилася до Замзи-комахи як до тяжкохворого, але потім він став ув'язненим, а вона — жорсткою наглядачкою, отримуючи від цього дивне задоволення. Мати, яка раніше дуже любила Замзу, тепер рідко заходить до сина, боїться дивитися на нього й не в змозі захистити від батька.

Гіпертрофоване «Я» героя з особливою емоційністю сприймає все навколо. Замза-комаха спершу сподівається, що хтось поцікавиться, як він їсть, чи зручно йому, але потім покірно сприймає роль в'язня, намагаючись не завдавати зайвого клопоту родині. У цьому плані потворна комаха виявляється людянішою за людей.

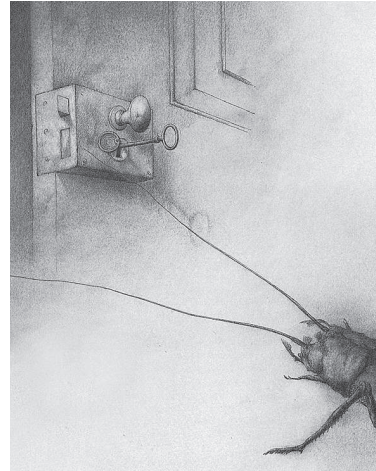
Абсурдний світ. Велике значення у творі має зображення художнього простору. Кімната Замзи перетворилася на його в'язницю, зрештою — на «порожню коробку», а потім на звалище непотрібних речей та місце смерті. Рухатися герой-комаха міг лише по замкненому колу. За вікном «*сіре небо зливалось із сірою землею*», і ніхто не може звільнити Замзу з його в'язниці, якщо навіть сім'я відмовляється йому допомогти. Отже, Ф. Кафка в оповіданні «Перевтілення» показав, що реальний світ, який видається людям цілком нормальним, насправді жорстокий та жахливий. У ньому всім байдуже до «маленької людини». Вона замкнена в колі власних проблем, і лише смерть може звільнити її з духовної в'язниці. Руйнуються родинні стосунки, а люди — «*поспіль негідники, між ними немає жодної вірної, відданої людини*», як писав Ф. Кафка. У реальному світі, на думку митця, зміщені всі моральні, соціальні й навіть часові орієнтири.

В оповіданні «Перевтілення» поєднано сон і дійсність, реальне та химерне, конкретне й уявне, свідоме і підсвідоме. Марення Грегора Замзи не можна пояснити, як і абсурдність світу, у якому опинився герой. Як вважав письменник, світ не має пояснень, він утратив мету й логіку духовної еволюції. Такий світ приречений на загибель, бо в ньому гине людина.

Концепція людини. Образ Грегора Замзи — це метафора нездоланного відчуження людини. Нещастя, яке трапилося з героєм, одразу відсунуло його за межу людського світу. Біль, на який ніхто не звертає уваги, є домінантою художнього образу Замзи. Він поранив рот, коли повертав ключ, зламав лапку, відкриваючи двері, але ніхто не помітив його страждань. Коли Грегор перестав їсти, ніхто не звернув на це уваги. Навіть смерть героя першою помітила не родина, а служниця, яка прийшла прибирати, вона ж і викинула кудись мертве тіло.

Проблема відчуження виникла не після фізичного перевтілення героя. Автор перекоонує, що людське існування наскрізь просякнуте болем і самотністю. Навіть у родині втрачаються духовні зв'язки. У сім'ї Грегора Замзи кожен був зайнятий винятково власними справами. Єдине, що їх поєднувало, — це розмови про гроші. А в зовнішньому світі людина так само відчужена, як і в родині. У фірмі, де працював Грегор Замза, він відіграв роль гвинтика у великому механізмі. У нього не було друзів, а знайомства з жінками були випадковими. Зрештою Грегор опинився сам у світі — беззахисний та безпритульний.

Проблему відчуження, яка стала для героя трагедією й призвела до смерті, переживає не тільки Грегор Замза. Його родина теж опинилася у фатальному лабіринті. Грета ще не усвідомлює, що вона самотня в цьому світі. Ніхто не розумів її захоплення музикою, окрім брата, — він навіть у подібні комахи відчуває прекрасне. Замза-комаха помер, члени родини зітхнули з полегшенням. Для них начебто закінчилося жахливе життя й розпочалося нове. Але батько, звертаючись до дружини й доньки, чомусь просить не кидати його напризволяще... Після того, як він відрікся від свого сина, можливо, теж відчув загрозу бути покинутим.



Х. Ернандес. Ілюстрація до оповідання Ф. Кафки «Перевтілення». 1986 р.

Символічно, що після смерті Грегора автор називає членів родини вже не батько, мати, сестра, а пан, пані, дочка. Цим письменник акцентує на невиправному розпаді сімейних стосунків. Жахливого перевтілення зазнав не тільки Грегор Замза, а й усе суспільство.

Гротеск. В оповіданні «Перевтілення» автор використовує гротеск з метою відтворення абсурдного світу та зображення духовних трансформацій людини й людства. Гротеск означає поєднання непоєднаних ознак в одному образі, наділення образів не властивими їм рисами або поєднання жахливого й смішного у фантастичній формі. У європейській літературі XIX ст. досить значними були традиції гротеску, що виявилися у творчості М. Гоголя та Е. Т. А. Гофмана. З їхніми персонажами, як і з героєм «Перевтілення», відбувалися дивні трансформації, що були засобом сатиричного викриття дійсності. Ф. Кафка використав гротеск у межах модернізму з метою розкриття абсурдності світу й проблеми відчуження, що стала актуальною для XX ст.

Е. Т. А. Гофман	М. Гоголь	Ф. Кафка
романтичний гротеск	реалістичний гротеск	модерністський гротеск
фантастичне перетворення (крихітка Цахес, князівство Керепес)	дослідження реальної дійсності, наділення її незвичайними ознаками (Акакій Акакійович, Петербург)	перевтілення — метафора абсурдного життя та відчуження людини (Грегор Замза, буденний світ)

Особливості жанру. «Перевтілення» деякі дослідники називають новелою. Це різновид оповідання про незвичайну життєву подію з несподіваним фіналом. Дія в новелі є яскравою й виразною, сконцентрованою біля невеликого кола персонажів, які виявляють незвичайні якості. Перевтілення є своєрідним духовним випробуванням не лише для Грегора Замзи, а й для його рідних, і для світу загалом. І вони не витримують його. Герой помирає, так і не відчувши любові й людяності, а члени родини та світ повільно вмирають духовно. «Перевтілення відбуваються довкола й усередині нас», — писав Ф. Кафка.

ДОЛІ ЛЮДЕЙ І КНИЖОК

Заборона творів Ф. Кафки

Нині без творів Ф. Кафки неможливо уявити літературу Європи XX ст. Але більшість творів митця була не опублікована за його життя. У заповіті він попросив М. Брода спалити рукописи, однак той не виконав прохання друга. Уже після смерті Ф. Кафки М. Брод займався упорядкуванням текстів письменника, укладанням його біографії та зібрання творів. Проте це було нелегко через різні причини. У 1930–1940-і роки Прага, як Чехія та Європа, потерпала від фашистської навали. Євреї та шедеври мистецтва, створені ними, підлягали знищенню. Спадщину Ф. Кафки довелося переховувати. У 1939 р. М. Брод виїхав в еміграцію й зумів зберегти твори митця. Після Другої світової війни до Європи прийшла нова навала — радянська. Чехія була в зоні політичного тиску СРСР, і знову твори Ф. Кафки опинилася під забороною. У період «празької весни» (1968) у Чехії виник новий інтерес до творчості Ф. Кафки. Але введення в Чехію радянських військ, які придушили демократичний рух і залишилися там до 1991 р., знову зробило Ф. Кафку забороненим письменником у соціалістичних країнах. Тільки на початку 1990-х років, коли в Європі відбулася криза радянської системи, твори Ф. Кафки повернулися до читачів. На Новому єврейському кладовищі біля могили Ф. Кафки єврейська спільнота встановила пам'ятну дошку М. Броду — його другу, біографу й видавцю, який зберіг твори митця для людства.

Яскрава думка

- «У його творах неймовірно, безглузде та незрозуміле відбувається в буденній та тривіальній обстановці. Уторгнення фантастичного аж ніяк не супроводжується барвистими романтичними ефектами, а оформлюється як найприродніша річ у світі, що не викликає ні в кого подиву» (Д. Затонський).



e-text

audio-text

ПЕРЕВТІЛЕННЯ (1912)

Оповідання

(Уривки)

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

«Що зі мною сталося?» — подумав він. Це був не сон. Він лежав у своїй кімнаті, звичайній невеликій людській кімнаті, серед чотирьох добре знайомих стін. Над столом, на якому розкладено загорнуті кожен окремо взірці сукна — Замза був комівояжером, — висів малюнок, що він недавно вирізав з ілюстрованого журналу й заправив у гарну позолочену рамку. На малюнку зображено даму в хутрянному капелюшку й хутрянному боа. Дама сиділа рівно й виставляла глядачеві важку хутрянну муфту, у якій її руки тонули по лікті. (...)

Ніякі прохання Грегора не допомогли, та й не розумів батько ніяких його прохань; як би смиренно Грегор не махав головою, батько тільки сильніше тупотів ногами.

Мати, незважаючи на холодну погоду, відчинила вікно навстіж і, висунувшись з нього, сховала обличчя в долонях. Між вікном і сходами утворився великий протяг, фіранки затріпотіли, газети на столі зашурхотіли, декілька листків упало на підлогу.

Батько неблаганно наступав, викрикуючи, як дикун, шиплячі звуки. А Грегор ще зовсім не навчився задкувати, він рухався назад дійсно дуже повільно. Якби Грегор повернувся, він відразу ж опинився б у своїй кімнаті, але він боявся роздратувати батька повільністю свого повороту, а батьківська палка в будь-яку секунду могла нанести йому смертельний удар по спині чи голові.

Проте нічого іншого Грегору все-таки не залишилося, бо він, на превеликий жах, побачив, що, задкуючи, не здатен навіть притримуватися певного спрямування; і тому, не перестаючи боязко коситися на батька, він почав — по можливості швидко, насправді ж дуже повільно — повертатися.

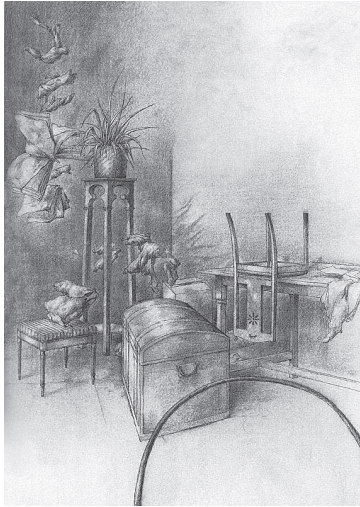
Батько, мабуть, оцінив його добру волю й не тільки не заважав йому повертатися, але навіть здалеку направляє його рух своєю палкою. Якби тільки не це нестерпне шипіння батька! Від цього Грегор зовсім очманів. Він уже закінчував поворот, коли, прислухаючись до цього шипіння, помилився й повернув трохи назад. Але коли він нарешті успішно направив голову в розчинені двері, виявилось, що тулуб його занадто широкий, щоб у них пролізти.

Батько в його теперішньому стані, звичайно, не зрозумів, що треба відчинити другу стулку дверей та дати Грегору прохід. У нього була одна нав'язлива думка — якомога скоріше загнати Грегора в його кімнату.

Мовби не було ніякої перешкоди, він гнав тепер Грегора вперед з особливим галасом; звуки, що линули повз Грегора, уже зовсім не були схожі на голос одного тільки батька; тут було насправді не до жартів, і Грегор будь-що-будь протиснувся у двері.

Одна сторона його тулуба піднялася, він навскоси ліг у проході, його бік був зовсім зранений, на білих дверях залишилися жахливі плями; він застряг і вже не міг самостійно рухатися далі, на одному боці лапки повисли тремтячи вгору; на іншому вони були боляче притиснені до підлоги. І тоді батько із силою дав йому воістину рятівного тепер стусана, і Грегор, обливаючись кров'ю, залетів у свою кімнату. Двері зачинили паличкою й настала довгождана тиша. (...)

Лише в сутінках Грегор отямився від важкого сну. (...) Повільно, ще незграбно нишпорячи своїми щупальцями, які він лише тепер почав цінувати, Грегор підповз до дверей, аби подивитися, що там відбулося. Його лівий бік здавався суцільним, довгим, неприємно



Х. Ернандес. Ілюстрація до оповідання Ф. Кафки «Перевтілення». 1986 р.

йому завжди розповідала й писала сестра, останнім часом узагалі вийшло з ужитку. Але й скрізь було дуже тихо, хоча у квартирі, звичайно, були люди.

«Яке тихе життя веде моя сім'я», — сказав собі Грегор і, утупившись у темноту, відчув велику гордість від усвідомлення, що він зумів улаштувати для своїх батьків і сестри таке життя в чудовій квартирі. А що, коли цьому спокою, затишку, задоволенню настав тепер жахливий кінець? Щоб його не оповивали подібні думки, Грегор вирішив розім'ятися й почав повзати по кімнаті. (...)

Уже рано-вранці — була ще майже ніч — Грегору випала нагода відчути слухність тільки-но прийнятого рішення, коли сестра, майже зовсім одягнена, відчинила двері з передпокою та, насторожена, зазирнула до нього в кімнату. Вона не відразу помітила Грегора, але, побачивши його під диваном — адже десь, о Господи, він повинен перебувати, не міг же він полетіти! — злякалася так, що, не володіючи собою, зачинила двері ззовні. Але немов соромлячись своєї поведінки, вона відразу ж відчинила двері знову й навшпиньках, як до тяжкохворого чи навіть до стороннього, увійшла до кімнати. (...) Відразу ж із здивуванням помітивши повну ще тарілку, з якої тільки ледь-ледь розхлюпалося молоко, сестра негайно підняла її, щоправда, не руками, а за допомогою ганчірки, і винесла геть. Грегору було дуже цікаво, що вона принесе натомість, і він став придумувати різні версії. Та він ніяк не додумався б до того, що сестра через свою доброту дійсно зробила. Щоб дізнатися про його смак, вона принесла йому всілякі страви, розклавши весь цей харч на старій газеті. Тут були залежані пригніті овочі; кістки, що залишилися від вечері, покриті білим застиглим соусом; трохи родзинок і мигдалю; шматок сиру, який Грегор два дні тому оголосив неістівним; скибка сухого хліба, намазаного маслом і посипаного сіллю. До всього цього вона поставила йому ту ж, раз і назавжди, очевидно, виділену для Грегора тарілку, наливши в неї води. Потім вона з делікатності, знаючи, що при ній Грегор не буде їсти, поспішила вийти й навіть повернула ключ у дверях, щоб показати Грегору, що він може облаштовуватися, як йому буде зручніше. (...) Із заплаканими від насолоди очима він швидко знищив сир, овочі, соус; свіжа їжа, навпаки, йому не подобалася, її навіть запах здавався нестерпним, і він відтягував у бік від неї шматки, котрі хотілося з'їсти. (...)

Так Грегор отримував тепер їжу щоденно — одного разу вранці, коли батьки та прислуга ще спали, а наступного разу після загального обіду, коли батьки знову лягали поспати, а прислугу сестра відсилала з дому з якимось дорученням. Вони також, звичайно, не хотіли,

щоб Грегор помер з голоду, але знати всі подробиці годування Грегора їм було б нестерпно важко, і, напевно, сестра намагалася позбавити їх хоча б маленьких печалей, тому що страждали вони справді достатньо. (...)

Одного разу — з дня Грегорового перевтілення пройшов уже місяць, і в сестри, отже, не було особливих причин для здивування від його вигляду — вона прийшла трохи раніше звичайного й побачила Грегора тоді, коли він дививсь у вікно, біля якого непорушно застиг. Це було досить страшне видовисько. Якби вона просто не ввійшла до кімнати, для Грегора не було б у цьому нічого дивовижного, оскільки, сидячи біля вікна, він не дозволяв їй відчинити його, але вона не просто не ввійшла, а відринула назад і зачинила двері; сторонньому могло б навіть видатися, що Грегор підстерігав її та хотів укусити. Грегор, звичайно, відразу ж сховався під диван, але її повернення йому довелося чекати до опівдня, і була в ній якась незвичайна стривоженість. Він зрозумів, що сестра все ще не сприймає й ніколи не зможе сприйняти його вигляду й докладає великих зусиль, щоб не втекти геть при погляді навіть на ту невелику частину його тіла, яка висувається з-під дивана. Щоб позбавити сестру цього видовища, він одного разу переніс на спині — на цю роботу йому треба було витратити чотири години — простирadlo на диван і поклав його так, щоб воно ховало його повністю й сестра, навіть нагнувшись, не могла його побачити. Якби, на його погляд, у цьому простирadлі не було потреби, сестра могла б і прибрати його, бо Грегор заховався так не для задоволення, це було зрозуміло, але сестра залишила простирadlo на місці, і Грегору навіть здалося, що він спостеріг вдячний погляд, коли обережно підняв головою простирadlo, щоб подивитися, як сприйняла це нововведення сестра. (...)

Турбуючись про батьків, Грегор у денний час уже не з'являвся біля вікна, повзати ж по декількох квадратних метрах підлоги довго не вдавалося, лежати не рухаючись йому було вже й ночами важко, їжа скоро перестала приносити йому будь-яке задоволення, і він зазвичай повзав задля розваги по стінах і стелі. (...) Але зараз він володів своїм тілом, зовсім не так, як раніше, і з якої б висоти він не падав, не робив собі ніякої шкоди. Сестра відразу помітила, що Грегор знайшов нову розвагу — адже, повзаючи, він скрізь залишав сліди клейкої рідини, — і вирішила надати йому якомога більше місця для цього заняття, винісши з кімнати меблі, що заважали йому повзати, тобто насамперед скриню й письмовий стіл. Але вона не могла зробити це одна, тому сестрі нічого не залишалось, як одного разу, у час відсутності батька, привести матір. Та попрямувала до Грегора з вигуками схвильованої радості, але перед дверима його кімнати замовкла. (...)

— Заходь, його не видно, — сказала сестра й упевнено повела матір за руку. (...)

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

І він вискочив з-під канапи — мати й сестра саме відсапувались у вітальні, спершись на письмовий стіл, — і заметушився по кімнаті, не знаючи, що йому найперше рятувати. Тоді побачив портрет дами в хутрах, що висів на порожній стіні, мерщій виліз на стіну й притиснувся до скла, що приємно холодило гарячий живіт. Голову Грегор повернув до дверей вітальні, щоб бачити, як заходитимуть мати й сестра. Вони довго не відпочивали й швидко повернулися; Грета підтримувала рукою матір і майже тягла її.

— Ну, а тепер що ми винесемо? — мовила вона й оглянулася.

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

— Може, повернемося краще до вітальні?

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

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

— Ну, стривай же, Грегоре! — сказала сестра, злісно глянувши на нього, і погрозила кулаком.

Відколи Грегор став комахою, це були перші слова, з якими сестра звернулася безпосередньо до нього. (...)

Тепер Грегор був зачинений від матері, що через нього, може, лежить при смерті; двері він не насмілювався відчинити, щоб не злякати сестру, якій не можна відійти від хворой; йому тепер нічого не залишилося, як чекати; і, щоб не так страждати від докорів сумління й сумних думок про матір, Грегор почав лазити по кімнаті. Він облазив усе: стіни, меблі, стелю, — і, врешті, коли вже вся кімната почала крутитися перед його очима, а легше не стало, у відчай кинувся зі стелі просто на великий стіл. (...)

(Переклад Є. Поповича)

КОМПЕТЕНТНОСТІ

Обізнаність. 1. Чому оповідання називається «Перевтілення»? **2.** Доведіть, що це не фантастичний, а метафоричний твір. **Читацька діяльність. 3.** Прочитайте твір. Складіть цитатний план до нього відповідно до розвитку сюжету й змін персонажів. **4.** «Яка все ж таки відразлива ця історія!» — написав Ф. Кафка Ф. Бауер після завершення оповідання «Перевтілення». Що, на вашу думку, викликає відразу в оповіданні? Чи пов'язано це тільки з фізичними змінами героя? **5.** Знайдіть у творі натуралістичні деталі. Яку роль вони відіграють у тексті? **6.** Порівняйте образи героїв Грегора Замзи та Акакія Акакійовича («Шинель» М. Гоголя). Що єднає цих персонажів? **Людські цінності. 7.** Опишіть стосунки, ставлення одне до одного в сім'ї Грегора Замзи до його перевтілення та після. Як ви вважаєте, що було втрачено в родині? **Комунікація. 8.** Дискусія на тему «Причини та наслідки трагедії Грегора Замзи». **Ми — громадяни. 9.** Які питання, порушені Ф. Кафкою, актуальні для нашого часу? **Сучасні технології. 10.** За допомогою Інтернету визначте, що означає слово *комівояжер* та які його обов'язки. Поясніть, чому саме цю професію обрав Ф. Кафка для свого героя. **Творче самовираження. 11.** «Кафкіанський світ» — це поняття використовують у літературознавстві як характеристику художньої дійсності, створеної митцем. Доберіть 5–6 прикметників для означення світу в оповіданні «Перевтілення». **12.** Письменник К. Бранд написав оповідання «Зворотне перетворення Грегора Замзи» (1916), у якому він уявив, що могло б статися з героєм, якби той не помер. Придумайте власний сюжет — продовження історії Ф. Кафки. **Лідери та партнери. 13.** Поділіться на групи й підготуйте повідомлення на теми «Ф. Кафка і Прага», «Ф. Кафка і батько», «Малюнки Ф. Кафки», «Твори Ф. Кафки в кіно, театрі, образотворчому мистецтві». **Довкілля та безпека. 14.** Визначте художні деталі, які свідчать про те, що Грегору Замзі було небезпечно жити в навколишньому світі. Поясніть глибинні причини цих небезпек. **Навчаємося для життя. 15.** Уявіть, як би поставилися до вас ваші рідні й близькі люди, якби з вами відбулося таке перевтілення, як з Грегором Замзою. Що б ви хотіли (уже зараз) змінити в стосунках зі своїм оточенням?



«ПЕРЕВТІЛЕННЯ» Ф. КАФКИ В МИСТЕЦТВІ

Перша екранізація оповідання Ф. Кафки була здійснена в 1951 р. в США (реж. Б. Хемптон). У 1953 р. у Великій Британії режисер Л. Мауцетті створив власну кіноверсію, а в 1962 р. у Венесулі за цей складний матеріал узявся режисер А. Хуртало. У 1975 р. з'явився комічний кінофільм чеського режисера Я. Немеца. У 2008 р. в Росії вийшла нова кіноверсія твору (реж. В. Фокін).

Вистава «Перевтілення» за однойменним твором Ф. Кафки з успіхом іде в різних театрах світу. Американський композитор Ф. Глас написав два фортепіанні цикли за мотивами оповідання.

Подивіться один з кінофільмів за мотивами оповідання Ф. Кафки «Перевтілення». Порівняйте з твором. Чи сподобалося вам відображення кафкіанського світу й образів персонажів? Прокоментуйте засоби виразності, використані в кінофільмі.



Кадри з кінофільму «Перевтілення» за однойменним твором Ф. Кафки.
У ролі батька — Х. Беннет, матері — З. Прохазкова, Грети — Я. П'єр
(реж. Я. Немец, 1975 р.)



Михайло Булгаков

1891–1940

Ніколи й нічого не просіть! Ніколи й нічого, особливо в тих, хто сильніший за вас. Самі запропонують і самі все дадуть!

М. Булгаков

Михайло Булгаков народився 15 травня 1891 р. в м. Києві (Україна). Батько Опанас Іванович викладав у Київській духовній академії курс історії західних віросповідань. Мати Варвара Михайлівна виховувала дітей, яких було семеро.

Дитинство та юність М. Булгакова минули в Києві. Він захоплювався класичною літературою й архітектурою, музикою та театром. Вивчав розписи в давніх соборах, відвідував відомий театр Соловцова. На Андріївському узвозі, 13 знаходилася тоді квартира Булгакових, нині в цьому домі — меморіальний музей письменника.

М. Булгаков закінчив гімназію, а потім вступив на медичний факультет Київського університету. У роки навчання Михайло вперше закохався. У 1913 р. він обвінчався з Тетяною Лаппа в церкві Миколи Доброго на Подолі й оселився з молодою дружиною на вулиці Рейтарській, 25. Але їхнє щастя було нетривким. Перша світова війна, а потім революція й громадянська війна назавжди їх розлучили.

Михайло, склавши випускні іспити екстерном, почав працювати лікарем. Де він тільки не побував — Чернівці, Кам'янець-Подільський, Смоленськ... Його враження тих років відтворені в збірці оповідань «Затиски юного лікаря» (1925–1926).

У 1917–1918 рр. М. Булгаков разом з родиною перебував у Києві. За його словами, «влада змінювалася вісімнадцять разів». Жахливі революційні та воєнні події відображені в його творах «Біла гвардія» (1923–1924), «Дні Турбіних» (1926). Письменник показав наступ комуністичної ідеології на інтелігенцію й культурні цінності, які внаслідок соціальних катаклізмів у Росії занепадали. Нова влада вбачала в інтелігенції «ворогів», яких прагнула знищити морально та фізично. У своїх творах М. Булгаков розкрив трагедію безвиході, у якій опинилося тоді багато людей. Друга дружина М. Булгакова Любов Біло-

ЛІТЕРАТУРНА ПРОГУЛЯНКА

Коли в романі з'явився образ Маргарити?

28 лютого 1929 р. М. Булгаков познайомився з Оленою Сергіївною Шиловською. Їхній роман був палким і стрімким. Певний час закохані не зустрічалися, та все ж таки кохання виявилось сильнішим за обставини. У 1932 р. вони одружилися, й Олена Сергіївна стала його музою. У романі з'явилися образи майстра та Маргарити. Швидко летів сторінками роману почет Воланда, а дух майстра був не підвладний небесним і земним правителям.



А. Орлова. Ілюстрація до роману М. Булгакова «Майстер і Маргарита». 2011 р.

зерська в 1920 р. емігрувала, її доля, листи й щоденники дали поштовх для створення п'єси про трагедію еміграції «*Biz*» (1928).

На початку 1920-х років М. Булгаков переїхав до Москви. Тут він ще більше переконався, що в країні утвердилася тоталітарна система, яка загрожує людству. У середині 1920-х років з'явилися сатиричні твори «*Дияволиада*» (1923), «*Фатальні яйця*» (1924), «*Собаче серце*» (1925), «*Зойчина квартира*» (рос. «Зойкина квартира») (1926), «*Багряний острів*» (рос. «Багровый остров») (1927), які з викривальним сарказмом зображували духовну деградацію суспільства. Не випадково переважна більшість з них тоді була заборонена.

Життя та творчість М. Булгакова були пов'язані з Московським художнім театром. Але багато п'єс письменника глядачі так і не побачили. Хоча вождь СРСР Й. Сталін любив дивитися виставу «Дні Турбіних» (йому подобалося спостерігати, як гине стара інтелігенція й перемагає новий революційний лад), але М. Булгакова переслідували протягом усього його творчого шляху.

Проблема «митець і влада» стала головною в його творах наприкінці 1920 — у 1930-х роках: «*Іван Васильович*» (1929–1934), «*Кабала святош*» (1929) та ін.

Протягом 1928–1940 рр. М. Булгаков працював над романом «*Майстер і Маргарита*», у якому писав про те, чого не можна було сказати вголос, — про свободу мислення та творчості, християнські заповіді й необхідність збереження моральних цінностей, культури й життя людей. Поруч з письменником була його третя дружина Олена Сергіївна Булгакова (Шиловська), яка й стала прототипом Маргарити.

Проте жити митцеві залишилося недовго. У 1939 р. він завершив п'єсу «*Батум*» — про початок революційної діяльності Й. Сталіна. Ця п'єса, на перший погляд, цілком безневинна, мала багато символів і натяків на жорстокість Й. Сталіна, його бездушність і прагнення будь-якою ціною захопити владу. Звичайно, ці натяки були розгадані. П'єсу М. Булгакова розкритикували. Це дуже вплинуло на стан його здоров'я. Письменник помер 10 травня 1940 р. в м. Москві (Росія), так і не закінчивши остаточної редакції роману «*Майстер і Маргарита*». О. Булгакова (Шиловська) згадувала, що письменник помирав зі словами: «Щоб знали, щоб знали...» Можливо, він хотів, щоб ми знали не лише про його життя, а й розгадали ті таємниці, які він залишив у спадок.

ДОЛІ ЛЮДЕЙ І КНИЖОК

М. Булгаков і влада

У 1926 р. зробили обшук у квартирі письменника, тоді вилучили рукопис повісті «Собаче серце» і його щоденник. М. Булгакова неодноразово викликали до слідчого в справі щодо «антирадянської» діяльності, його залякували, на нього чинили моральний тиск. До кінця 1930-х років повість «Собаче серце» була заборонена цензурою. Коли щоденник через декілька років повернули М. Булгакову, він його спалив. У 1928–1929 рр. були зняті з репертуару МХАТу п'єси «Багряний острів», «Зойчина квартира» та ін. У 1929 р. Й. Сталін у відкритому листі до драматурга В. Біль-Білоцерковського назвав твори М. Булгакова «непролетарською літературою, яку потрібно крок за кроком витискати зі сцени». Фактично це був офіційний вирок письменникові, якому відмовили всі видавництва. У липні 1929 р. М. Булгаков звернувся до Й. Сталіна з проханням дозволити виїхати за кордон, але воно залишилося без відповіді. Митець писав брату: «Питання моєї загибелі — це лише питання часу...» М. Булгаков написав лист «До уряду СРСР», у якому ані на крок не відступав від своєї позиції. До кінця життя його вважали «небезпечним і шкідливим письменником». М. Булгакова не заарештували й не розстріляли, але критикували для «навчання» інших літераторів. Роман «*Майстер і Маргарита*» був заборонений до 1960-х років. Під час «відлиги» його надрукували (у 1966–1967 рр. у журналі «Москва» зі значними скороченнями), проте дуже швидко ім'я М. Булгакова та його твори знову були заборонені. Тільки після розпаду СРСР спадщина письменника стала відкритою для широкого кола читачів. А роман «*Майстер і Маргарита*» з'явився в авторському варіанті, який допомогла впорядкувати О. Булгакова (Шиловська).



Роман «Майстер і Маргарита». Історія створення. М. Булгаков працював над твором протягом 1928–1940 рр. Відомі шість його редакцій. Спочатку автор хотів написати «роман про диявола» — сатиричну фантазмагорію з вставною новелою про Ісуса Христа та Понтія Пілата. Варіанти назв роману були різними: «*Чорний маг*», «*Копито інженера*», «*Жонглер з копитом*», «*Син В(...)*», «*Гастроль Воланда*», «*Інженер з копитом*», «*Князь темряви*» та ін. У 1931–1932 рр. у романі з'явилися образи майстра та Маргарити, а в 1937–1938 рр. — остаточна назва «Майстер і Маргарита».

Теми, проблеми, ідеї. У романі порушено важливі моральні та філософські проблеми: свобода і насильство, митець і влада, сенс буття людини, духовна сутність світу, кохання в житті людини, призначення особистості, вибір її позиції тощо.

Основна тема твору — зображення духовної деградації суспільства в культурно-історичному контексті, відтворення трагедії людини та світу, знецінення моральних ідеалів. Головні теми підпорядковані іншим темам: історія загибелі Ієшуа Га-Ноцрі; трагічна доля майстра та його роману; життя поета Івана Бездомного; пригоди Воланда з його почтом у Москві та ін. У романі М. Булгаков показав, що світ утратив духовну сутність, люди забули про Бога, про вічні цінності, а це неминуче призведе до трагедії.

Письменник викриває суспільні вади, але, на його думку, протиставити будь-якому насильству можна лише одне — силу духу людини, її творчість, волелюбність. Тому в романі «Майстер і Маргарита» утверджується ідея високих людських цінностей — добра, справедливості, кохання та свободи. Ієшуа, майстер і Маргарита втілюють авторську думку про непереможність особистості, яка усвідомила силу своєї творчості та внутрішньої свободи. Душі улюблених героїв М. Булгакова не підкоряються ані дияволу, ані земній владі. І це, на переконання митця, має стати запорукою майбутнього відродження світу.



О. Мартинюк. Фотоілюстрація до роману М. Булгакова «Майстер і Маргарита». 2013 р.

Особливості композиції. За формою «Майстер і Маргарита» — це «роман у романі». Розділи про життя Москви в 1930-х роках чергуються з розділами на біблійні теми (роман майстра інтерпретує відому історію про зустріч Ісуса Христа та Понтія Пілата, а також про жертвну загибель Ісуса Христа). Це дає можливість письменникові говорити про сучасність з позиції вічності, нагадати про втрачені християнські заповіді.

Ще одна особливість композиції роману — поєднання різних, відносно незалежних сюжетних ліній. Це зумовлює поліфонізм твору, його загальнолюдський зміст.

У побудові роману використані ідеї Г. Сковороди. У трактаті українського філософа XVIII ст. «Потоп зміїний» викладено концепцію трьох світів: земного, космічного та біблійного. Вона відображена у творі М. Булгакова.

ТРИ СВІТИ В РОМАНІ «МАЙСТЕР І МАРГАРИТА»

Земний світ	Космічний світ	Біблійний світ
Москва 1930-х років (МАСОЛІТ, Берліоз, Римський, Варенуха, Ласточкін та ін.)	Воланд та його почет (Азazelло, Коров'єв-Фагот, кіт Бегемот, Абадонна, Гелла)	Події в Єршалаїмі (Ієшуа Га-Ноцрі, Понтій Пілат, Левій Матвій, Іуда та ін.)

Для чого письменник використав таку художню структуру? Це не просто витвір фантазії митця. Змальовуючи різні світи, М. Булгаков наголошував на розриві між ними. Люди живуть на Землі, не думаючи про Бога та Всесвіт. Буденність позбавлена моральних цін-

ностей. А це означає, що світ утратив духовну мету й летить у прірву. Роман «Майстер і Маргарита» М. Булгаков писав як попередження людству про трагічні наслідки порушення духовних норм і зв'язків.

Кожен зі світів твору має, згідно з концепцією Г. Сковороди, дві сторони — зовнішню (видиму) і приховану (невидиму). На перший погляд, у Москві 1930-х років усе добре: люди їдять, п'ють, розважаються, але насправді це суспільство дуже хворе. Тут пишуть доноси, зникають люди, карають за прояви вільної думки. Тому на Землю приходить диявол у подобі пересічного обивателя. Використання мотивів Г. Сковороди допомагає М. Булгакову розкрити приховану сутність суспільства.

Біблійні мотиви в романі. Одна з найбільших таємниць роману — біблійний сюжет, який розгортається в уяві майстра. Саме слово *Євангеліє* зорієнтовує читачів на Біблію, зокрема Новий Заповіт, у перших чотирьох книгах якого йдеться про прихід Христа, Його вчення, діяння, розп'яття та вознесіння на небо. Письменник своєрідно інтерпретує євангельські мотиви й образи. У романі немає мотивів богосинівства, жертви в ім'я спокутування людського гріха. Використовуючи біблійну легенду, М. Булгаков водночас відступає від неї. Ієшуа зображено без усякого натяку на месіанство. Як і звичайна людина, він боїться болю, смерті, лякається, коли дізнається, що його хочуть убити. У романі немає апостолів, матері Марії, немає освячених релігією слів *хрест, розп'яття*. Ієшуа не робить ніяких чудес і не воскресає.

Письменник максимально наближує біблійний сюжет до земного життя. Ієшуа Га-Ноцрі зіткнувся в ідейному діалозі з Понтієм Пілатом, якого зображено не як могутнього прокуратора, а як звичайну людину, знесилена головним болем. У Біблії Понтій Пілат не переймається сумнівами й докорами совісті, а булгаковський герой постійно балансує між добром і злом і, наказавши вбити Ієшуа, потім буде довго страждати, аж поки майстер не пробачить його. Іуда, зрадивши Ієшуа, — також уже не біблійний Іуда, а закоханий чоловік, готовий на все заради жінки.

Ієшуа Га-Ноцрі не проголошує в романі палких промов про спасіння людства й Царство Боже. Його істина проста: усі люди добрі й треба все зробити, щоб допомогти людині виявити свою добру сутність, бо тільки добро може змінити світ. Усі, хто спілкується з Ієшуа, внутрішньо перетворюються. Жорстокий збирач податків, наслуховавшись добрих слів Ієшуа, кинув гроші на дорогу й пішов за ним. Співчуття Ієшуа навіть лікує головний біль Понтія Пілата.

Але воля Ієшуа Га-Ноцрі, його прагнення до правди й добра виявляються злочинними в єршалаїмській державі, тому що там неможливо вірити в будь-що інше, окрім влади кесаря, тобто імператора. Будь-яка віра, навіть віра в добро, підриває державний устрій, заснований

Яке Євангеліє використав М. Булгаков у «Майстрі і Маргариті»?



Як відомо, у Біблії є чотири Євангелія. Їх розрізняють за авторською позицією, трактуванням образу Христа та стильовими особливостями. Кожен з євангелістів писав, маючи особливу мету й аудиторію. Матвій звертався до євреїв, тому говорив про Христа як про обіцяного Богом Месію, Помазаника Божого, Царя Іудейського. Марк звертався до римлян і писав про Христа як Слугу Божого. Лука адресував свою розповідь язичникам і підкреслював, що Христос — Син Людський. Нарешті, Іван звертався до всього людства, наголошуючи, що Христос — Син Божий. До речі, Євангеліє від Марка вважають найповнішим, воно за формою нагадує науковий трактат. Євангеліє від Матвія містить чимало чарівних, фантастичних елементів. Євангеліє від Луки характеризується особливою метафоричністю, поетичною образністю. У ньому акцентовано на людяності образу Ісуса Христа. Аналізуючи сюжет роману «Майстер і Маргарита», можна зробити висновок, що М. Булгаков використав Євангеліє від Луки, у якому Христа зображено як Сина Людського. Письменник знімає містичний ореол у зображенні образу Ієшуа Га-Ноцрі та Єршалаїму, акцентуючи на загальнолюдському змісті «вічного» сюжету.

на насильстві. У цьому аспекті єршалаїмський світ роману «Майстер і Маргарита» — це своєрідна художня модель тоталітарної держави, яка знищує й людину, і людські істини. М. Булгаков змальовує насильство в широкому історико-культурному контексті. Він стверджує, що зло є злом, яких би форм воно не набувало, і доля людини завжди буде трагічною, доки людство не усвідомить цінність кожної особистості й не повернеться до духовних ідеалів.

Хто ж відповідатиме за насильство? М. Булгаков відмовляється від ідеї колективної провини. Якщо в Біблії Христа розіп'яли за рішенням синедріону й на вимогу юрби, що кричала Пилатові: «Розіпни його!» (Понтій Пилат лише затвердив це рішення), то в романі М. Булгакова головна відповідальність за страту Ієшуа покладена на прокуратора Іудеї. Саме він винен у загибелі Ієшуа.

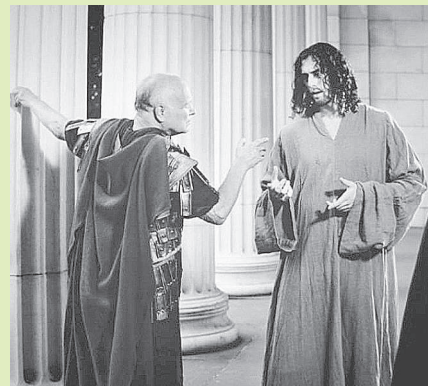
Традиції світової літератури в романі. Існує понад п'ятдесят різних джерел роману, серед яких — Біблія, «Фауст» Й. В. Гете, твори Г. Сковороди, Ф. Достоевського, М. Гоголя та ін. Звісно, ці джерела були творчо переосмислені митцем.

Джерело	Утілення в романі «Майстер і Маргарита»
Біблія (Новий Заповіт, Євангеліє)	Події в Єршалаїмі, Ієшуа Га-Ноцрі, Понтій Пилат, Іуда, Левій Матвій, Каїфа та ін.
Філософія Г. Сковороди	Наявність у романі трьох світів — земного, біблійного, космічного, кожен з них має видиму й невидиму сторони.
«Фауст» Й. В. Гете	Епіграф до твору: «...Ну, добре, хто ж ти є? — Я — тої сили часть, що робить лиш добро, бажаючи лиш злого». Воланд зі своїм почтом приходять у земний світ, бо суспільство перетворилося на пекло, у ньому забули про Бога, чинять зло й насилля. А це — оселя диявола.
Романи Ф. Достоевського	Відомий мотив звучить уже в першому розділі (розмова Воланда з Берліозом): якщо Бога немає — немає й раю, а звідси — немає й пекла, отже, « <i>усе дозволено</i> ».
Фантастика Е. Т. А. Гофмана	Синтез реального й уявного, прийом фантастичного перетворення простору (квартира 50), засоби гротеску.

ЛІТЕРАТУРНА ПРОГУЛЯНКА

Ким був Понтій Пилат?

Понтій Пилат названий у романі «Майстер і Маргарита» «*прокуратором Іудеї*». Річ у тому, що Іудея тоді знаходилася під владою Риму, тому Понтій Пилат був призначений намісником імператора, урядовцем, уповноваженим відповідати за збирання податків і порядок в Іудеї. Слово *прокуратор* походить від латинського *procurator, procurio*, що означає «підключаюся», «керую». Згідно з історичними джерелами, Понтій Пилат правив у 26–36 рр. н. е. Його правління ознаменовано жорстокістю й масовими покараннями. Податкові та політичні утиски викликали народний гнів і протести. *Синедріон* — це рада іудейських старійшин, яка вирішувала важливі народні справи. Після підкорення Іудеї Римом синедріон тільки формально приймав рішення про смертну кару, а ухвалити його мав прокуратор. Згідно з Новим Заповітом, Понтій Пилат під час суду над Ісусом Христом тричі відмовлявся схвалити рішення про його покарання, у чому був захищений синедріон на чолі з Каїфою. Перед прийняттям рішення Понтій Пилат помив руки водою на знак своєї непричетності до смерті Христа. Звідси походить вислів *умити руки*, що означає формальну непричетність до недоброї справи.



Ж. Лур'є. Фотоілюстрація до роману М. Булгакова «Майстер і Маргарита»

Продовж. таблиці

Творчість М. Гоголя	Тема «мертвих душ» (тільки на сучасному матеріалі), поєднання епічної розповіді з ліричними відступами, мотив жахливого польоту «птиці-трійки» — Воланда з його почтом.
Ідеї В. Соловйова	Ідея вічної жіночності, вічної краси, що рятує, утілена в образі Маргарити.
«Життя Ісуса» Е. Ренана	Роздуми про особисту й колективну відповідальність, про злочин проти Ісуса Христа.
Роман «Камо грядеши?» Г. Сенкевича	Розповіді про перших християн і поширення християнських ідей.
Міфи й легенди народів світу (слов'янські, німецькі, швейцарські тощо).	Польоти та зібрання нечистої сили, фантастичне перетворення Маргарити, духовні випробування майстра й Маргарити, страждання Понтія Пілата тощо.

Використовуючи традиції «Фауста» Й. В. Гете, М. Булгаков уводить у роман образ диявола та його почту. Прихід диявола на Землю має на меті показати, що Земля перетворилася на пекло, що там, де люди забувають про Христа, настає царство сатани. Воланд у романі є й доброю силою. Сатані вже не треба спокушати людей, бо земне пекло жахливіше й чорніше за біблійне, тому навіть диявол постає добрим. *«Коли в людей все відібрали, вони шукають порятунку в потойбічній силі»*, — писав М. Булгаков. Воланд зневажає земні пристрасті та земних мешканців, виявляє їхню справжню сутність. Головна функція диявола в романі — розвінчання земного світу. Водночас Воланд та його почет не владні над душами майстра й Маргарити. До того ж у романі немає мотиву угоди з дияволом, як у «Фаусті» Й. В. Гете. Навпаки, Воланд наголошує на тому, що ніколи не треба нічого просити. Майстер і Маргарита зберігають і своє кохання, і внутрішню гідність, і творчість. Тому могутній Князь темряви відпускає їх на волю.

Віра в людину. М. Булгаков у романі «Майстер і Маргарита» стверджує, що кожна людина може йти шляхом Христа, нести у світ моральні істини, жити заради добра. «Люди, ви — боги», — Він говорив, маючи на увазі здатність людини змінити духовний та природний світ. «Люди — боги» є одним з головних лейтмотивів булгаковського роману.

Майстер і Маргарита залишаються людьми: пройшовши всі випробування, вони зберегли силу любові й добра, і навіть диявол змушений їх відпустити. Проте майстер не може думати тільки про себе, про свою волю й особисте щастя. Йому необхідно осмислити сенс буття всього людства.

Своєрідним зверненням до всіх людей, які живуть на Землі, став відомий ліричний відступ у фіналі роману. Тут зливаються голоси автора, майстра й Іешуа. Це ніби погляд згори на грішну землю та страждання людей. У цих словах звучить пронизливий біль за все людство, яке ще не усвідомило своїх таємничих божественних сил, що можуть змінити все на краще. Незважаючи на глибокий трагізм оповіді, у романі утверджується світла ідея духовної величі людини, її моральних можливостей у боротьбі зі злом.

Спасіння Землі й людства, на думку письменника, має прийти не від диявола й не від будь-якої іншої потойбічної сили. Це повинна здійснити сама людина. Маргарита



О. Мартинюк. Фотоілюстрація до роману М. Булгакова «Майстер і Маргарита». 2013 р.

рятує майстра. Понтій Пілат також намагався врятувати свою душу, наказавши вбити Іуду. Але спасіння душі не може відбутися через кров і вбивство, і Понтій Пілат страждав, доки майстер не звільнив його від докорів сумління. Майстер також урятував Івана Бездомного, Іешуа — Левія Матвія. А якщо людина врятує людину, стверджує М. Булгаков, ще не втрачено надію врятувати весь світ.

Допомогти врятуватися людству можуть також «вічні» духовні цінності — добро, любов, милосердя, що втілені в образі Христа. Цю ідею подано вже на початку роману в розмові Берліоза з Бездомним про існування Ісуса, коли несподівано з'являється Воланд, промовляючи: *«Майте на увазі, що Ісус усе ж таки існував...»* Здавалося б, виникає певний парадокс: Воланд, диявол, утверджує існування Христа. Але насправді тут немає нічого парадоксального. По-перше, кажучи про Христа, Воланд утверджує своє існування як диявола, тобто існування реального зла в суспільстві. По-друге, ім'я Христа є нагадуванням людям про Бога, якого вони забули, і тому стало *«все дозволено»* у світі (відомий мотив Ф. Достоєвського, що розгортається в романі).

Особливості стилю. У романі М. Булгаков використовує засоби комічного — гумор, іронію, сарказм, гротеск, які допомагають розкрити загальний стан радянського суспільства ХХ ст., показати його ганебний вплив на людину. За зовнішнім комізмом завжди приховані глибокий біль і тривога за людину.

Епічна розповідь поєднується з численними ліричними відступами, у яких виявляється відкрита авторська позиція. Це нагадує традиції М. Гоголя в поемі «Мертві душі», де також було багато ліричних відступів, у яких письменник розмірковував про мистецтво, народ і подальшу долю суспільства. Мотив польоту М. Булгаков також запозичив у М. Гоголя. Політ Воланда з його почтом над Землею нагадує політ гоголівської «птиці-трійки», що наводить жах на інші землі й народи.

Система мотивів. У «Майстрі і Маргариті» потужно звучать різні мотиви — як літературні, так і авторські. Мотиви «вседозволеності» (Ф. Достоєвський) і «сеансу чорної магії» (Й. В. Гете, М. Булгаков) дають змогу розкрити абсурдність тогочасного світу. Мотив божевіллія (М. Гоголь, М. Булгаков) утілює трагізм долі митця в умовах насильства. Водночас мотиви кохання та творчості символізують перемогу людини над суспільством.

«Рукописи не горять» — ця фраза є лейтмотивом усього твору й символізує безсмертя людського духу, творчості, добра, любові, волі, християнських ідеалів. Спалений роман майстра про Єршалаїм знову відновлено. Отримують нове життя душі майстра та Маргарити. Але куди вони летять у фіналі твору? Куди потрапляють — у рай чи пекло? У фіналі звучать мотиви світла й спокою, яких прагнуть душі улюблених героїв автора.



Ж. Лур'є. Фотоілюстрація до роману М. Булгакова «Майстер і Маргарита». 2008 р.

Проблема фіналу. Оскільки роман «Майстер і Маргарита» письменник не завершив, існує проблема фіналу твору, який інтерпретують по-різному. Одні дослідники вважають, що майстер не заслужив світла, а тільки спокою, бо скористався послугами диявола й *«сліпо йде за Воландом»*. Але ж ніякої угоди з дияволом не було! І Воланд вимушений відпустити вільні душі майстра та Маргарити, бо вони не підкоряються його *«відомству»*.

Спокій для майстра — винагорода не тільки за страждання, а передусім за пошуки сенсу буття. Спокій для героя означає не лише можливість незалежно жити та творити. Це спокій не для себе, а для пошуку істини, що потрібна людству. Спокій майстра у вічному, духовному просторі, у гармонії з Маргаритою — це запорука продовження творчості, що покликана повернути світу втрачений сенс.



МАЙСТЕР І МАРГАРИТА (1928–1940)

Роман
(Уривки)

ЧАСТИНА ПЕРША

Розділ 1

Ніколи не розмовляйте з невідомими

У пору спекотливого весняного заходу сонця на Патріарших ставках з'явилося двоє громадян. Перший з них — приблизно сорокарічний, одягнутий у сіреньку літню пару, — був малого зросту, темноволосий, угодований, з лисиною, свого респектабельного капелюха пір'ячком ніс у руці, а його ретельно поголене обличчя прикрашали надприродного розміру окуляри в чорній роговій оправі. Другий — плечистий, рудий, чубатий молодик у збитій на потилицю картатій кепці — був у ковбойці, пожмаканих білих штанах і чорних тапках.

Перший був не хто інший, як Михайло Олександрович Берліоз, редактор товстого художнього журналу й голова правління однієї з найбільших московських літературних асоціацій, скорочено — МАСОЛІТ, а його молодий супутник — поет Іван Миколайович Понир'єв, який писав під псевдонімом Бездомний.

Потрапивши в тінь ледь зазеленилих лип, письменники найперше кинулися до строкато розмальованої ятки з написом «Пиво та води».

Однак треба зазначити першу дивовижу цього страшного травневого вечора. Не тільки біля ятки, а й по всій алеї, рівнобіжній до Малої Бронної вулиці, не було ані душі. (...)

Цієї хвилини сталася друга дивовижа, що стосувалася самого Берліоза. Він раптом перестав гикати, його серце тріпнулось і на мить кудись провалилося, потім повернулося на місце, але з тупою голкою, що застрягла в ньому. До того ж Берліоза охопив безпричинний, проте такий великий страх, що йому притьмом захотілося втекти з Патріарших.

Берліоз тоскно роззирнувся, не розуміючи, що його так налякало. Він зблід, витер хустинкою лоба й подумав: «Що це зі мною? Такого ніколи не бувало... серце каверзує... я перевтомився... Мабуть, пора покинути все до біса та майнути в Кисловодськ...»

Тієї миті гаряче повітря згусло перед ними й з повітря зіткнувся предивний прозорий громадянин. На малій голівці — жокейський картуз, картатий, куций, теж-таки з повітря піджак... Громадянин був вузький у плечах, неймовірно худий, і фізіономія, прощу зауважити, глумлива.

Берліозове життя складалося так, що дивовижні явища не були для нього звичайними. Ще дужче збліднувши, він витріщив очі й, збентежившись, подумав: «Цього не може бути!..»

Але воно було, і цибатий, прозорий громадянин, не торкаючись землі, хитався перед ним то вліво, то вправо.

Тепер жах такою мірою переповнив Берліоза, що він заплющив очі. А коли голова МАСОЛІТу розплющив їх, то побачив, що все скінчилося, марево розвіялося, картатий щез, а тупа голка вискочила із серця.

— Тьху ти, чортяка! — вигукнув редактор. — Ти знаєш, Іване, зі мною оце мало удар від спеки не стався! Навіть галюцинація була, — він спробував усміхнутися, але в його очах ще билася тривога, і руки тремтіли. Проте поволі він заспокоївся, обмахнувся хустинкою й, проказавши досить бадьоро: «Отож...» — повів далі розмову, перервану питтям абрикосової води.

Та розмова, як згодом дізналися, була про Ісуса Христа. Оскільки редактор замовив поетові для чергового номера журналу велику антирелігійну поему. Цю поему Іван Миколайович скомпонував, і за дуже стислий термін, але, на жаль, редактора нею анітрохи не вдовольнив. Бездомний змалював головну дійову особу своєї поеми, тобто Ісуса, дуже чорними

барвами, а проте всю поему, на думку редактора, треба було писати наново. І саме зараз редактор читав поетові лекцію про Ісуса з метою виявити основну помилку поета. Важко сказати, що саме завадило Іванові Миколайовичу — чи зображувальна сила його хисту, чи цілковита необізнаність з питанням, яке він брався викласти, — але Ісус у нього був ну зовсім живісіньким, таким, як він колись існував, щоправда, наділеним усіма негативними рисами.

Берліоз хотів довести поетові, що сенс не в тому, яким був Ісус, лихим чи добрим, а в тому, що Ісуса як особи зовсім не існувало й усі розповіді про нього — лише вигадки, звичайнісінький міф.

Треба сказати, що редактор був людиною начитаною й дуже вміло використовував у своєму викладі думки істориків давнини, наприклад славетного Філона Александрійського, блискуче освіченого Йосифа Флавія, котрі ніколи й словом не проходили про існування Ісуса. Демонструючи поважну ерудицію, Михайло Олександрович повідомив поетові й про те, що відповідне місце в п'ятнадцятій книзі, у сорок четвертому розділі славетних Тацитових «Анналів», де йдеться про страту Ісуса, — не що інше, як пізніший сфальсифікований додаток. (...)

— Немає жодної східної релігії, — говорив Берліоз, — у якій здебільшого непорочна діва не народжувала б на світ Бога. І християни, не вигадавши нічого нового, точнісінько так само створили свого Ісуса, Котрий насправді ніколи не жив. Ось саме на це треба передусім напорити... (...)

Якраз у той час, коли Михайло Олександрович розповідав поетові про те, як ацтеки ліпили з тіста фігурку Віцліпуцлі, на алеї з'явився перший перехожий. (...)

Насамперед незнайомиць не кульгав і на зріст був високий. Щодо зубів, то з лівого боку в нього були платинові коронки, з правого — золоті. Він був у дорогому сірому костюмі, у закордонних, під колір костюма, черевиках. Сірий берет він хвацько заломив на вухо, під пахвою ніс тростину з чорним руків'ям у формі голови пуделя. Приблизно мав сорок років з гаком. Рот — якийсь кривий. Чисто виголений. Брюнет. Праве око — чорне, ліве — чомусь зелене. Чорні брови, але одна вища за іншу. Словом — чужоземець.

Пройшовши повз лаву, на якій розташувалися редактор і поет, чужоземець зиркнув на них скоса, зупинився й раптом усівся на сусідній лаві за два кроки від приятелів.

«Німець», — подумав Берліоз.

«Англієць», — подумав Бездомний.

А чужоземець обвів поглядом високі будинки, що квадратом оточували ставок, було помітно, що він бачить цю місцину вперше й вона його зацікавила.

Він подивився на горішні поверхи, які сліпуче відбивали пошматоване в шибках сонце, що назавжди йшло від Михайла Олександровича, потім — униз, де вікна починали передвечірньо темнішати, на щось там поблажливо всміхнувся, примружився, на руків'я тростини поклав руки, а на них підборіддя.

— Ти, Іване, — вів далі Берліоз, — дуже добре й сатирично змалював, наприклад, народження Ісуса, Сина Божого, та тільки ще перед Ісусом народилися сини Божі, як-от, скажімо, фінікійський Адоніс, фрігійський Аттис, перський Мітра. Стисло кажучи, жоден з них не народжувався, як Ісус, отож треба, щоб ти замість народження зобразив безглузді чутки про це народження. А то з твоєї розповіді зрозуміло, що він і справді народився! (...)

— Даруйте мені, будь ласка, — заговорив незнайомиць з чужинецькою вимовою, хоч і не калічачи слів, — що я наважуюся... але об'єкт вашої вченої бесіди такий цікавий, що...



Ж. Лур'є. Фотоілюстрація до роману М. Булгакова «Майстер і Маргарита». 2008 р.

При цьому він гречно скинув берет, і друзям нічого не залишалося, як підвестися та привітатися. (...)

Треба зазначити, що на поета чужоземець уже з перших слів справив препогане враження, Берліозові ж радше припав до вподоби, тобто не сподобався, а... зацікавив чи що. (...)

— Неймовірно! — вигукнув непроханий співрозмовник і, чомусь по-злодійському оглянувшись і приглушивши свій низький голос, сказав: — Даруйте мою нав'язливість, але я так зрозумів, що ви не вірите в Бога.

— Так, ми не віримо в Бога, — ледь усміхнувшись, відповів Берліоз, — але про це можна говорити цілком спокійно.

Чужоземець відкинувся на спинку лави та спитав, аж верескнувши від цікавості:

— Ви — атеїсти?!

— Так, ми — атеїсти, — з усмішкою відповів Берліоз, а Бездомний подумав розсердившись: «Ото причепився, гусак закордонний!»

— У нашій країні атеїзм нікого не дивує, — з дипломатичною чемністю сказав Берліоз, — більшість населення свідомо й давно перестало вірити в казки про Бога.

Цієї миті чужоземець утнув дещо дивне: піднявся й потис спантеличеному редакторові руку, промовивши такі слова:

— Дозвольте подякувати вам від щирого серця! За дуже важливе повідомлення, котре для мене як мандрівника надзвичайно цікаве, — багатозначно здійнявши палець, пояснив закордонний дивак. (...) — Дозвольте вас запитати, — після тривожної задуми мовив закордонний гість. — Як же бути з доказами існування Бога, яких є, як відомо, п'ять?

— На жаль! — співчутливо відповів Берліоз. — Жоден з цих доказів нічого не вартий, і людство давно здало їх в архів. Адже погодьтеся, що у сфері розуму ніякого доказу про існування Бога бути не може. (...)

— Але ось що мене непокоїть: якщо Бога немає, то, дозвольте спитати, хто ж керує людським життям і всім узагалі на Землі?

— Людина й керує, — сердито відповів Бездомний на це, ніде правди діти, не дуже зрозуміле запитання.

— Даруйте, — лагідно озвався невідомий, — для того щоб керувати, потрібно, що не кажіть, мати точний план на певний, хоч би якоюсь мірою більш-менш довгий термін. Отож, як може керувати людина, коли вона не лише позбавлена змоги скласти будь-який план хоча б на сміховинно куций термін, ну, років, скажімо, на тисячу, а й не може поручитися навіть за свій завтрашній день? І справді, — невідомий обернувся до Берліоза, — уявіть, що ви, наприклад, почнете керувати, порядкувати іншими й собою, загалом, так би мовити, саме розохотитеся, і раптом у вас... кхе... кхе... саркома легені... — мружачись, наче кіт, повторив він лунке слово, — й ось вашому порядкуванню край! Нічия доля, крім своєї власної, вас більше не обходить. (...) А буває ще гірше, тільки-но чоловік надумає з'їздити в Кисловодськ, — чужоземець примружив око до Берліоза, — здавалося б, дрібничка, а й ту довершити не спроможеться, бо раптом візьме послизнеться та втрапить під трамвай! Невже ви скажете, що це він сам собою так покерував? Чи не правильніше думати, що скерував його хтось зовсім інший? — після цих слів незнайомиць якось дивно захихотів.

Берліоз вельми уважно слухав неприємну розповідь про саркому й трамвай, і його почали непокоїти якісь тривожні думки. «Він не чужоземець... Він не чужоземець... — снувало в його голові, — він занадто дивовижний суб'єкт... Але, далєбі, хто ж він такий?..» (...)

— Так, людина смертна, але це було б ще півбіди. Погано те, що інколи вона раптово смертна, ось у чому проблема! І взагалі не спроможна сказати, що вона робитиме сьогоднішнього вечора.

«Якось безглуздо...» — подумав Берліоз і заперечив: — Ну, ви перебільшуєте. Щодо сьогоднішнього вечора, то я загалом певен. Звісно, коли на Бронній вулиці мені звалиться на голову цеглина...



А. Орлова. Ілюстрація до роману М. Булгакова «Майстер і Маргарита». 2011 р.

— Цеглина ні сіло ні впало, — поважно перебив його незнайомиць, — нікому й ніколи на голову не звалюється. Ви помрете іншою смертю.

— То, може, ви знаєте, якою саме? — з цілком природною іронією поцікавився Берліоз, утягуючись у якусь справді безглузду розмову. — І скажете мені? (...)

— Охоче, — відгукнувся незнайомий. Він зміряв Берліоза поглядом, наче збирався пошити йому костюм, крізь зуби пробубонів щось на зразок: «Раз, два... Меркурій у другому домі... місяць пішов... шість — нещастя... вечір — сім...» — і голосно та ще й радісно оголосив: — Вам відріжуть голову!

Бездомний дико та злостиво вирячився на невідомого зухвальця, а Берліоз спитав, криво посміхнувшись:

— А хто саме? Вороги? Інтервенти?

— Ні, — відповів співбесідник, — російська жінка, комсомолка.

— Гм... — промимрив Берліоз, роздратований негречним жартом невідомого, — ну, це, вибачайте, малоюмовірно.

— Прощу й мені вибачити, — відповів чужоземець, — але це так. Хочеться запитати вас, що ви робитимете сьогодні ввечері, коли це не таємниця.

— Ніяка це не таємниця. Зараз я зайду до себе на Садову вулицю, а потім о десятій вечора в МАСОЛІТі відбудеться засідання, і я на ньому головуватиму.

— Ні, цього ні в якому разі не може бути, — твердо заперечив чужоземець.

— А то ж чому?

— Тому, — відповів чужоземець і примруженими очима глянув угору, де, передчуваючи вечірню прохолоду, безгучно літали чорні птахи, — що Аннушка вже купила олію, і не лише купила, а й розлила. Отож засідання не відбудеться.

На якусь мить, що цілком зрозуміло, під липами запала мовчанка.

— Пробачте, — після паузи заговорив Берліоз, поглядаючи на чужоземця, який говорив нісенітниці, — до чого тут олія... та ще якась Аннушка?

— Олія тут ось до чого, — раптом заговорив Бездомний, очевидячки, вирішивши оголосити непроханому співрозмовникові війну. — Чи не доводилося вам, громадянине, бувати коли-небудь у лікарні для душевнохворих? (...)

— Бував, і не раз! — вигукнув він весело, водночас не зводячи з поета неусміхненого ока. — Де я тільки не бував! (...) Даруйте, що я в запалі нашої суперечки забув відрекомендуватися. Ось моя візитівка, паспорт і запрошення приїхати для консультації, — поважно промовив незнайомий, проникливо дивлячись на обох літераторів.

Ті зніяковіли. «Чортяка, чув усе...» — подумав Берліоз і гречним жестом повідомив, що показувати документи немає потреби. Але поки чужоземець тицяв їх редакторів, поет устиг розгледіти на картці друковане латиною слово «професор» і початкову літеру прізвища — подвійне «В» — «W».

— Дуже приємно, — знічено пробурмотів редактор, і чужоземець сховав документи до кишені.

Добрі стосунки було відновлено, і всі троє знову повсідалися на лаву.

— То вас, професоре, запрошено як консультанта? — спитав Берліоз.

— Так, як консультанта. (...)

— Ви по-російськи чудово розмовляєте, — зауважив Бездомний.

— О, я взагалі поліглот і знаю силу-силенну мов, — відповів професор.

— А хто ви за фахом? — запитав Берліоз.

— Я — фахівець з чорної магії.

«Отакої!..» — подумав Михайло Олександрович. — І... і з цього фаху вас запрошено сюди? — затнувшись, запитав він.

— Так, з цього фаху й запрошено, — підтвердив професор і пояснив: — Тут, у державній бібліотеці, виявлено рукописи — оригінали чорнокнижника Герберта Аврилакського, десятого сторіччя. Отож потрібно, щоб я їх розібрав. Я — єдиний фахівець. (...)

І знову вкрай здивувалися редактор і поет, а професор, коли вони нахилилися ближче, прошепотів:

— Майте на увазі, що Ісус таки існував. (...)

— Але ж потрібен який-небудь доказ... — почав Берліоз.

— І жодних доказів не треба, — відповів професор і заговорив стихшено, а його акцент чомусь зник: — Усе просто: у білому плащі з кривавим підбоем, по-кавалерійському шаркаючи ногами, рано-вранці чотирнадцятого числа весняного місяця (...)

Розділ 13

Поява героя

(...) Вона тримала в руках огидні, тривожні жовті квіти. Біс його знає, як їх називають, але вони перші чомусь з'являються в Москві. І ці квіти дуже чітко вирізнялися на тлі її чорного весняного пальта. Вона тримала жовті квіти! Недобрий колір. Вона завершила з Тверської в провулок і тут озирнулася. Ну, Тверську ви знаєте? Тверською йшли тисячі людей, але я вам ручуся, що побачила вона мене одного й подивилася не те що бентежно, а якось навіть болісно. І мене вразила не так її врода, як надзвичайна, ніким не бачена самотність в очах!

Підкоряючись цьому жовтому гаслу, я теж завернув у провулок і пішов за нею слідом. Ми йшли кривим, нешатним провулком безмовно, я — з одного боку, вона — з іншого. І не було, уявіть, у провулку ані душі. Мені здавалося, що з нею необхідно говорити, і переживав, що не вимовлю й слова, а вона піде, і я її ніколи більше не побачу.

І, уявіть, несподівано вона заговорила:

— Вам подобаються мої квіти?

Я виразно пам'ятаю, як пролунав її голос, досить таки низький, але зі зривами, і, хоч як це безглуздо, здалося, що луна прокотилася провулком і відбилася від жовтої брудної стіни. Я швидко перейшов на її бік і, підходячи до неї, відповів:

— Ні.

Вона поглянула на мене здивовано, а я раптом, цілком несподівано, збагнув, що все життя кохав саме цю жінку! Оце так справи, га? Ви, певно, скажете, божевільний?

Вона подивилася на мене здивовано, а після довгого погляду спитала таке:

— Ви взагалі не любите квіти?

У її голосі була, як мені здалося, ворожість. Я йшов поруч неї, намагаючись ступати в ногу, і, собі на подив, зовсім не відчував себе скутим.

— Ні, я люблю квіти, лише не ці, — сказав я.

— А які ж?

— Я люблю троянди.



Ж. Лур'є. Фотоілюстрація до роману М. Булгакова «Майстер і Маргарита». 2008 р.

Тієї миті я пожалкував про те, що це сказав, бо вона провинно всміхнулась і жбурнула свої квіти в рів. Розгубившись трохи, я все-таки підняв їх і простяг їй, але вона з осміхом відштовхнула квіти, і я сам поніс їх у руках.

Так ішли мовчки якийсь час, поки вона не забрала в мене з рук квіти й не кинула їх на бруківку, потім просунула свою руку в чорній рукавичці з розтрубом під мою, і ми пішли поруч.

(...) Кохання вискочило перед нами, як з-під землі вискакує вбивця в провулку, і вразило нас обох одним махом. Так вражає блискавка, так вражає фінський ніж! Вона, що-правда, твердила згодом, що це не так, що ми, безперечно, були закохані бозна-відколи, не знаючи, не бачачи одне одного, і що вона жила з іншим чоловіком... і я там, тоді... з цієї, як її... (...)

Так ось, вона казала, що з жовтими квітами в руках вона вийшла в той день, щоб я нарешті її знайшов, і що якби цього не сталося, то вона отруїлася б, бо її життя — порожнеча. (...)

Ми розмовляли так, наче розійшлися вчора, наче знали одне одного багато років. Наступного дня ми домовилися зустрітися там-таки й зустрілися. Травневе сонце світило нам. І невдовзі ця жінка стала моєю таємною дружиною.

Вона приходила до мене кожного дня, а чекати я починав зранку. Чекання це виливалося в те, що я переставляв на столі речі. За десять хвилин я сідав до вікна й починав дослухатися, чи не стукне стара хвіртка. І ото чудасія: до зустрічі з нею до нашого дворика мало хто приходив, краще сказати, ніхто не приходив, а тепер мені здавалося, що все місто ринуло сюди. Стукне хвіртка, зайдеться серце, і, уявіть, на рівні мого обличчя за вікном неодмінно чийсь брудні чоботи. Точильник. Ну, кому потрібен точильник у нашому домі? Що точити? Які ножі?

Вона заходила у хвіртку один раз, а серце моє до того заходилося не менше десяти разів, я не брешу. А потім, коли надходила її пора та стрілка показувала полудень, воно навіть не переставало тріпотіти доти, поки без стуку, майже безгучно, не рівнялися з вікном черевички з чорними замшевими накладками-бантами, стягнутими сталевими пряжками.

Іноді вона пустувала й, затримавшись біля іншого вікна, постукувала носакком у шибку. Я в ту ж мить опинявся біля цього вікна, але щезав черевичок, чорний шовк, що застував світло, зникав — я біг їй відчиняти.

Ніхто не знав про наш зв'язок, за це я вам ручуся, хоча так ніколи не буває. Не знав її чоловік, не знали знайомі. У старенькому будинку, де мені належав цей підвал, знали, певно, бачили, що приходить до мене якась жінка, але імені її не знали... (...)

А ще зі мною сталося дещо оригінальне, як не раз бувало в моєму житті... У мене неждано-негадано завівся друг. Так, так, уявіть, я загалом не схильний зближуватися з людьми, маю клятву, химерну рису: сходжуся з людьми важко, недовірливий, підозріливий. Уявіть, при цьому неодмінно проникне мені в душу хто-небудь непередбачуваний, несподіваний та зовні чорт його знає на що схожий, а він мені більше від усіх сподобається.

Так ось, у ту прокляту пору розчинилася хвіртка нашого садка, днина ще, пам'ятаю, була така приємна, осіння. Її не було вдома. І у хвіртку зайшов чоловік, він у якійсь справі подався в дім до мого забудовника, а згодом уродився із садка та якимось дуже швидко зі мною познайомився. Він відрекомендувався журналістом. Сподобався мені так, уявіть, що я досі деколи згадую про нього та сумую. Далі він почав заходити до мене. Я дізнався, що він неодружений, що мешкає поряд зі мною приблизно в такій же квартирі, але що йому тісно там, і таке інше. До себе щось не кликав. Моїй дружині він не сподобався страшенно. Але я заступився за нього. Вона зауважила:

— Роби, як знаєш, але кажу тобі, що ця людина викликає в мене відразу. (...)

Алоїзій підкорив мене своєю пристрастю до літератури. Він не заспокоївся доти, поки не вмовив мене прочитати йому весь мій роман, причому про роман він відгукнувся дуже схвально, але з такою точністю, наче був присутній при тому, переказав редакторові всі

зауваження щодо цього роману. Окрім того, він з цілковитою чіткістю пояснив мені, і я відчував, що це безпомилково, чому мій роман не може бути надрукований. Він говорив, як рубав: такий-то розділ не приймуть...

А статті, візьміть до уваги, не припинялися. З перших я сміявся. (...) Другою стадією був подив. А згодом, уявіть, настала третя стадія — страху. Так, наприклад, я почав боятися темряви. Словом, настала стадія психічного захворювання. (...)

Моя кохана дуже змінилася, (...) вона схудла та зблідла, перестала сміятись і благала мене пробачити її за те, що порадила мені друкувати уривок. Вона казала, щоб я, покинувши все, виїхав на південь до Чорного моря, витративши на цю подорож усі гроші, що залишилися від ста тисяч.

Вона була дуже наполегливою, а я, щоб не сперечатися (щось віщувало мені, що не доведеться поїхати до Чорного моря), обіцяв їй це зробити найближчими днями. Але вона сказала, що сама купить мені квиток. Тоді я витяг усі свої гроші, тобто майже десять тисяч рублів, і віддав їй.

— Навіщо так багато? — здивувалася вона.

Я сказав щось про те, що боюся злодіїв, і просив її зберегти гроші до мого від'їзду. Вона взяла їх, поклала в сумочку, почала цілувати мене й казати, що їй легше було б померти, ніж покидати мене самого в такому стані, але її чекають, вона кориться необхідності та прийде завтра. Вона благала мене не боятися нічого.

Це було надвечір, у середині жовтня. І вона пішла. Я ліг на диван і заснув, не вмикаючи лампи. Я лягав, трохи нездужаючи, а прокинувся хворим. Мені раптом здалося, що осіння темрява повичавлює шибки, увіллється в кімнату, і я захлинусь у ній, як у чорнилі. Я став людиною, яка вже не володіла собою. Мені вистачило сили дістатися до грубки й розпалити в ній дрова. Коли вони затріщали, а дверцята заторготили, я начебто відчув полегкість. Я кинувся в передпокій та ввімкнув світло, відшукав пляшку білого вина, відкоркував її й почав пити. Я відкрив дверцята, так що жар почав обпалювати мені обличчя та руки, і шепотів:

— Здогадайся, що зі мною трапилася біда... Прийди, прийди, прийди!..

Але ніхто не йшов. У грубці гурчав вогонь, у вікна періщив дощ. Я витяг з шухляди столу важкі примірники роману й зшитки-чернетки та й заходився їх палити. Це страшенно важко робити, бо списаний папір горить неохоче. Ламаючи нігті, я роздирав зошити, вкладав їх поміж полін і кочергою розтріпував аркуші. Попіл час від часу долав мене, тлумив полум'я, але я боровся з ним, і роман, затято опираючись, усе ж таки гинув. Знайомі слова миготіли перед очима, жовтизна нестримно піднімалася знизу догори сторінками, але слова все ж таки проступали й на ній. Вони зникали тільки тоді, коли папір чорнів, і я, шаліючи, кочергою добивав їх.

У цей час у вікно хтось почав тихо дряпатися. Серце моє підскочило, і я, укинувши останній зошиток у вогонь, кинувся відчиняти. Перечіплюючись, я підбіг і тихо спитав:

— Хто там?

І голос, її голос, відповів мені: — Це я...

Не пам'ятаю, як я впорався з ланцюжком і ключем. Тільки-но ступивши до середини, вона припала до мене, уся мокра, з мокрими щоками й розпущеним волоссям, вона тремтіла. Я спромігся вимовити лише слово:

— Ти... ти? — І голос мій урвався, і ми побігли вниз.

Вона вивільнилась у передпокої від пальта, і ми швидко зайшли до першої кімнати. Тихо зойкнувши, вона голірuch вихопила з грубки й кинула на підлогу останнє, що там залишалось, стос, який загорівся зі споду. Дим наповнив кімнату відразу ж. Я ногами затоптав вогонь, а вона сіла на диван і заплакала нестримно й судомно.

Коли вона затихла, я сказав:

— Я зненавидів цей роман, я боюся. Я хворий. Мені страшно.

Вона підвелася й заговорила:

— Боже, який ти хворий. За що це, за що? Але я врятую тебе, я тебе врятую. Що ж це таке? Я бачив її задухлі від диму й плачу очі, відчував, як холодні руки пестять моє чоло.

— Я тебе вилікую, вилікую, — лебеділа вона, упиваючись мені в плечі, — ти відновиш його. Чому, чому я не залишила в себе один примірник?!

Вона ошкірилася від люті, говорила щось іще нерозбірливе. Потім, стиснувши губи, заходилася збирати й розправляти обгорілі сторінки. Це був якийсь розділ із середини роману, не пам'ятаю який. Вона акуратно склала аркуші, загорнула їх у папір, перев'язала стрічкою. Усі її дії показували, що вона сповнена мужності й опанувала себе. Вона зажадала вина й, випивши, заговорила спокійніше.

— Ось як доводиться платити за брехню, — говорила вона, — і більше я не хочу брехати. Я залишилася б у тебе й зараз, але мені не хочеться робити це так. Я не хочу, щоб у нього назавжди залишилось у пам'яті, що я втекла від нього серед ночі. Він не зробив мені ніколи нічого лихого... Його викликали несподівано, у них на заводі пожежа. Але він повернеться невдовзі. Я поясню йому все завтра вранці, скажу, що кохаю іншого, і назавжди повернуся до тебе. Скажи мені, ти, може, не хочеш цього?

— Бідна моя, бідна, — сказав я їй, — я не допущу, щоб ти таке вчинила. Зі мною буде зле, і я не хочу, щоб ти гинула разом зі мною. (...)

Вона страшенно пожвавішала, припала до мене, обвиваючи мою шию, і сказала:

— Я гину разом з тобою. Уранці я буду в тебе.

І ось останнє, що я пам'ятаю у своєму житті, це — смужка світла з мого передпокою, і в цій смужці — пасмо волосся, її берет та її сповнені рішучості очі. Ще пам'ятаю чорний силует на порозі зовнішніх дверей та білий згорток. (...)

ДРУГА ЧАСТИНА

Розділ 32

Прощення та вічний притулок

Боги, боги мої! Яка сумовита вечірня земля! Які таємничі тумани над болотами. Хто блукав у цих туманах, хто багато страждав перед смертю, хто летів над цією землею, несучи на собі непомірний тягар, той знає це. Знає це стомлений. І він без жалю покидає тумани землі, її болота та ріки, він з легким серцем віддається в руки смерті, знаючи, що лише вона єдина...

Чаклунські чорні коні й ті притомилися й несли своїх вершників повільно, і невідворотна ніч почала наздоганяти їх. Чуючи її за своєю спиною, притих навіть невгамовний Бегемот і, учепившись у сідло кігтями, летів мовчазний та серйозний, розпушивши свій хвіст.

Ніч почала закривати чорною хусткою ліси та луки, ніч запалювала сумні вогники десь далеко внизу, тепер уже непотрібні й нецікаві ані Маргариті, ані майстрові, чужі вогники. Ніч випереджала кавалькаду, сіялася на неї згори й викидала то там, то тут у журливому небі білі цятки зірок.

Ніч гусла, летіла поруч, хапала вершників за киреї, і, здираючи їх з пліч, викривала омани. І коли Маргарита, обвіяна прохолодним вітром, розтулила повіки, вона побачила, як змінюється подоба всіх, хто летів до своєї мети. Коли ж назустріч їм із-за краю лісу почав викочуватися багрянний та повний місяць, усі омани пощезали, канули в болото, потонув у туманах чаклунський нетривкий одяг. (...)

Себе Маргарита не могла бачити, але вона добре бачила, як змінився майстер. Волосся його біліло тепер при місяці й позаду зібралося в косу, і вона летіла за вітром. Коли вітер віддував кирею від ніг майстра, Маргарита бачила на його ботфортах зірочки острогів, які то пригасали, то спалахували. Як і юнак-демон, майстер летів, не відводячи очей від місяця, але всміхався йому, як комусь добре знайомому та дорогому... (...)

І, нарешті, Воланд летів також у своїй справжній подобі. (...) Так летіли вони мовчки, поки місцевість не почала змінюватися... (...) Вершники зупинили коней.

— Ваш роман прочитали, — заговорив Воланд, обертаючись до майстра, — і сказали лише одне, що він, на жаль, незакінчений. Так ось, мені захотілося показати вам вашого героя. Майже дві тисячі років він сидить тут і спить, але, коли сходить повний місяць, як бачите, його мордує безсоння. Воно не дає спокою не лише йому, а й вірному його сторожу, собаці. Якщо правда, що боягузтво — найгірша з вад, то, мабуть, собака непричетний до нього. Єдине, чого боявся хоробрий пес, — це гроза. Ну що ж, той, хто любить, повинен поділяти долю того, кого він любить.

— Що він говорить? — спитала Маргарита, і на її цілком спокійне обличчя ліг серпанок співчуття.

— Він говорить, — пролунав голос Воланда, — одне й те саме. Він каже, що й при місяці йому немає спокою, що в нього препогана посада. Так він говорить завжди, коли не спить, а коли спить, то бачить одне й те саме — місячну дорогу, і поривається йти нею й розмовляти з арештантом Га-Ноцрі, він твердить, що чогось не договорив тоді, давно, чотирнадцятого числа весняного місяця нісана. Та ба, на цю дорогу йому вийти чомусь не стає снаги, і до нього ніхто не приходить. Тоді, що ж робитимеш, мусить він розмовляти сам із собою. Утім, заради якогось різноманіття, він до своєї мови про місяць часто додає, що найдужче за все на світі ненавидить своє безсмертя й нечувану славу. Він твердить, що охоче проміняв би свою долю на долю лахмітника й волоцюги Левія Матвія.

— Дванадцять тисяч місяців за один місяць колись, чи не забагато це? — спитала Маргарита. (...)

— Відпустіть його! — раптом пронизливо скрикнула Маргарита так, як колись кричала, коли була відьмою, і від цього крику зірвався камінь у горах і полетів у безодню, наповнюючи гори гуркотом. Але Маргарита не могла б сказати, чи був це гуркіт обвалу чи гримотіння сатанинського реготу. Хоч би там що, Воланд сміявся, зиркаючи на Маргариту, і казав:

— Не треба кричати в горах, він усе одно призвичаївся до обвалів, і це його не розбуркає. Вам не треба просити за нього, Маргарито, бо за нього вже просив той, з ким він так прагне розмовляти. — Тут Воланд знову повернувся до майстра й сказав: — Ну що ж, тепер ви можете завершити роман однією фразою!

Майстер наче цього чекав, поки стояв непорушно й дивився на прокуратора, який сидів. Він склав руки рупором і гукнув так, що луна поскакала безлюдними та безлісими горами:

— Вільний! Вільний! Він чекає на тебе! (...)

Чоловік у білому плащі з кривавим підбоєм піднявся з крісла й щось прокричав хрипким, зірваним голосом. Не можна було дібрати, він плаче чи сміється, і що він кричить. Видно було тільки, що слідом за своїм вірним сторожем місячною дорогою стрімко побіг і він.

— Мені туди, за ним? — спитав занепокоєно майстер, смикнувши повіддя.

— Ні, — відповів Воланд. — Навіщо гнатися за тим, що вже закінчилося? (...) — О, тричі романтичний майстре, невже ви не хочете вдень гуляти зі своєю подругою під вишнями, що починають зацвітати, а ввечері слухати музику Шуберта? Невже вам не буде приємно писати при свічках гусячим пером? Невже ви не хочете, як Фауст, сидіти над ретортою, сподіваючись, що вам удасться створити нового гомункула? Туди, туди! Там чекає вже на вас дім і старий слуга, свічки вже горять, а незабаром вони згаснуть, бо ви негайно зустрінете світанок. Цією дорогою, майстре, цією! Прощайте! Мені пора!

— Прощайте! — одним скриком відповіли Воланду Маргарита й майстер.

Тоді чорний Воланд, не розбираючи дороги, кинувся у провалля, і слідом за ним з шумом ринув його почет. (...)

— Слухай безгоміння, — говорила Маргарита майстрові, і пісок шарудів під її босими ногами, — слухай та втішайся тим, чого тобі не давали в житті, — тишею. Дивися: он по-

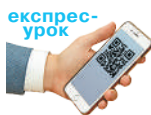
переду твій вічний дім, яким тебе винагороджено. Я вже бачу венеційське вікно та виткий виноград, він виріс до самого даху. Ось твій дім, твій вічний дім. Я знаю, що ввечері до тебе прийдуть ті, кого ти любиш, до кого лежить твоя душа й хто не скаламутить твою рівновагу. Вони будуть тобі грати, вони будуть тобі співати, ти побачиш, яке світло в кімнаті, коли горять свічки. Ти будеш засинати, надівши свій затертий та вічний ковпак, ти будеш засинати з усміхом на вустах. Сон зміцнюватиме тебе, ти звикнеш міркувати мудро. А прогнати мене ти вже не зумієш. Берегти твій сон буду я.

Так говорила Маргарита, простуючи з майстром у напрямку їхнього вічного дому, і майстрові здавалося, що Маргаритині слова струмують так само, як залишений позаду ручай, і пам'ять майстра, бентежна, поштрикана голками, почала загасати. Хтось відпускав на свободу майстра, як він сам щойно відпустив створеного ним героя. Цей герой пішов у безодню, без вороття, прощений у ніч на неділю син короля-звіздаря, жорстокий, п'ятий прокуратор Іудеї вершник Понтій Пілат.

(Переклад М. Білоруса)

КОМПЕТЕНТНОСТІ

Обізнаність. 1. Назвіть джерела роману «Майстер і Маргарита». **2.** Відтворіть біблійний сюжет, який утілено у творі. Поясніть сутність підходу автора до біблійного міфу. **Читацька діяльність. 3.** Поясніть, чому ім'я майстра не названо у творі М. Булгакова. Охарактеризуйте образ майстра. **4.** Розкрийте роль образу Івана Бездомного в романі. Прокоментуйте його прізвище. **5.** Прочитайте розділ 1 «Ніколи не розмовляйте з невідомими». Що обстоєє в ньому кожен з персонажів? Які докази наводить? У чому виявляються мотиви Ф. Достоєвського? **6.** Прочитайте розділ 12 «Чорна магія та її викриття». Які риси людей тут виявилися? **7.** Прочитайте розділ 32 «Прощення та вічний притулок». Як ви зрозуміли поняття «вічний притулок (вічний дім)», «прощення», «тиша (безгоміння)»? Куди прямують майстер і Маргарита у фіналі? **Людські цінності. 8.** Які цінності втілено в образах Маргарити, майстра, Івана Бездомного? **Комунікація. 9.** Дискусія на тему «Воланд — добра чи зла сила в романі М. Булгакова?». **Ми — громадяни. 10.** Які суспільні явища відображено в романі «Майстер і Маргарита»? Чи викорінені вони нині? **11.** Поясніть, чому приходив Воланд на Землю. Розкрийте функції образу диявола в романі. **Сучасні технології. 12.** Знайдіть інформацію про втілення роману «Майстер і Маргарита» у різних видах мистецтва. Підготуйте презентацію. **Творче самовираження. 13.** Напишіть твір на одну з тем (за вибором): «Кохання — сила спасіння», «Рукописи не горять», «Майте на увазі, що Ісус усе ж таки існував...», «Бал у Воланда» (за романом «Майстер і Маргарита»). **Лідери й партнери. 14.** Робота в групах. Використовуючи «Булгаковську енциклопедію» та інші джерела, підготуйте культурологічні довідки про персонажів твору: Іешуа Га-Ноцрі, Понтій Пілат, Левій Матвій, Воланд, майстер, Маргарита, кіт Бегемот, Гелла, Азazelло, Коров'єв-Фагот. **Довкілля та безпека. 15.** Які небезпеки загрожували майстру та його роману? Чи подолав їх герой? **Навчаємося для життя. 16.** Чого навчила вас історія майстра та Маргарити? Що нового ви дізналися про суспільство, життя людей у минулому столітті? **17.** Які перестороги містяться в романі М. Булгакова?



«МАЙСТЕР І МАРГАРИТА» У КІНОМИСТЕЦТВІ

Перша екранізація роману М. Булгакова була створена в 1971 р., коли твір ще не набув великої популярності. А. Вайда, відомий польський режисер, екранізував лише біблійну частину роману. У назві кінофільму «Пілат та інші» А. Вайда підкреслив важливість проблеми влади як для автора роману — письменника М. Булгакова, так і для нього — творчої людини, яка жила в умовах тоталітаризму. «Пілатів гріх» режисер розклав на соціальну й етичну складові, порушивши проблему особистісної відповідальності за право вирішувати долі інших. На початку кінофільму А. Вайда зображує барана-зрадника, який веде стадо таких, як він, на бійню. Це неприхований натяк на політику будь-якої імперської влади. Стадо живих баранів поступово перетворюється на гори кісток і м'яса, а поява Понтія Пілата на екрані стає закономірною — як символ насильства, що тримається лише на рабській покорі.



Кадри з кінофільму «Пілат та інші»
(реж. А. Вайда, Німеччина, 1971 р.)



Кадр з кінофільму
«Майстер і Маргарита».
У ролі Маргарити — А. Димна
(реж. М. Войтишко, Польща, 1988 р.)

Кінофільм «Майстер і Маргарита», який створили сербський режисер А. Пётрович та італійські кінематографісти, з'явився в прокаті 1972 р. Головним героєм фільму режисер зробив самого М. Булгакова, додавши до сюжету роману «Майстер і Маргарита» епізоди з «Театрального роману» і з біографії письменника, зокрема його стосунки з владою. П'єса про Пілата розігрується на сцені, а директор театру та ватажок письменників-критиків опиняються на шляху Воланда та його почту. А. Петрович свідомо зруйнував усі стереотипи роману — від містичних перевтілень до щасливого фіналу. Але дух роману був збережений, принаймні жодна екранізація так глибоко не відтворила трагедію творчої особистості в країні, де «немає ані Бога, ані диявола», як це зробив А. Петрович.

Не випадково перші екранізації роману були створені в Польщі та Югославії — країнах так званого «соціалістичного табору», де катастрофічно не вистачало свободи, як і в СРСР. Доля режисерів екранізацій — серба А. Петровича й поляка А. Вайди — була подібна до долі самого М. Булгакова, якого переслідували та цькували за «незручні» твори.

Інші екранізації культового роману М. Булгакова вирізнялися майстерністю акторської гри. Так, у кіноверсії режисера М. Войтишка (Польща) засяяв талант актриси А. Димни. Режисер П. Брайєрс зняв кінофільм «Випадок в Іудеї», у якому екранізував біблійні розділи роману, а головним розповідачем історії про Ієшуа зробив Воланда (Велика Британія, 1991 р.). Це глибоко психологічна історія, але без соціальних узагальнень і філософського масштабу.



Створіть власну версію сценарію для кінофільму за мотивами роману М. Булгакова «Майстер і Маргарита». Запропонуйте сучасних акторів для виконання головних ролей.

«МАЙСТЕР І МАРГАРИТА» В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ

Одними з найкращих ілюстрацій роману визнані офорти українського художника-графіка **В. Єфименка**. Його майстер утомленим поглядом людини, яка пізнала світ, але не озлобилася, ніби зазирає в душі читачів.

Чи не найвідомішим сучасним ілюстратором роману вважається український художник-ілюстратор **П. Оринянський**. У виданні 1999 р. кожний розділ роману відкриває ілюстрація (а в деяких і не одна) у стилі Арт Нуво, створена цим художником.

Цікавими роботами, виконаними в жанрі графіки, є ілюстрації **Б. Маркевича**. За версією провідного міжнародного довідника «Who's who in Graphic Art», митця було визнано одним з чотирьохсот найкращих графіків у світі. Та й не дивно, його неперевершені чорно-білі ілюстрації до «Майстра і Маргарити» (1980) відображають настрої персонажів та автора твору за допомогою лише тонких ліній та штрихів.



В. Єфименко. Ілюстрація за мотивами роману М. Булгакова «Майстер і Маргарита». 1978–1992 рр.



П. Оринянський. Ілюстрація до роману М. Булгакова «Майстер і Маргарита». 2000 р.

Серед сучасних робіт вирізняються й ілюстрації **П. Фролінга**, який створив «інтерактивний графічний роман “Майстер і Маргарита”», — це довга стрічка ілюстрацій, які переходять одна в одну, репрезентуючи основні епізоди роману. Перегляд цієї стрічки на iPad супроводжується музикою та спецефектами, що якнайкраще відповідають певним моментам. Ви можете переглянути цю роботу за допомогою Інтернету.

Серед інших візуалізацій роману треба виокремити фотографію. Це мистецтво нині набуває особливої популярності. Фотохудожники не лише знімають природу та людей, але й роблять за допомогою світлин ілюстрації до літературних творів, зокрема до роману «Майстер і Маргарита». Чи вдається їм утілити авторський задум — поміркуйте самі...



Б. Маркевич. Ілюстрація до роману М. Булгакова «Майстер і Маргарита». 1980 р.



1. Ознайомтеся з різними ілюстраціями до роману «Майстер і Маргарита» в Інтернеті. Розкажіть, роботи якого митця: а) найповніше відтворюють події роману; б) створюють простір для багаторівневого тлумачення образів і перипетій роману; в) стилістично близькі М. Булгакову. Поясніть.
2. Створіть презентацію різноманітних візій роману «Майстер і Маргарита». Яким матеріалом ви надаєте перевагу? Чому?



ШЕДЕВРИ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ЛІРИКИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ ст.

РОЗМАЇТТЯ ТЕЧІЙ МОДЕРНІЗМУ Й АВАНГАРДИЗМУ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ЛІРИЦІ ХХ ст.

Лірика — найбільш рухливий та мобільний рід літератури, який активно реагує на зміни в житті й культурі. Тому кінець XIX — початок ХХ ст. позначений розмаїттям ліричних форм, виникненням різноманітних течій модернізму й авангардизму. Окрім того, на межі століть і протягом усього ХХ ст. з'являються митці, жанрові відкриття яких не належать лише до певних напрямів, течій або шкіл. А це свідчить про перевагу індивідуально-художньої свідомості, що відображена в жанрових формах лірики.

Загальні тенденції розвитку жанрів лірики у ХХ ст. Митці відмовляються від традиційних жанрів і жанрових канонів, шукаючи нові форми для відтворення складної епохи й людського буття. Змінюється жанровий зміст усталених структур: якщо й використовуються відомі раніше жанри, то все ж таки вони не залишаються незмінними, поети їх активно модифікують.

З'являються сміливі новації в жанрових формах, особливо в ліриці авангардистів. З-під пера обдарованих поетів виходять твори, які не відповідають жодному з відомих жанрових параметрів.

Ліричні жанри стають напрочуд відкритими для різних впливів. Елементи інших родів проникають у ліричні жанри й роблять їх більш усеосяжними, сприяють «універсалізації» жанрів.

Немає чіткої межі й між окремими ліричними жанрами та їхніми різновидами. Поєднання жанрів яскраво виявляється саме в ліриці.

Відкритість, плинність жанрової форми, що навіть в одному творі може мати різні ознаки, — важлива особливість жанрів лірики ХХ ст.

Ліричні жанри спрямовані на висвітлення сутнісних питань людського буття. Тому лірика ХХ ст. переважно філософська. Образ, враження й думка тут зливаються воедино. Образ поета-філософа стає поширеним у творчості різних митців.

Змінюється строфічна й ритмічна організація лірики. Ознаки традиційних жанрів (метрика, поділ на строфи, розмір тощо) уже не мають значення в добу ХХ ст. Для ліричних жанрів важлива не зовнішня форма, а внутрішня, зміст жанру — те ліричне відчуття, що втілюється.

Особливу роль у ХХ ст. відіграють жанри медитативної (медитативно-сугестивної), філософської лірики. Однак при цьому всі тематичні види лірики представлені у ХХ ст. (пейзажна, громадянська та ін.). Поети-новатори не відмовляються від досягнень фольклору, надаючи йому нового, актуального змісту.

Наприкінці ХІХ — у першій половині ХХ ст. сформувалися імпресіонізм, символізм, акмеїзм, футуризм, сюрреалізм та інші течії.

Імпресіонізм (від фр. *impression* — враження) — це течія модернізму, яка характеризується шляхетним, витонченим відтворенням особистісних вражень і спостережень, мінливих відчуттів і переживань. Імпресіонізм сформувався у Франції в другій половині ХІХ ст., насамперед в образотворчому мистецтві (назва походить від картини К. Моне «Імпресія. Схід сонця», 1873 р.). Його представники в живописі — Е. Мане, К. Моне, О. Ренуар, Е. Дега та ін. Вони вважали своїм основним завданням найприродніше зобразити зовнішній світ, витончено передати миттєві враження та настрої. Імпресіонізм виявився плідним і для музики (М. Равель, К. Дебюссі та ін.). У галузі художньої прози представниками імпресіонізму були брати Е. і Ж. Гонкур, А. Доде, Гі де Мопассан, І. Бунін та ін.

У поезії імпресіонізм тісно поєднується із символізмом, що засвідчила творчість П. Верлена, А. Рембо, С. Малларме та ін.



М. Метерлінк



В. Брюсов

Символізм походить від грецьк. *sūmbolon* — знак, символ, ознака. Центральною категорією в ньому є художній символ — знак іншої реальності, мінливого «життя душі» і пошуку «вічної» істини. Виник у Франції в 1860–1870-і роки, звідки поширився в інші країни. Термін запропонував Ж. Мореас у праці «Символізм» (1886). Він був створений на основі «закона відповідностей» Ш. Бодлера. Символісти вважали, що сутність світу не буде пізнана за допомогою раціональних засобів, а доступна лише інтуїції, яка дасть змогу наблизитися до істини через символи, натяки й осяяння. Ж. Мореас писав, що символічна поезія уникає об'єктивних описів, для неї конкретні явища — лише оболонка, за якою прихований інший світ ідей. Художній символ у поезії символістів утілює думку про існування ідеального начала, недоступного раціональному пізнанню. Символісти вважали поета божеством, оскільки він інтуїтивно відчуває шлях до істини. Найвідомішими представниками символізму у Франції були П. Верлен, А. Рембо, С. Малларме; у Бельгії — М. Метерлінк, Е. Верхарн; у Німеччині — С. Георге; в Австрії — Р. М. Рільке; у Росії — В. Брюсов, Андрій Бєлий, О. Блок та ін.

На основі символізму виникає нова модерністська течія — акмеїзм, який, за словами С. Городецького, «спустив поезію з небес на землю» і довів, що «троянда прекрасна сама по собі, а не тому, що вона символ».

Акмеїзм (грецьк. *astē* — найвищий ступінь будь-чого, квітуча сила) — стильова течія в російській поезії, основні принципи — творення елітарної поезії, у центрі якої — людина в її духовному й історичному аспектах. Акмеїзм виник на початку ХХ ст. Деякі російські поети виступили проти символістської школи В. Іванова, не погодив-

Символізм в Україні



В українській літературі символізм найбільш притаманний представникам угруповань «Молода муза», «Митуса», «Українська хата». М. Вороний, Олександр Олесь, О. Слісаренко, Д. Загул, П. Тичина, С. Черкасенко надали символістським формам актуального національного змісту. Відстоюючи право митця на свободу, українські символісти не відмовлялися від громадянських обов'язків літератури. У їхній творчості органічно поєднуються принципи краси й правди.

шисть з критикою поеми М. Гумільова «Блудний син». Так утворилася нова група «Цех поетів», до якої належали М. Гумільов, С. Городецький, О. Блок, М. Лозинський та ін. У 1912–1913 рр. вони видавали відомий на той час журнал «Гіперборей». Навесні 1912 р. декілька поетів проголосили нову течію – акмеїзм. У 1913 р. М. Гумільов і С. Городецький опублікували свої маніфести. До акмеїстів тоді приєдналися О. Мандельштам та А. Ахматова.

Акмеїсти наповнили слова й символи усвідомленим змістом замість ірраціональної музики. Слово стало відображенням реальності й водночас духовного світу особистості. О. Мандельштам вважав, що акмеїзм «був тугою за світовою культурою», тому він наповнений образами й мотивами світового мистецтва, що давало можливість акмеїстам говорити про людину та її проблеми в широкому історико-філософському контексті.

Імажизм (анг. *image* – образ) – модерністська течія в англійській поезії, основою якої є образ як самодостатня одиниця поетики художнього твору. Виник у 1910-х роках в англо-американських мистецьких колах. Теоретиком вважають Т. Е. Г'юма – засновника «Школи імажизму». Цей напрям у літературі представляли Т. С. Еліот, Р. Олдінгтон, Е. Лоуелл, Е. Паунд, Х. Дулітл, Дж. Флетчер та ін. У центрі естетичної системи імажизму – образ, що вважався не оздобленням, а основою художнього світу й поетики. Імажисти активно впроваджували верлібр, сприяли збагаченню віршових форм.

В українській поезії ознаки імажизму виявилися у творчості Б.-І. Антонича.

Імажинізм – течія в російській поезії. У 1919 р. його принципи проголосили С. Єсенін, Р. Івнєв, О. Марієнгоф, В. Шершеневич. Вони заснували видавництво «Імажиністи», друкували поетичні збірки та журнали. Представники цієї течії вважали, що поезія – це «ритміка образів». Проте С. Єсенін виступав за об'єднання образної та реальної стихій в одне ціле. Імажиністи мали певні досягнення в царині форми, метафоризації поетичної мови, засвоєнні традицій фольклору.

Футуризм (латин. *futurum* – майбутнє) – один з напрямів авангардизму ХХ ст., який характеризується неприйняттям усталених традицій та активним новаторством у галузі тематики, мови та віршових форм. Цей напрям виник в Італії. У 1909 р. письменник Ф. Марінетті опублікував «Маніфест футуризму», у якому проголосив розрив з традиційною культурою, утвердження бунтарського духу в мистецтві, необхідність пошуку нових художніх засобів (звукопис, вільний синтаксис тощо).

Російський футуризм був тісно пов'язаний з італійським, але розвивався власним шляхом, зумовленим революційними ідеями перетворення суспільства. У російській поезії утворилися чотири групи футуристів: 1) «Гілея» (кубофутуристи) – В. Маяковський, В. Хлебников, В. Каменський, Д. і М. Бурлюки; 2) «Асоціація егофутуристів» – І. Север'янін, І. Ігнат'єв; 3) «Мезонін поезії» – В. Шершеневич, Р. Івнєв; 4) «Центрифуга» – Б. Пастернак, С. Бобров, М. Асєєв та ін.

Якщо кубофутуристи (наприклад, В. Маяковський) були на більш революційних позиціях, заперечували стару культуру, усталені форми життя, прагнули прискорити створення «всесвітнього людства» і «всесвітньої гармонії», то представники «Центрифуги» орієнтувалися на класику, не відмовлялися від здобутків світової культури (наприклад, Б. Пастернак).



С. Городецький



М. Гумільов



Зліва направо: Т. Найто, Б. Пастернак, С. Ейзенштейн, О. Третьякова, Л. Брик, В. Маяковський та А. Вознесенський. Фото. 1924 р.

Експресіонізм (від фр. *expression* — вираження, виразність) — відображення загостреного суб'єктивного світобачення через гіпертрофоване авторське «я», напруження його переживань та емоцій.

Експресіонізм виник у Німеччині на початку ХХ ст., передовсім у малярстві. У творчості представників цієї течії (Е. Кірхнер, Е. Хенкель, А. Кубін, Е. Нольде та ін.); відчувається жах перед майбутнім, безнадійність існування та беззахисність людини у світі. Згодом експресіонізм поширився в літературі. Він виявився в ліриці в поетичному зображенні сновидінь, гротесків (Г. Тракл, Ф. Верфель та ін.); у театрі (Б. Брехт, Г. Кайзер та ін.); у прозі (Ф. Верфель, Л. Франк, М. Брод та ін.). Буття в зображенні експресіоністів поставало катастрофічним і безцілним. Драматичне напруження в розкритті тем жахів війни, «маленької людини», бездушної цивілізації поєднувалося з тривогою за долю людини в духовно зруйнованому світі, позбавленому, на думку митців, моральних ідеалів.

ДОЛІ ЛЮДЕЙ І КНИЖОК

Експресіонізм в українській літературі

Ознаки експресіонізму простежуються в поезії Т. Осьмачки, М. Бажана, Юрія Клена, у прозі В. Стефаніка, М. Хвильового, О. Турянського, у драмах М. Куліша та театральному мистецтві, передовсім у театрі «Березіль», яким керував Л. Курбас. Використання експресіоністичної поетики для вираження суспільного абсурду й духовних трансформацій особистості в період соціальних перетворень призвело до переслідування талановитих митців радянською владою. Доведений до відчаю, М. Хвильовий покінчив життя самогубством у 1933 р. в Харкові. А талановиті представники нового мистецтва М. Куліш і Л. Курбас та ін. були заарештовані, відправлені на заслання в концтабір на Соловках, а 1937 р. розстріляні в урочищі Сандармох (Карелія, Росія).

Дадаїзм (від фр. *dada* — дитячий дерев'яний коник) — авангардистська літературно-мистецька течія, що заперечувала будь-які авторитети й традиції. Представники цієї течії (Г. Баль, Р. Гюльзенбек, Г. Арі та ін.) уперше заявили про себе в 1916 р. в Цюриху. Дадаїзм швидко поширився у Швейцарії, Франції, США, викликавши зацікавлення й серед художників (П. Пікассо, В. Кандинський, М. Дюшан та ін.). Дадаїсти не мали ніяких ідеалів. Вони оголошували будь-який виріб твором мистецтва, якщо художник узяв його зі звичайного

середовища й дав йому назву. Епатаж (неприйняття усталених норм і традицій) дадаїсти взяли за основу своєї діяльності.

Сюрреалізм (фр. *surréalité* — надреальне, надприродне) — авангардистська літературна течія, що ставила за мету відкриття нового шляху мистецтва через сферу «надреального», підсвідомого. Уперше термін «сюрреалізм» використав Гійом Аполлінер у значенні «новий реалізм». У маніфесті «Сюрреалістична революція» (1924) А. Бретон писав, що художня творчість ґрунтується на «новому світобаченні», що дає змогу бачити звичайне в несподіваному ракурсі чи висвітленні. Особливого значення у своїй діяльності письменники-сюрреалісти надавали свідомому й несвідомому, що було втілено в сумбурній композиції, сновидіннях, раптових змінах ритму, несподіваних поворотах сюжету тощо. Сюрреалізм у літературі представляли П. Елюар, Л. Арагон, Ф. Гарсія Лорка, П. Неруда та ін.

У першій половині ХХ ст. з'явилися такі явища, як неореалізм, неоромантизм і неокласицизм, які засвідчили про взаємодію модернізму з попередніми напрямками.



С. Далі. Півчашки гігантського розміру з незрозумілим п'ятиметровим додатком. 1944–1945 рр.

ВЗАЄМОДІЯ МОДЕРНІЗМУ З ІНШИМИ ХУДОЖНІМИ НАПРЯМАМИ

Неореалізм	Неоромантизм	Неокласицизм
Поетика синтезу реалізму й модернізму. Осмислення реальної дійсності в нових формах (лірична стихія, зменшення дистанції між суб'єктом та об'єктом, фрагментарна композиція тощо).	Спроба подолання розриву між ідеалом і дійсністю завдяки могутній силі особистості, здатній перетворити бажане на дійсне.	Культ гармонії, звернення до принципів античного сприйняття краси, розвиток класичних форм за допомогою засобів модернізму, асоціації зі світовою культурою.
Р. М. Рільке, М. Рильський, М. Бажан, П. Тичина та ін.	К. Гамсун, Р. Л. Стівенсон, Р. Кіплінг, М. Гумільов та ін.	О. Мандельштам, М. Зеров, М. Драй-Хмара, П. Филипович та ін.

КОМПЕТЕНТНОСТІ

Обізнаність. 1. Які течії були спрямовані на активне новаторство й заперечення усталених традицій? **2.** У яких течіях виявилася поетика синтезу модернізму та попередніх напрямів? **3.** Які течії активно розвивалися: а) у Німеччині; б) Франції; в) Росії; г) англо-американській літературі? Назвіть представників. **Читацька діяльність. 4.** Порівняйте: а) символізм та акмеїзм; б) символізм та імпресіонізм; в) неореалізм і неоромантизм. **5.** Охарактеризуйте світ, яким його зображували сюрреалісти. **6.** Які теми й мотиви притаманні експресіонізму? **Людські цінності. 7.** Аналізуючи творчість вашого улюбленого зарубіжного поета ХХ ст., визначте його внесок у світову скарбницю. **Ми — громадяни. 8.** Підготуйте повідомлення на тему «Здобутки та трагедія поезії українського відродження». **Сучасні технології. 9.** За допомогою Інтернету знайдіть приклади вияву модерністських та авангардистських течій у живописі. Підготуйте презентацію. **Лідери й партнери. 10.** Уявіть, що ви представляєте одну з літературних течій ХХ ст. Сформулюйте її творчі принципи. **Навчаємося для життя. 11.** Твори яких сучасних поетів ви читали? Які тенденції вони репрезентують? Чи пов'язана їхня творчість з течіями лірики ХХ ст.?

ПОШУКИ Й ЕКСПЕРИМЕНТИ В ЖИВОПИСІ

У мистецтві ХХ ст. модернізм та авангардизм втілені в різноманітних формах, кожна з яких дивувала новачіями й оригінальністю.

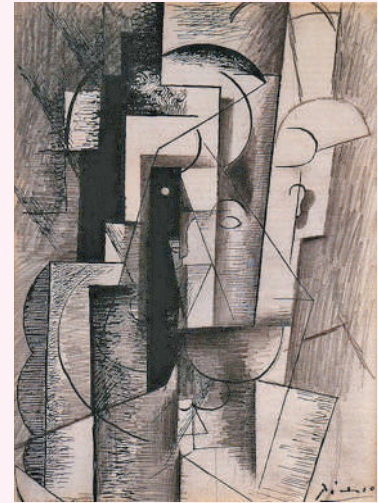
Відомого художника **П. Пікассо** вважають засновником *кубізму*. Його картина «Авіньйонські дівчата» (1907) створена в цьому стилі. У ній постаті героїнь ніби «розкладені» на геометричні фігури. Гійом Аполлінер був палким прихильником цього нового літературного угруповання. У книжці «Художники-кубісти: міркування про мистецтво» він виклав принципи кубізму й намагався їх утілити у власній поетичній творчості. Автор радив художникам експериментувати не тільки з об'єктами зображення, а й з технікою: «Малюйте, — писав поет, — чим забажаєте: люльками, поштовими марками, листівками, канделябрами, шматками клейонки, газетами. Ми проти будь-яких обмежень!»

Художники-кубісти (П. Пікассо, Ж. Брак, П. Сезанн) мало використовували гру кольорів, надаючи перевагу геометричним формам для відображення власного сприйняття світу. На їхніх полотнах бачимо зсув площин і вимірів, образи зображені окремими частинами, що взаємодіють, перетинаються, відштовхуються... І тільки уява глядача здатна поєднати їх в єдине ціле. Кожен бачить це по-своєму...

На «*Портреті Гійома Аполлінера*» (1913) П. Пікассо важко впізнати поета-лірика серед квадратів, півкіл і кутів. Художник і не ставив собі такого завдання, бо його цікавила не зовнішність, а внутрішня сутність митця. У поєднанні геометричних форм приховані глибина, складність і напруженість художнього мислення письменника. Тонкі лінії й сувора гама кольорів створюють «прозорий» портрет поета, даючи глядачам можливість бачити його буквально наскрізь.



А. Руссо. Муза,
що надихає поета. 1909 р.



П. Пікассо. Портрет Гійома
Аполлінера. 1913 р.

П. Пікассо писав картини не тільки в стилі кубізму. Із середини 1910-х років він працював у стилі *неокласицизму*, а з початку 1920-х років став одним з лідерів *сюрреалізму*. Тому його творчий спадок не належить лише до однієї течії, як і творчість багатьох інших митців початку ХХ ст. Вражаючи публіку численними художніми експериментами, П. Пікассо водночас виявляв великий інтерес і до класичної спадщини. Зокрема, він по-своєму проілюстрував книжку античного поета Овідія «Метаморфози» (1931), новелу «Кармен» П. Меріме (1948), а також створив малюнок до твору «Дон Кіхот» М. де Сервантеса Сааведри (1955) з нагоди 350-річчя безсмертного роману та ін.

Образ Гійома Аполлінера втілений також на інших картинах, стиль яких був протилежним кубізму. Наприклад, на картині **А. Руссо** зображені Гійом Аполлінер і Марі Лорансен — кохана поета, якій присвячені ліричні вірші, зокрема «Міст Мірабо».

Для *примітивізму* характерні спрощені й пласкі форми, що нагадують дитячі малюнки. Ці зображення хочеться розглядати, вони здаються втіленням свіжого й чистого по-

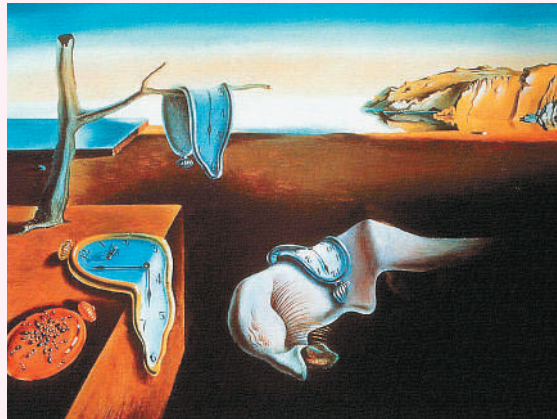


М. Лорансен. Гійом Аполлінер та його друзі. 1909 р.

гляду на світ, щирої наївності та фольклорної барвистості, радості від почуття закоханості та творчості.

Художниця **М. Лорансен** теж створила портрет Гійома Аполлінера. У манері примітивізму вона зобразила себе біля поета в оточенні муз і художників. Марі намалювала поета в центрі артистичного зібрання, ніжно задекорувавши тканинами, фруктами, стилізованим пейзажем та обличчями тих людей, які творили історію світового мистецтва в Парижі на початку ХХ ст. на Монмартрі.

У Парижі в той час з'явилася ще одна течія живопису — *сюрреалізм*. Каталонець **С. Далі** став найвідомішим представником мистецтва, навіяного снами, мареннями й ілюзіями. У 1930–1931 рр. художник створив такі геніальні картини, як «*Сталість пам'яті*», «*Час, що розплився*», основними темами яких були руйнування, смерть і світ нездійснених бажань людини. На картинах сюрреалістів не потрібно шукати логічного пояснення ситуацій або доречність тієї чи іншої речі. Зв'язок між образами на картинах С. Далі навіть не асоціативний, бо асоціація використовує попередній емоційний досвід людини. Розглядаючи полотна С. Далі, виникають нові несподівані й дивні асоціації, що поєднують різноманітні предмети. А ще художник виокремлює із загального ряду одну річ і спонукає подивитися на неї по-новому: це «півчашки» з антеною (с. 73), або годинники, що розтікаються...



С. Далі. Сталість пам'яті. 1931 р.



Усно опишіть одну з картин модернізму або авангардизму. Висловте враження від побаченого.



Гійом Аполлінер

1880–1918

Для нього важливим було експериментаторство як спосіб вираження ліричного світовідчуття доби.

Т. Балашова

Гійом Аполлінер є представником надзвичайно активної авангардної поезії, яка визначила нові тенденції в європейській ліриці. Його твори мали великий вплив на творчість таких поетів, як П. Неруда, В. Незвал, П. Елюар, Ю. Тувім, В. Маяковський, П. Тичина та ін.

Гійом Аполлінер (справжні ім'я та прізвище *Вільгельм-Альберт-Володимир-Олександр-Аполлінарій Костровицький*) народився 26 серпня 1880 р. в м. Римі (Італія). Мати Ангеліка Костровицька була донькою польського емігранта. Батьком майбутнього поета, імовірно, був італійський офіцер Франческо д'Аспермон. До дев'яти років хлопець жив в Італії, наступні роки — переважно в Монако, Ніцці, Каннах. У 1899 р. Костровицькі оселилися в Парижі.

Перша збірка митця *«Бестіарій» («Звіринець»)* була видана в 1911 р. накладом 120 примірників. Підзаголовок збірки — *«Кортеж Орфея»*, тобто почет диких звірів, що покірно йшли за співцем. Уся творчість Гійома Аполлінера втілює своєрідний орфізм — віру в силу слова, яке здатне протистояти негативним явищам сучасності, приборкувати лихі сили, одухотворювати дійсність.

У 1900-і роки письменник захоплювався живописом, особливо кубізмом, який спонукав його шукати нові форми в поезії. Гійом Аполлінер товаришував з художником П. Пікассо. Їхня дружба мала великий вплив на творчість кожного з них.

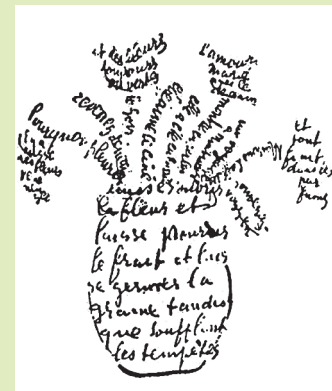
Основні теми збірки *«Алкоголі»* (1913) — поет і сучасність, особистість і суспільство. Ліричний герой прагне пізнати сучасне життя й водночас занурюється у власний внутрішній світ, що стає ніби чутливим камертоном доби.

ЛІТЕРАТУРНА ПРОГУЛЯНКА

Що таке каліграми?

Частина віршів Гійома Аполлінера — *ліричні ідеограми*, або *каліграми*, тобто вони написані так, що їхній текст створює своєрідний малюнок (зірка, будинок, лінії дощу, водограй тощо). Гійом Аполлінер не перший відкрив ідеограми. Вони з'явилися ще в IV ст. до н. е. Ідеограми використані й у романі Ф. Рабле *«Гаргантюа і Пантагрюель»*. У 1889 р. поет А. Бурґад написав вірш у формі Ейфелевої вежі (у ньому було 300 рядків).

Новаторство Гійома Аполлінера полягало в тому, що він використав цю форму для вираження настроїв доби. У час, коли епоха змінювалася стрімко й несподівано, поет не міг обмежитися тільки традиційними словесними формами. Для нього важливим був і сам «простір», де існує його вірш, тобто загальний малюнок. Форма каліграм містила не тільки ідейну, а й естетичну інформацію. Гійом Аполлінер вважав себе провісником майбутнього мистецтва і форму каліграм розглядав як один із засобів нової культури.

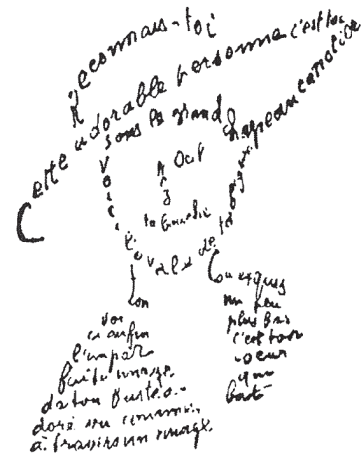


Каліграма
Гійома Аполлінера

Збірка «Каліграми. Вірші Миру і Війни» (1918) присвячена пам'яті друга — поета та літератора Рене Даліза, який загинув під час Першої світової війни. Автор протестує проти смерті й насильства, у яскравих образах утілює активну позицію ліричного героя, захищає мир і життя.

Поет був сміливим експериментатором. Він перший використав слово *сюрреалізм*, який розумів як «новий реалізм», нову поетику осягнення дійсності в несподіваних, приголомшливих образах. У пошуках художніх засобів «поетичного реалізму» Гійом Аполлінер активно опановував *верлібр* — систему віршування, яка від усіх інших відрізняється тим, що в ній немає звичних ознак: рими, суворого поділу на строфи, сталого ритму. Також письменник використовував монтаж як спосіб поєднання різноманітних елементів, що слугували відображенню розмаїття життя.

У 1916 р. Гійом Аполлінер нарешті отримав французьке громадянство, але жити йому залишалося недовго. Через декілька місяців після виходу у світ «Каліграм» митець, виснажений важким пораненням на фронті, тяжко захворів. 9 листопада 1918 р. він помер у м. Парижі (Франція).



Каліграма Гійома Аполлінера
«Вірш для Лу». 1915 р.



Вірш «Міст Мірабо» належить до збірки «Алкоголі» (1913). Поезія присвячена Марі Лорансен, з якою поет познайомився 1907 р. Вони кохали одне одного, але їм не судилося бути разом. Сум розлуки втілений у вірші, у якому йдеться не тільки про кохання, а й подано роздуми про саме життя та плин часу. Одним з центральних образів у творі є образ річки Сени — уособлення життя й часу, у якому все минає: і надії, і кохання, і розчарування. Категорію часу виражено й у інших образах твору — у годиннику, зміні дня й ночі. *Основний художній прийом* у вірші — психологічний та синтаксичний паралелізм.

ЛІТЕРАТУРНА ПРОГУЛЯНКА

Як Гійом Аполлінер розумів сюрреалізм?

Письменник називав своє мистецтво «новим реалізмом», «над-реалізмом», «сюрреалізмом». Уперше слово *сюрреалізм* прозвучало в 1917 р. в передмові до драми Гійома Аполлінера «Груди Тересія». Поет подавав синтез різних начал як засіб відображення життя в багатогранності й неоднозначності його проявів, у всій його строкатості й водночас складній єдності. Для поета сюрреалізм був передусім засобом пізнання «не снів, не марень, а реальності» (на відміну від імпресіонізму чи символізму), однак пізнання, глибшого за просте відтворення життя (на відміну від реалістів). У сюрреалізмі поет вбачав вихідну точку для вияву «нового духу» мистецтва. Він закликав митців «навчатися новаторства в учених, навчатися щодня здійснювати відкриття, творити чудеса». Наголошував на тому, що поети мають бути Ікарами, провідниками суспільства, іти попереду нього. На його думку, митець повинен боротися зі старими поетичними штампами, творити «несподіване», експериментувати. Митець розумів поезію як своєрідне «здивування» (*surprise*) від сприйняття життя й людини, сміливе поєднання незвичних форм для «пізнання складного буття». Сам Гійом Аполлінер нерідко використовував різні засоби для створення ефекту «здивування»: несподівані порівняння, метафори, неологізми, гротеск та ін. Поет мав талант створювати незвичайні, але місткі й цілісні образи, що сприяли більш глибокому емоційному осягненню світу.



Дж. де Кіріко. Портрет
Гійома Аполлінера



video-text

audio-text

МІСТ МІРАБО (1913)

Під мостом Мірабо струмує Сена
Так і любов
Біжить у тебе в мене
Журба і втіха крутнява шалена

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

Рука в руці постіймо очі в очі
Під мостом рук
Вода тече хлюпоче
Од вічних поглядів спочити хоче

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

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

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

Минають дні години і хвилини
Мине любов
І знову не прилине
Під мостом Мірабо хай Сена плине

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

(Переклад М. Лукаша)

Вірш «Зарізана голубка й водограй». Твір належить до збірки «Каліграми. Вірші Миру і Війни» (1918). Це одна з найвідоміших каліграм Гійома Аполлінера. У поезії автор використав літери неоднакового розміру та різні рядки, що утворило обриси голубки над струменями фонтана й символізує плач за загиблими на війні. Славнозвісна голубка П. Пікассо була нав'яна саме цим образом Гійома Аполлінера. У вірші поет висловив протест проти війни, жорстокості, убивств. Він згадує про померлих друзів, тих, хто був поруч з ним і загинув або пропав без вісти.

Вірш — ліричний монолог, який звернений до сучасників поета. Символом скорботи є водограй — це сльози за мертвими людьми та світом, що втратив мир, спокій, моральні цінності. Твір побудований за принципом антитези: з одного боку, життя — голубка, водограй, люди, а з іншого — кров і насильство. Асоціативна образність, нетрадиційна метафоричність, підкреслена експресивність, відсутність синтаксичного поділу тексту, неоднорідність ритму — ці ознаки творчого методу митця яскраво відтворені у вірші.



video-text

audio-text

ЗАРІЗАНА ГОЛУБКА Й ВОДОГРАЙ (1914)

О постаті убиті любі
О дорогі розквітлі губи
Міє Марєє
Єтто Лорі
Анні і ти Маріє
Де ви дівчата
Я вас питаю

Аполлінер і кубісти

Гійома Аполлінера приваблювали в кубізмі, зокрема творчості П. Пікассо, простота ліній, загальний малюнок твору, безпосередність виражальних засобів, що експресивно діють на читача. Окрім того, його цікавила творчість кубістів як своєрідний «орфізм», «ліризм», спроможний формувати новий світ «з нічого» — завдяки лише творчому акту. Поет шукає нових форм у літературі. Захоплення авангардним живописом дало імпульс до його сміливих експериментів у мові, літературних жанрах, стилі тощо. Проте твори Гійома Аполлінера (до речі, як і П. Пікассо) не належать тільки до кубізму чи будь-якої іншої течії. Його поетичне новаторство було набагато ширшим і багатограннішим.

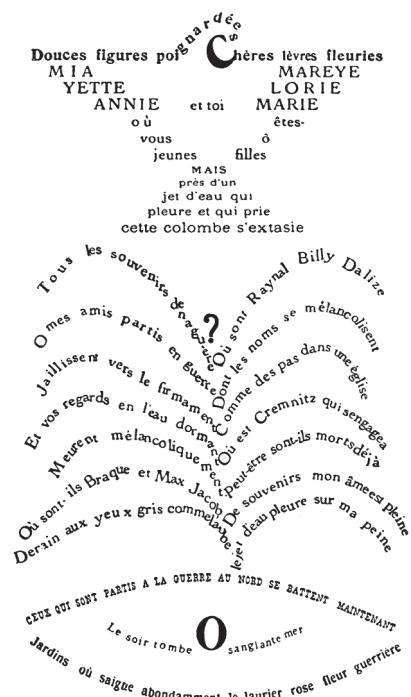
Та біля водограю
Що плаче й кличе
Голубка маревіє

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

Де милий Кремніц волонтер
Вже може їх нема тепер
Душа ятриться з непокою
І водограй рида зі мною

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

(Переклад М. Лукаша)



Каліграма «Зарізана голубка
й водограй» із збірки
Гійома Аполлінера
«Каліграми. Вірші Миру і Війни».
1918 р.

КОМПЕТЕНТНОСТІ

Обізнаність. 1. Назвіть збірки Гійома Аполлінера та їхні провідні теми й мотиви. **2.** Як Гійом Аполлінер розумів сюрреалізм? Наведіть приклади сюрреалістичних образів у його ліриці. **Читацька діяльність. 3.** Доведіть, що Гійом Аполлінер — поет-авангардист. **Людські цінності. 4.** Розкрийте антивоєнний пафос вірша «Зарізана голубка й водограй». **Сучасні технології. 5.** Знайдіть інформацію про кубізм, творчість П. Пікассо та його дружбу з Гійомом Аполлінером. Покажіть вплив кубізму на поетику Гійома Аполлінера. **Творче самовираження. 6.** Напишіть твір-роздум на тему «Міст Мірабо: міст кохання чи розлуки?». **Навчаємося для життя. 7.** Гійом Аполлінер створив яскраві символи своєї доби: міст Мірабо, зарізана голубка й водограй, маленьке авто (яке несподівано «в'їхало» у нову епоху) та ін. Як ви вважаєте, які образи нашого часу могли б привернути увагу Гійома Аполлінера? Поясніть. Створіть власну каліграму (за бажанням).





Райнер Марія Рільке

1875–1926

Він жив скромно й непомітно, але дав усім нам приклад служіння Слову, яке здатне перемагати війни, революції, хаос і смерть. Його Орфей ішов уперед, перемагаючи темряву. А ми йшли за ним...

М. Цветаєва

Райнер Марія Рільке народився 4 грудня 1875 р. в м. Празі (Чехія) у сім'ї дрібного чиновника. Батько працював службовцем залізничної компанії. Через сімейні негаразди й нестатки мати залишила чоловіка й малого Райнера (йому було тоді тільки дев'ять років). Хлопець навчався в закритому військовому закладі. Райнер писав вірші й декламував їх перед класом. Незабаром його комісували за станом здоров'я. Коли юнаку виповнилося 16 років, він став студентом найкращих університетів Європи. Навчався в Празі, Берліні, Мюнхені, Парижі, особливо йому подобалися лекції з філології та історії мистецтва.

Перші вірші Р. М. Рільке були опубліковані 1891 р. в м. Празі. У середині 1890-х років вийшло друком декілька його збірок: «Життя і пісні» (1894), «Дарунки ларам» (1895), «Цикорій» (1895), «Увінчаний мріями» (1896). Він починав як неоромантик, водночас опановував поетику символізму й імпресіонізму у відтворенні миттєвих вражень.

У ранніх віршах Р. М. Рільке відображені картини народного життя та історія Чехії. Тоді поет видавав невеличкі книжечки, на обкладинці яких було написано «Подаровано народу». Він безкоштовно розсилав їх по лікарнях і робітничих об'єднаннях, прагнучи зробити свою поезію частиною життя людей.

На початку 1900-х років була надрукована збірка «Книга годин» (1899–1903). Поет прагнув знайти духовні засади існування людини й усього людства. Поняття «Бог» він поширює на весь світ, усі речі, у яких шукає вияви вічного начала. Це поняття в розумінні Р. М. Рільке було близьке до пантеїзму Й. В. Гете. У Р. М. Рільке — це Той, Хто виявляється в усьому природному, творчому, духовному й досконалому. Він, як повітря, розлитий в усіх речах, — треба тільки вдихнути, щоб відчутися Його.

У 1901 р. поет одружився з Кларою Вестхоф, оселився в невеличкому містечку Ворпсведе на півночі Німеччини. Однак сімейне життя не склалося. 1902 р., невдовзі після народження дочки, подружжя розлучилося через матеріальну скруту. «Бідність — мій важкий хрест», — писав Р. М. Рільке.

ЛІТЕРАТУРНА ПРОГУЛЯНКА

Неперевершена Луїза

1896 р. Р. М. Рільке переїхав до Мюнхена, де доля звела його з Луїзою Андреас-Саломе, яка відіграла велику роль у його житті. Вона, дочка генерала російської служби, народилась і жила в Петербурзі. Її зв'язки зі слов'янським світом, розповіді про Україну й Росію спонукали Р. М. Рільке побачити край широким просторів і давньої культури. Ця жінка приваблювала багатьох видатних людей доби: Г. Гауптмана, Ф. Ніцше, З. Фрейда та ін. Разом з нею Р. М. Рільке здійснив у 1899–1900 рр. подорожі в Росію та Україну.



Л. Андреас-Саломе

У 1900-х роках поет жив у Франції, де вивчав творчість художників-імпресіоністів і скульптора О. Родена. У його свідомості формується поняття «річ» (Ding). Це не тільки матеріальні предмети, а й природа, витвори мистецтва та прояви внутрішнього життя. На думку Р. М. Рільке, річ живе самостійним і самодостатнім життям. Але зміна одного предмета призводить до змін у Всесвіті загалом. Звідси впливає ще одне важливе поняття — «причетність», або «спорідненість» (*Bezug*). Його ліричний герой відчуває зв'язок з усім, що є у Всесвіті, прагне відновити «забуте обличчя речей», їхню духовну сутність. Новий етап у творчості Р. М. Рільке засвідчила збірка «Нові поезії» (1907–1908), у якій постає світ речей.

Поет побував у Скандинавії, Італії, Іспанії та Єгипті. З усіх місць, де він жив, особливо відомим був замок Дуїно на узбережжі Адріатичного моря, маєток княгині Марії Турн-унд-Таконс, яка спонсувала видання його творів. Тут Р. М. Рільке розпочав писати збірку «Дуїнезькі елегії» (вони були завершені 1922 р.).

Митець тяжко переживав трагедію Першої світової війни, загибель мільйонів людей, руйнування пам'яток культури. В останній період у його творчості переважають трагічні мотиви, відчуття хаосу. Однак поет утверджує рятівну місію мистецтва й високе призначення митця, які здатні повернути людству втрачений духовний сенс і «загублені речі». Цей своєрідний орфізм яскраво втілений у збірці «Сонети до Орфея» (1922).

З 1919 р. і до кінця життя поет жив у Швейцарії, де друзі придбали йому старовинний будинок, який називали «зámком Мюзот». Тут він дописував «Дуїнезькі елегії» і «Сонети до Орфея». Р. М. Рільке захворів на рідкісну форму лейкемії й помер у санаторії Валь-Монт 29 грудня 1926 р. Його поховали в долині Рони, неподалік від замку Мюзот (Швейцарія).

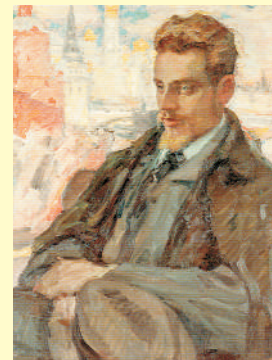


Вірш «Згаси мій зір...» належить до збірки «Книга годин» і побудований як пристрасний монолог ліричного героя, звернений до Бога. У поезії відтворено духовну драму ліричного героя, який переживає складні внутрішні колізії на шляху до відкриття Бога в собі й у світі, але він не перестає йти до Нього й прагне осягнення вічного начала. Бог для ліричного героя — світло та сенс усього життя, вищий ідеал і можливість духовного існування. У творі відчувається відгомін біблійного сюжету про пророка Ісаю, якому в храмі з'явилося видіння Бога. Господь відкрив йому очі, слух і розуміння всього суцього.

Україна в житті та творчості Р. М. Рільке



У 1899 р. Р. М. Рільке побував у Москві й Петербурзі. Найбільш захоплюючим моментом тієї подорожі стала зустріч з Л. Толстим. Повернувшись до Німеччини, поет почав вивчати російську мову, читав в оригіналі М. Лермонтова, Л. Толстого, Ф. Достоєвського, А. Чехова, М. Гоголя, ознайомився з історією Росії та України. Митець мріяв побувати в Києві, про що писав Б. Пастернакові: «Перед минулим я схиляюся, як дитина напередодні Святвечора». Під час другої подорожі до Росії він знову відвідав Л. Толстого в Ясній Полянї, а звідти відразу поїхав в Україну. У червні 1900 р. прибув до Києва, де жив понад два тижні. Місто вразило поета давніми пам'ятками, а особливо йому сподобалася Києво-Печерська лавра, де він любив ходити годинами. В Україні Р. М. Рільке знайшов бажаний приклад єднання народу й Бога, народу й природи. Потім він ще майже два місяці мандрував Україною. Відвідав могилу Т. Шевченка в Каневі, придбав «Кобзаря». Вплив історичних поем Т. Шевченка та творчість М. Гоголя відчутні в «Пісні про Правду» Р. М. Рільке. Перебування поета в Полтаві сприяло створенню поезій «Карл XII їде Україною», «Буря» (про події Полтавської битви, короля Швеції та Мазепу). Враження від українських пейзажів відображено у вірші «В оцім селі стоїть останній дім...» та ін.



Л. Пастернак. Райнер Марія Рільке. 1926 р.



video-text

audio-text

«ЗГАСИ МІЙ ЗІР...» (1901)

Згаси мій зір — я все ж Тебе знайду,
замкни мій слух — я все ж Тебе почую,
я і без ніг до Тебе домандрую,
без уст Тобі обітницю складу.
Відломиш руки — я тоді Тебе
впіймаю серцем, наче між долонь,
а спиниш серце — мозок запульсує;
коли ж Ти вкинеш в мозок мій огонь,
Тебе в крові палючій понесу я.

(Переклад М. Бажана)



Вірш «Орфей. Еввідіка. Гермес». За основу твору взято античний міф про те, як співець Орфей спустився в царство смерті Аїда за своєю дружиною Еввідікою, щоб вивести її з обіймів смерті. Проте він не повинен був дивитися на неї, але Орфей озирнувся — й Еввідіка була назавжди втрачена. Античний міф дає можливість поетові втілити філософський зміст — боротьбу життя і смерті, кохання й небуття, мистецтва та темряви. Український поет і перекладач М. Орест назвав цей вірш «узагальненим вираженням драми ХХ століття».



Гермес, Еввідіка
й Орфей.
Барельєф. V ст. до н. е.

В. Стус, який переклав вірш «Орфей. Еввідіка. Гермес» у радянському концтаборі, був вражений його надзвичайною емоційною силою. Він писав про Еввідіку: «Вона така кохана, що й ліра не здобулася б на подібну тугу, як у цієї жінки-жалібниці, бо через неї світ став однією тугою (плачем), і в цьому світі-плачі все стало плачем: ліс, і діл, і шлях, й околиця, і поле, і річка, і звір. І сонце йшло в мовчазному визореному небі, наче докола якоїсь іншої землі, і небо це зі шпичаками зірок було небом-плачем. Ось така кохана...»

Кульмінація вірша: коли Орфей озирнувся назад та остаточно втратив любу дружину. Він зробив це через велике кохання, щоб хоч одну мить подивитися на ту, котру співувала його ліра. Але її душа вже була далеко від нього, вона не зрозуміла й сказала: «Хто?» У цьому запитанні, за словами В. Стуса, «уміщено всю драму розриву стосунків між людьми й духовної смерті, що охопила все людство».

Р. М. Рільке й О. Роден



У 1902–1911 рр. Р. М. Рільке жив у Парижі. Там він захопився творчістю французького скульптора О. Родена й навіть деякий час працював у нього секретарем. Це захоплення було настільки сильним, що поет присвятив йому книжку «Роден» (1903). У творчості французького скульптора його приваблювало вміння творити речі з аморфної субстанції, передавати рух у предметних образах. О. Роден у той період багато експериментував і створив так звану «круглу скульптуру», яка ніби рухається, живе, дихає, коли глядач обходить її докола. Це досягалося завдяки динамічній композиції, поєднанню різних поверхонь і площин. О. Роден використовував імпресіонізм у скульптурі, що надзвичайно зацікавило поета. Він перейняв творчий метод скульптора й застосував його в ліриці. У 1907–1908 рр. вийшла друком збірка Р. М. Рільке «Нові поезії», де явище, предмет та образ постають у динаміці. Автор описує найменші нюанси зміни речей, що мають не тільки матеріальну оболонку, а й духовну субстанцію. З окремих речей у ліриці Р. М. Рільке того часу створюється образ «живого, рухливого Космосу».



ОРФЕЙ. ЕВРІДІКА. ГЕРМЕС (1904)

Була це душ копальня дивовижна, —
у ній, як жили тихих срібних руд,
тяглись вони крізь тьму. Поміж корінням
струміла кров, що до людей пливла,
тяжким порфіром в тьмі вона здавалась.
Ото й увесь багрянець.

Там були урвисті скелі, і ліси безлюдні,
і зведені над пусткою мости,
і той сліпий, великий, сірий став,
що над своїм глибоким дном повиснув,
як небо дощове над краєвидом.
І поміж піль, полога і сумирна,
виднілася бліда стяга дороги,
простелена, мов довге полотно.

Дорогою цією йшли вони.
Попереду ішов стрункий мужчина
в киреї голубій; він нетерпляче
і мовчазливо в далечінь вдивлявся,
і крок його жадібно жер дорогу
великими шматками; в нього руки
звисали з-під киреї тяжко й хмуро,
немов забули вже про легкість ліри,
яка отак була вросла в лівицю,
як віть троянди у гілки оливи.
Чуття у ньому буцімто двоїлись,
бо мчався зір, неначе пес, вперед,
вертався, і спинявся, і чекав
на повороті ближчому дороги,
а нюх і слух позаду залишались.
Йому здавалось іноді, що він
вчуває кроки кожного з двох інших,
які за ним узвозом вгору йшли.
Проте це тільки крок його лунав
і вітер ззаду торгав за кирею.
Та він собі казав: «Вони ідуть», —
казав це гучно й до луни вслухався.
Вони ідуть, але страшенно тихо
обоє ходять. От якби посмів
він обернутись (але обертатись
було йому заказано при ділі,
яке він майже довершив), тоді
побачив би, що йдуть обидва тихі:
це бог мандрівок і доручень дальніх
дорожній шлик над світлими очима,
вперед простерта палиця струнка,
маленькі крила, що об ступні б'ють,
і звірена його руці — вона.

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

Тепер вона ступає поруч бога,
хоч довгий саван заважає йти,
невпевнена, і ніжна, і терпляча.
Вона неначе стала при надії,
не думала й про мужа, що простує
попереду, не думала й про шлях,
що приведе її назад в життя.
Вона в собі вся скупчилась, посмертям
наповнена по вінця.
Як плід вбирає солодощі й тьму,
вона ввібрала в себе смерть велику,
таку нову, що й не збагнути їй.

В дівочості новітній, неторканій
вона вже існувала; стать її
була, немов надвечір юна квітка,
і так одвикли від звичаїв шлюбних
у неї руки, що й самого бога
безкрайно лагідний напутній дотик
її вражав, немов надмірна близькість.

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 поstattю, яка назад верталась,
 хоч довгий саван заважав іти,
 невпевнена, і ніжна, і терпляча.

(Переклад М. Бажана)



«Сонети до Орфея» (1922). Створюючи образ Орфея, письменник використав античний міф. Грецька архаїка відчувається вже в першому сонеті, де наголошується на могутній силі мистецтва Орфея — зачаровувати природу та весь світ. Звуки його ліри приборкують звірів і птахів. Спів Орфея поет наділяє великою перетворювальною силою, бо він створює храм мистецтва, де хаос відступає перед гармонією, рев і крики замовкають під впливом мелодії, і у світі народжується новий початок, новий рух усього.



video-text

* * *

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 М. Бажана)

У творі Орфей зображений як бог, причетний до процесу творення, точніше — одухотворення світу. Його мистецтво — утілення божественної сутності й божественної сили, перед якою відступає все суєтне, тлінне, brutальне, жорстоке й навіть сама смерть. На думку Р. М. Рільке, божественне призначення співу Орфея — нести в цей світ гармонію, красу та ясність.

Мотив сходження Орфея в царство Аїда вже не цікавить автора, але сам факт перебування співця в обіймах смерті, тобто його знання смерті, прихованих основ усього суцього, на думку поета, внутрішньо збагачує героя. Шлях Орфея до царства мертвих — це шлях до витоків буття. І водночас — запурука нового зростання, мов дерева, угору, бо тільки те дерево високо росте, яке має міцне коріння. Через пізнання таїни смерті й життя творчість Орфея набуває особливої глибини, а сам співець — здатності бачити «у речах» безкінечне й позачасове.



Л. Бассано. Орфей зачаровує тварин. 1579 р.

* * *



Хто понад тіньми здолав
 ліру здійняти,
 найсокровеннішу з слав
 може співати.

Хто від померлих поїв
 маку, той нині
 вловить найнижчий з тонів
 і в безгомінні.

Образ пізнай, що майне
і пощезає
в темних ставках.

Лиш на небесне й земне
царство лунає
голос в віках.

(Переклад В. Стуса)

Пізнавши смерть, Орфей ще сильніше відчув силу та красу життя. Йому в усій країні відкрилися земні цінності. Те, що він побачив у царстві тіней, не зламало його волі, жаги до життя, гостроти почуттів, а головне — прагнення гармонії, яку він протиставляє смерті, хаосу та руйнації.



* * *

Ти ж, о божественний, ти й до останку співаєш,
хоч опав тебе глум знавіснілих менад.
З-поміж руїн, як будівлю, ти спів воздвигаш,
глушить гамори дикі чудовий твій лад.

Ні голови, ні ліри твоєї не вразять вони.
Скільки б гострим камінням у серце твоє не жбурляли —
з нападом кожним лише ніжніші ставали,
слух їм відкрило дрижання твоєї струни. (...)

(Переклад В. Стуса)

КОМПЕТЕНТНОСТІ

Обізнаність. 1. З якими літературними течіями на початку ХХ ст. пов'язана творчість Р. М. Рільке? **2.** Розкажіть про подорожі Р. М. Рільке в Україну та як вони відображені у творчості митця. **3.** Як Р. М. Рільке розумів поняття «Ding» і «Bezug»? **Читацька діяльність. 4.** За допомогою яких художніх засобів у вірші «Згаси мій зір...» відтворено складний процес відкриття Бога в душі ліричного героя? **5.** У якому художньому просторі відбуваються події вірша «Орфей. Еввідіка. Гермес»? **6.** Як у вірші «Орфей. Еввідіка. Гермес» утілено теми смерті, життя, мистецтва та кохання? Наведіть цитати. **Людські цінності. 7.** Розкрийте значення поняття «орфізм» у художній свідомості поета. **Комунікація. 8.** Дискусія на тему «Поет — це той, хто...». **Ми — громадяни. 9.** Підготуйте повідомлення на тему «Василь Стус — в'язень і перекладач віршів Р. М. Рільке». **10.** Знайдіть переклад вірша «Орфей. Еввідіка. Гермес» В. Стуса, порівняйте з перекладом М. Бажана. **Сучасні технології. 11.** За допомогою Інтернету знайдіть інформацію про міфологічні сюжети, пов'язані з образами Орфея, Гермеса, Еввідіки, Аїда. Які елементи міфів відображено у віршах Р. М. Рільке? Установіть їхнє значення в тексті. **Творче самовираження. 12.** Опишіть (усно) картину, яка постала у вашій уяві, коли ви читали вірш «Орфей. Еввідіка. Гермес». Які кольори й музику ви дібрали б до неї? Поясніть. **Довкілля та безпека. 13.** Які природні явища описує автор у сонеті «Ось дерево звелось...» («Сонети до Орфея»)? Розкрийте значення образів *мовчання, новий початок, спів, виростання*. **Навчаємося для життя. 14.** С. Цвейг про Р. М. Рільке писав: «Усе галасливе, брутальне було для нього неприйнятним. Зіткнення з нахабством спричинило в ньому душевні страждання. Будь-яка фамільярність і плазування викликали на його обличчі відчуття страху й сорому. Там, де він був, створювалася особлива атмосфера душевної чистоти й делікатності. Я думаю, у його присутності ніхто не наважився б сказати непристойне слово, ні в кого не вистачило б мужності поділитися плітками або повідомити про ганебні речі». Поясніть значення слів *брутальність, нахабство, фамільярність, душевна чистота, сором, делікатність*. Які з цих понять вам траплялися? Які з них прийнятні (або неприйнятні) для вас?



ОБРАЗ ОРФЕЯ В МУЗИЦІ ТА ЖИВОПИСІ

Антична міфологія хвилює уяву митців уже понад дві тисячі років. І кожна мистецька епоха намагається відшукати в пантеоні богів і героїв тих, хто міг би бути яскравим утіленням її уявлень та ідей. Усе ж суть мистецтва та його магічної сили найповніше представлена в образі Орфея з його здатністю зачаровувати своїм співом усе живе й неживе, адже голосу поета підкорялася природа.

Найвідомішим музичним твором, за основу якого взято сюжет античного міфу про Орфея та Еврідіку, є однойменна опера німецького композитора XVIII ст. *К. В. Глюка*. Партія Орфея написана для високого чоловічого голосу — тенора, що надає співу світлого ліричного забарвлення. Найбільш проникливим і водночас найвідомішим фрагментом цього музичного твору є «Мелодія». Надзвичайно прозорий звук флейти викликає відчуття легкого суму. Особливістю цієї опери є нетрадиційний для міфу фінал твору. Коли Орфей виводив Еврідіку з підземного царства, він не стримався й озирнувся, у цей момент його кохана померла вдруге. Вражений Орфей хотів убити себе кинджалом, але раптом з'явився Амур з благою вістю від богів — й Еврідіка оживає!

Художники також створювали образ Орфея. Момент, коли зачаровані звірі слухають співця, зображено на полотні нідерландського майстра XVII ст. *Р. Саверей* «Орфей і тварини». Митець намалював Орфея в глибині (його навіть важко побачити), а майже на всьому полотні зображені звірі й птахи.

Проте найпопулярнішим в образотворчому мистецтві є міф про спробу Орфея повернути Еврідіку з царства мертвих. Цьому сюжету присвятив свою картину французький художник XIX ст. *Ж. Б. К. Коро*. Його царство мертвих нагадує присмерковий Аїд з «Божественної комедії» Данте.

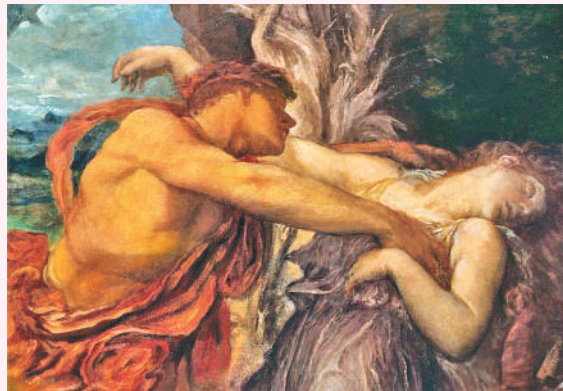
Полотна нідерландського художника XVII ст. *Г. де Лересса* «Сходження Орфея до пекла» та англійського художника-символіста XIX ст. *Дж. Ф. Воттса* «Орфей та Еврідіка» відтворюють драматичний момент розлуки поета з коханою. Ці картини сповнені динамізму, смутку й безнадії.



Р. Саверей. Орфей і тварини. 1625–1628 рр.



Г. де Лересс. Сходження Орфея до пекла. 1662 р.



Дж. Ф. Воттс. Орфей та Еврідіка. 1870–1880-і роки



Г. Моро. Орфей. 1865 р.



Дж. В. Вотергаус. Німфи знаходять голову Орфея. 1900 р.



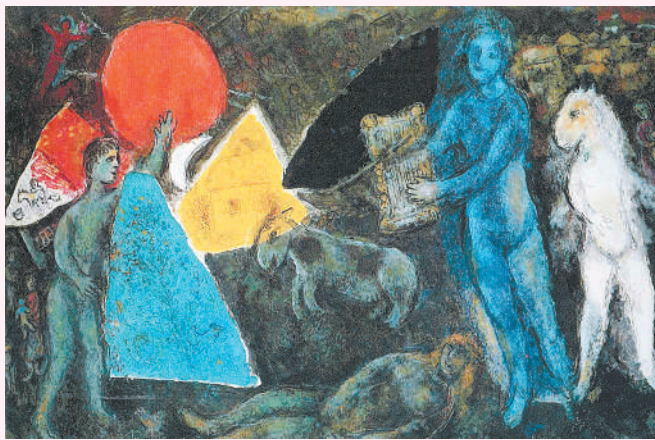
Ж. Б. К. Кору. Орфей, який веде Еврідіку через підземний світ. 1861 р.

Також багато митців зверталися до міфу про смерть Орфея. Цей сюжет утілено на картинах «Орфей» французького художника-символіста XIX ст. **Г. Моро**, «Німфи знаходять голову Орфея» англійського художника-прерафаеліта XX ст. **Дж. В. Вотергауса**, а також на полотні «Смерть Орфея» **П. Пікассо**.

Треба згадати й про полотно білоруського та французького художника **М. Шагала**, який працював у техніці авангардизму. Його «Міф про Орфея» ще чекає на свого критика, який зуміє розкодувати всі символи та кольори цієї картини.

У 1910-і роки у французькому живописі виникла течія під назвою «орфізм». Її стилістика перегукується з авангардними течіями кубізму, футуризму й експресіонізму. Назву для течії придумав Гійом Аполлінер, який вважав, що вплив картин «орфістів» подібний до впливу музики античного героя. «Орфісти» **Р. Делоне**, **Ф. Купка**, **Ф. Пікабія**, **М. Дюшан** намагалися відтворити на своїх картинах динаміку руху та музичність ритмів за допомогою кольорів і ліній.

А який Орфей найбільше вам до вподоби?



М. Шагал. Міф про Орфея. 1977 р.

1. Знайдіть в Інтернеті та прослухайте арію Орфея «Я втратив Еврідіку» з опери К. В. Глюка «Орфей та Еврідіка». Який настрій викликає ця музика?
2. Прочитайте поезію Р. М. Рільке «Орфей. Еврідіка. Гермес» під музичний супровід фрагмента «Мелодія» з опери К. В. Глюка «Орфей та Еврідіка». Поміркуйте, як музика впливає на манеру читання.
3. Знайдіть в Інтернеті репродукції вищезгаданих полотен художників-«орфістів» і доберіть ілюстрації до збірки Р. М. Рільке «Сонети до Орфея», яку б ви хотіли надрукувати в наш час. А як би ви проілюстрували збірку в 1923 р.?



Федеріко Гарсія Лорка

1898–1936

Іспанія звучить на різні голоси, вібрації яких розкривають нам тисячі пелюсток тонів і напівтонів, кольорів і відтінків природи й людської душі.

Ф. Гарсія Лорка

Федеріко Гарсія Лорка народився 5 червня 1898 р. в заможній родині в андалуському селищі *Фуенте Вакерос*, неподалік від *Гранади (Іспанія)*. Мальовничий край, оточений горами й блакитними джерелами, сповнений запаху квітучого мигдалю, назавжди зачарував майбутнього поета. Природа пробуджувала в його душі звуки, слова й мелодії, які згодом втілилися в художніх образах.

Через деякий час сім'я переїхала до сусіднього селища Аскероси, а пізніше, у 1908 р., — до Гранади, залишаючись у межах Веги — долини, де зберігалися традиції, легенди та чарівні звичаї. Федеріко із захопленням брав участь у стародавніх ритуалах, карнавалах, народних святкових процесіях.

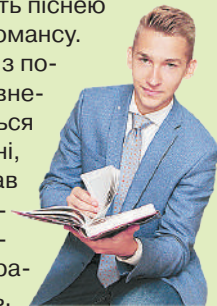
Восени 1915 р. юнак вступив до Гранадського університету відразу на два факультети — філософії й літератури та права.

Переїхавши 1919 р. до Мадрида, молодий поет поринув у бурхливе життя столиці. Він жив у студентській резиденції, де на той час збиралося чимало молодих талантів, які згодом стали відомими в іспанській культурі, — діячі театру, художники, композитори. Прагнення до нових образів сприяло інтенсивній роботі в пошуках оригінальних художніх форм. Серед друзів Ф. Гарсія Лорки були поети Х. Р. Хіменес (майбутній лауреат Нобелівської премії) і А. Мачадо, композитор М. де Фалья та філософ Х. Ортега-і-Гассет, художник С. Далі та ін. Ці талановиті люди називали Федеріко «андалуським соловейком». І. Драч зазначав: «Андалусія — край християнський та мусульманський, поганський та віруючий, арабський та романський... багато в чому загадка Лорки є загадкою самої Андалусії». Це поєднання культур дало поетові космічне відчуття Андалусії та світу взагалі: «Андалусець або посилає гордий виклик

ЛІТЕРАТУРНА ПРОГУЛЯНКА

Циганські мотиви у творчості Ф. Гарсія Лорки

Автор називав збірку «Циганське романсеро» то книжкою, то поемою, то навіть піснею про Андалусію. Поет звертається до народної творчості, зокрема до жанру романсу. Він задумав поєднати епічність з ліричною стихією, а циганську міфологію — з повсякденністю. І в результаті, за його словами, вийшло «щось незвичайне, сповнене внутрішнього напруження й динамізму». У поезії Ф. Гарсія Лорка звертається до циганської тематики, бо для нього цигани — народні співаки, носії духу пісні, утілення народних музичних засад. Автор не погоджувався з тими, хто називав збірку «романсеро про циган». Він говорив: «Це поема про Андалусію, а циганською я називаю її тому, що «циганське» означає найблагородніше й найколотніше в Андалусії». Збірка «Циганське романсеро» створює яскравий та трагічний світ, у якому все поряд — життя і смерть, туга і надія, казка й реальність.





Пам'ятник
Ф. Гарсія Лорці.
м. Мадрид (Іспанія).
1986 р.

зорям, або цілує рудий пил своїх доріг». Пишучи про Іспанію, Ф. Гарсія Лорка мав на увазі передусім Андалусію.

У 1923 р. Ф. Гарсія Лорка закінчив факультет юриспруденції Мадридського університету, але його справжнім покликанням була література.

У творчості митця розвивалися декілька паралельних тенденцій: фольклорно-літературна, фольклорно-міфологічна й експериментальна. Кожна з них домінувала в різні періоди життя письменника. Їхня взаємодія визначила яскравість поетичного світу митця.

Свій творчий шлях поет розпочав з літературної обробки андалуського фольклору — пісень, легенд тощо. Це засвідчили «Пісні» (1927), «Сюїти» (1928) та інші твори. У збірках «Канте хондо» (1921–1922), «Циганське романсеро» (1928), «Тамаритянський диван» (1936) переважала фольклорно-міфологічна тенденція. Вплив фольклору й міфології стає визначальним у художньому світі поета.

Ф. Гарсія Лорка належав до групи письменників, що об'єдналися довкола антифашистського журналу «Осубре» («Жовтень»). Він брав активну участь у суспільному житті Іспанії, не приховував своєї ненависті до фашистського режиму. 18 липня 1936 р. в день Святого Федеріко, коли поет разом з батьком святкував свої іменини (щороку він проводив цей день у Гранаді), розпочався заколот. Поет переховувався в домі братів Росалесів, але хтось доніс на нього. 16 серпня його заарештували, а 19 серпня 1936 р. розстріляли на околиці м. Гранаді (Іспанія).



Вірш «Гітара». Світ у збірці «Канте хондо», до якої належить ця поезія, постає загадковим і чарівним. Основним тлом для багатьох віршів є ніч або вечір. Те, про що йдеться, існує на межі сну й реальності, життя і смерті. Ліричний герой палко кохає, страждає, марить, розчаровується, виливаючи свої почуття в натхненних мелодіях. Туга змінюється надією, життя раптово може обірвати смерть, а кохання поєднується з ревнощами й ненавистю. Одним з програмних віршів збірки є «Гітара». Цей музичний інструмент — символ Іспанії, душі народу, яка живе в пісні.



audio-text

ГІТАРА (1921)

Як заридала
моя гітара, —
розбилась досвітку
криштальна чара.
Ой заридала
моя гітара...

Чому збірка називається «Канте хондо»?



Канте хондо — це одноголосий глибокий спів східного характеру з елементами арабської, циганської та індійської мелодій, який виконують дві особи: співак (кантором) і гітарист (токаором). Слово й мелодія зливаються воедино. Пісня ніколи не повторюється, скільки б її не співали, з'являється завжди щось нове в ритмі, у підтексті. Такий спів доступний небагатьом. Це короткі, три-чотири рядки пісні, у яких обов'язково передбачається імпровізація. Музикальність слова, його звуковий візерунок, гортанність голосових переливів — такі головні особливості канте хондо. Традиції народної ліричної поезії в Іспанії склалися в давні часи. Ф. Гарсія Лорка писав: «Хіба не диво, що невідомий народний поет у три-чотири рядки вміщує все багатство вищих злетів людської душі? У двох рядках народної пісні більше таємниці, аніж у всіх драмах Метерлінка». Захоплений народним співом, поет організував у 1922 р. фестиваль канте хондо в Гранаді.

Хочу утішити –
 надармо,
 хочу утишити –
 намарно.
 Плаче, як вода,
 що рине з яру,
 плаче, як вітер,
 що жене хмару.
 Хочу впинити –
 надармо,
 вона ридає
 за даллю.
 Плаче пісок гарячий,
 кличе біле латаття,
 плаче стріла за ціллю,
 вечір кличе світання,
 плаче в голім гіллі
 пташка остання.
 А-ой, гітаро!
 У серці п'ять ножів
 одним ударом!

(Переклад М. Лукаша)



Х. Гріс. Арлекін з гітарою. 1919 р.



Вірш «Про царівну Місяцівну» належить до збірки «Циганське романсеро». Усі події твору відбуваються при світлі місяця, що створює атмосферу чарівності й таємничості Всесвіту. Місячне світло вабить і лякає, спонукає до уяви й водночас викликає страх. Головний герой вірша — хлопчик, який сприймає місячне сяйво за казкову героїню. Царівна Місяцівна ніби сходить з небес до хлопчика. Дитяча емоційна уява втворює чудовий образ казкової красуні, яка забирає в полон його думки й почуття. Реальне і фантастичне, природне й особисте органічно поєдналися в художньому світі Ф. Гарсія Лорки.



audio-text

ПРО ЦАРІВНУ МІСЯЦІВНУ (1928)

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

У майстерні перекладача



Вірш називається «Romance de la luna, luna» (дослівно «Романс про місяць, місяць»). В іспанській мові слово *luna* (місяць) жіночого роду. Але оскільки у вірші йдеться про казкову красуню, перекладач М. Лукаш знайшов чудовий український відповідник — царівна Місяцівна.

бо як вернуться цигани,
накують із твого серця
намиста й перснів багато».
«Дай я, хлоню, потанцюю,
бо як вернуться чхавале¹,
ти з закритими очима
лежатимеш на ковадлі».
«Тікай, тікай, Місяцівно!
Чуєш, тупотять бахмати?»
«Ну-бо, хлоню, не топчися
по білі моїй крохмальній».

Битим шляхом скаче вершник,
мов у бубон в шлях бабаха,
а вже в кузні малий хлопчик
склепив віченьки, бідаха.

Гаєм їхали цигани,
мусянджовії примари.
Очі мружили набакир,
рівно голови тримали.
А в тім гаю пугач пуга,
пугач пуга тоскно й жаско...
Пливе небом Місяцівна,
за руку держить хлоп'ятко.
В кузні туж, у кузні лемент,
плачуть, голосять цигани,
а царівну Місяцівну
повивають хмари, хмари.

(Переклад М. Лукаша)



Геката (давньогрецька богиня
місячного світла).
Комп'ютерна графіка

КОМПЕТЕНТНОСТІ

Обізнаність. 1. Які традиції Іспанії відображено у творчості Ф. Гарсія Лорки? 2. Які фольклорні жанри він розробляв? **Читацька діяльність.** 3. Поясніть символічний зміст художнього образу гітари в однойменному вірші. 4. За допомогою яких художніх засобів у вірші «Гітара» утілено мотиви кохання, ніжності, смерті, трагедії? 5. Розкрийте символічне значення місячного світла у вірші «Про царівну Місяцівну». 6. Поясніть значення слів і словосполучень: *хлоня, бахмати, бабаха, мусянджовії примари, набакир, пугач, пуга, тоскно й жаско, лемент*. Доберіть синоніми й антоніми. **Людські цінності.** 7. Якими постають Іспанія та іспанський народ у поезії митця? **Ми — громадяни.** 8. Ф. Гарсія Лорку називають «Дон Кіхотом Іспанії ХХ ст.». Наведіть аргументи. Кого з українських митців можна теж назвати *дон кіхотами*? **Сучасні технології.** 9. В Інтернеті знайдіть мелодію канте хондо. Висловте враження від її звучання та ритму. Чи суголосна вона ритмомелодії віршів іспанського поета? **Творче самовираження.** 10. Опишіть (або намалюйте) образ царівни Місяцівни. **Лідери та партнери.** 11. **Робота в парах.** Знайдіть інформацію про міфи різних народів, пов'язані з місяцем, та їхнє втілення в мистецтві. Як ви думаєте, сюжет вірша «Про царівну Місяцівну» є готовим міфом чи створеним авторською уявою? Поясніть.



¹ *Чхавале* (циганськ.) — хлопці; це слово ввійшло в іспанську розмовну мову.

«СРІБНА ДОБА» РОСІЙСЬКОЇ ПОЕЗІЇ

Пушкін! Потай про свободу
Ми співали вслід тобі,
Дай нам руку у негоду,
Поможи у боротьбі!

О. Блок

Умови виникнення «срібної доби» російської поезії. «Срібною добою» називають період у розвитку російської лірики наприкінці XIX — на початку XX ст. («золота доба» — це XIX ст., коли творили О. Пушкін, М. Лермонтов та інші представники класичної літератури). На межі XIX–XX ст. утворилася своєрідна ситуація як у країні, так і в літературі. Зміна століть відбувалася під знаком апокаліпсису — відчуття «кінця світу». Усе суспільство переживало глибоку кризу, а діячі мистецтва намагалися осмислити соціальне напруження та катастрофу, віднайти духовні засади буття.

Письменники по-різному ставилися до складних і тривожних процесів, що відбувалися тоді в країні. В. Соловйов передбачав неминучу кризу держави: *«І третій Рим лежить померлий, а вже четвертого нема!»* (поема «Панмонголізм»). О. Блок у незавершеній поемі «Відплата» змальовував кінець XIX ст. в Росії як духовний занепад, з надією звертаючись до Європи. І. Анненський глибоко переживав драму російського суспільства, яке видавалося йому *«німою пустелею, де карають людей аж до ранку»* (вірш «Петербург»). Поети «срібної доби» передбачили майбутні революційні катаклізми й соціальні потрясіння на початку XX ст., що стали великою трагедією для Росії та для народів, що потрапили під її вплив.

Однак дехто вважав, що криза означає не «кінець світу», а, навпаки, — його оновлення та здійснення одвічних прагнень народу. «Новоселянські» поети С. Єсенін і М. Клюєв мріяли про можливість для втілення патріархальних ідеалів. Символіст В. Брюсов оспівував «велике падіння» як початок соціального й духовного піднесення. А футуристи (В. Маяковський, І. Северянін та ін.) раділи руйнуванню старого й замислювалися над облаштуванням нового світу, розглядаючи свою поезію як засіб наближення кращого майбутнього. На жаль, їхні надії не здійснилися, і письменники пережили глибоку трагедію зіткнення ілюзій з реальністю. В. Маяковського та С. Єсеніна радянська влада переслідувала й довела до самогубства. Деякі митці «срібної доби» були розстріляні (наприклад, поет М. Гумільов), а ті, хто залишилися в Росії, зазнали жаклих утисків тодішньою державною системою (А. Ахматова, Б. Пастернак та ін.). Деякі письменники виїхали за кордон і пережили трагедію еміграції (М. Цветаєва, З. Гіппіус, В. Іванов, Д. Мережковський, І. Бунін, Н. Берберова та ін.).

Особливості епохи позначилися й на розвитку російської літератури, де також виникла кризова ситуація. Засоби реалізму й натуралізму вже не задовольняли митців, які прагнули не об'єктивного зображення дійсності, а передовсім осмислення духовних засад суспільства, проникнення у внутрішній світ людської душі. Це зумовило численні естетичні пошуки письменників і формування значної кількості художніх шкіл і течій. У цей період на перший план виходить лірика як найбільш динамічний рід літератури, що швидко реагує на зміну подій. Розвиток ліричних жанрів відповідав потребам пізнання душевних порухів особистості, яка опинилася на перехресті складних соціально-політичних процесів.



З. Гіппіус

Отже, ситуація наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. поставила перед митцями два головні завдання: 1) ідейно-естетичне усвідомлення кризи в суспільстві та пошуки засобів її подолання; 2) пошук нових нереалістичних форм мистецтва. «Срібна доба» подарувала світові велике сузір'я яскравих талантів: О. Блок, А. Ахматова, Б. Пастернак, В. Маяковський, І. Анненський, М. Цветаєва та ін.

Художні відкриття «срібної доби». Кожний з представників «срібної доби» є неповторною індивідуальністю, але їх об'єднує дещо спільне.

ПРОВІДНІ ОЗНАКИ ЛІТЕРАТУРИ «СРІБНОЇ ДОБИ»

1. Утвердження самоцінності людини, зображення її переживань і почуттів.
2. Осмислення за допомогою засобів лірики духовної трагедії російського суспільства, що зумовило мотиви жахливих передчуттів, тривоги, пророцтва.
3. Пафос віри в людину, у її внутрішню свободу та духовний розвиток усупереч трагічним обставинам.
4. Філософська спрямованість творчості, намагання віднайти сенс життя та історії, дати пояснення світові крізь призму переживань особистості.
5. Прагнення «одухотворити» світ, надати йому моральну мету.
6. Протиставлення високого мистецтва не лише реалізму й натуралізму, а й офіційній радянській літературі, виступ проти соціального призначення людини як «гвинтика» державного механізму, надання переваги загальнолюдським ідеалам.
7. Активне новаторство в царині змісту та форми, оновлення системи віршування, ліричних жанрів, створення нової мови поезії.

Провідні напрями й течії. Провідним напрямом «срібної доби» став *модернізм*, який мав «відтворити духовний стан людини, епохи, Усесвіту», як казав О. Мандельштам. Письменники відмовляються від міметичних (наслідування життя у формах життя) засобів зображення дійсності. Поет возвеличується до рівня Творця, здатного створювати новий світ за законами краси й гармонії.



Д. Мережковський

У Росії на межі ХІХ–ХХ ст. активно розвивалися такі модерністські течії, як символізм, акмеїзм, футуризм, імажинізм. Першим виник *символізм* у 1880–1890-і роки. У поезії російського символізму слово постає як засіб вираження таємничої сутності світу й порухів людської душі. Символісти відкрили здатність поезії навіювати певні смисли, настрої та емоції. Вони любили зображувати безпосередність вражень і відчуттів, збагачуючи символізм засобами імпресіонізму. Водночас у ліриці російських символістів поетичне слово сприймається як одкровення й передчуття. Д. Мережковський, З. Гіппіус, К. Бальмонт, О. Блок, В. Брюсов та ін. відобразили у своїх творах катастрофічність світу. Шукаючи духовний смисл серед таємничих символів і знаків, вони прагнули протиставити трагічній дійсності гармонію вічності.



В. Брюсов

У 1905–1907 рр. російський символізм переживає кризу. За словами С. Городецького, «поезія мала спуститися з небес на землю». У перше десятиліття ХХ ст. виникла нова течія — *акмеїзм*, до якої належали М. Гумільов, А. Ахматова, О. Мандельштам, С. Городецький та ін. Слово в їхній поезії замість ірраціональної музики отримало усвідомлений зміст. Акмеїсти наблизилися до проблем реальної людини та реального життя, розкрили духовну драму сучасності. Вони розглядали свою творчість як «неокласичний шлях поезії», активно опановували традиції російської та світової культури.

Серед авангардних течій найбільш плідним у Росії був *футуризм*, який сформувався на початку ХХ ст. Російські футуристи (В. Маяковський, В. Каменський, В. Хлебников, І. Северянін та ін.) стали виразниками конфлікту між старим і новим часом. Вони вбачали в кризі суспільства початок кращої ери, наближаючи її своєю творчістю. Футуристи були активними новаторами в ліриці. Їхня поезія пройнята мотивами піднесення й палкої віри в чудовий новий світ. Поетичне слово в розумінні футуристів належало Всесвіту, його наділяли здатністю здійснювати соціальний та естетичний вплив. Поет, на їхнє переконання, має перетворювати навколишній світ за допомогою фантазії, створювати щось нове з повсякденності. Однак дуже швидко, після революційного перевороту 1917 р., вони побачили неможливість здійснення своїх прагнень. Тому в їхні твори проникають мотиви розчарування.

У 1910–1920-і роки виникла ще одна течія — *імажинізм*, принципи якої в 1919 р. проголосили С. Єсенін, Р. Івнєв, О. Марієнгоф, В. Шершеневич та ін. Імажиністи вважали, що поезія — це лише «ритм образів». Водночас С. Єсенін виступав за злиття образної та реальної стихій в одне ціле. Імажиністи мали певні досягнення в оновленні структури художнього образу, метафоризації поетичного мовлення, засвоєнні традицій фольклору. Окрім того, вони проголосили незалежність мистецтва від держави, пріоритет вільних пошуків у літературі, що викликало переслідування радянською владою імажиністів.

Поезія «срібної доби» наповнена розмаїттям творчих здобутків і виразним опозиційним характером стосовно офіційної радянської літератури. Тому долі представників «срібної доби» були складними й трагічними. «Срібна доба» завершилася приблизно в середині ХХ ст. Власне, її розвиток зупинився внаслідок фізичної смерті поетів, знищення літературних течій модернізму, неможливості вільної творчості. Можна лише здогадуватися, яких вершин могла досягти російська лірика, якби вона розвивалася за інших обставин, а не в умовах постійного тиску тоталітарної держави. Доля тих, хто потрапили в еміграцію (Франція, Німеччина, Чехія та інші країни), була не менш трагічною, аніж тих, хто залишився в Росії. І все ж таки, незважаючи на всі випробування, митці «срібної доби» зробили значний внесок, що належить до скарбниці світової культури. Їхнє слово допомагало утвердженню свободи й незнищенності людського духу.

КОМПЕТЕНТНОСТІ

Обізнаність. 1. Якими історичними й культурними чинниками зумовлений злет лірики в «срібну добу»? **2.** Який період охоплює «срібна доба»? **3.** У чому полягає її трагізм? **4.** Назвіть провідні течії та представників російського модернізму. **Читацька діяльність. 5.** Підготуйте виразне читання улюбленого вірша представника або представниці «срібної доби» (1 за вибором). Проаналізуйте текст в аспекті тематики, образності й особливостей поетичної мови. **Людські цінності. 6.** Які ідеї та цінності всупереч радянській системі утверджували поети «срібної доби»? **Комунікація. 7.** Поясніть, чому О. Мандельштам назвав акмеїзм «тугою за світовою культурою». Знайдіть вірші поета, у яких звучать мотиви античності (збірка «Tristia»). **Ми — громадяни. 8.** Літературознавець О. Зверев зазначав: «Слово в “срібну добу” наповнене новим реальним і філософським, громадянським та естетичним змістом». Розкрийте новий зміст поетичного слова в цей період. **Сучасні технології. 9.** Підготуйте повідомлення та презентації про долю представників і представниць «срібної доби», які: а) залишилися в Росії; б) емігрували (1 за вибором). **Лідери й партнери. 10.** Робота в групах. Течії російського модернізму (символізм і футуризм) мали розгалуження в поетичних угрупованнях. Дослідіть ці угруповання. Уявіть, що ви є представником одного з них. Сформулюйте 3–4 засадничі тези. **Навчаємося для життя. 11.** Випишіть з творів поетів «срібної доби» цитати, які особливо вам сподобалися. Підготуйте пост з цитат, світлин авторів та ілюстрацій. Представте свій пост і візьміть участь у поетичному флешмобі «Я дарую вам срібні рядки...».



Олександр Блок 1880–1921

Є поети, чия творчість входить у наші серця як неоціненний дар, з яким ми ніколи не розлучаємося. Серед них – Олександр Блок...

М. Рильський

Олександр Блок народився 28 листопада 1880 р. в м. Петербурзі (Росія). Його батько був юристом, професором Варшавського університету, мати (О. Кублицька-Піоттух), а також тітки та бабуся – письменницями. Дитинство Олександра пройшло в родині діда О. Бекетова, відомого вченого-ботаніка, ректора Петербурзького університету. У домі панували наукові та літературні традиції, що вплинули на формування таланту майбутнього поета.

У 1891–1898 рр. він навчався в гімназії, а у 1898–1901 рр. – на юридичному факультеті Петербурзького університету. У цей період Олександр познайомився з Любов'ю Менделєєвою, дочкою видатного хіміка Д. Менделєєва, яка стала музою митця. У 1903 р. вони одружилися.

З 1901 р. письменник захопився ідеалістичною філософією Платона, І. Канта, В. Соловйова й перейшов на філологічний факультет Петербурзького університету, який закінчив у травні 1906 р. Саме в цей час відбувалося становлення О. Блока як поета: романтично й містично осмислені стосунки з Л. Менделєєвою відображені в понад 800 віршах. О. Блок увійшов до



Л. Менделєєва та О. Блок

кола символістів і сам прагнув творити нове символістське мистецтво. Він мав дружні стосунки із З. Гіппіус, Д. Мережковським, Андрієм Белімом, В. Брюсовим, К. Бальмонтом. Кожний з них зробив помітний внесок у лірику.

«Вірші про Прекрасну Даму» (1904) – цикл, що об'єднав найкращі поезії першого періоду творчості О. Блока, присвячені Л. Менделєєвій. Цикл створений у традиціях символізму. У 1905–1907 рр. символічна абстрактність поступається реальним враженням. У свідомості поета виникає розрив між романтичною мрією та дійсністю.

ЛІТЕРАТУРНА ПРОГУЛЯНКА

Яка вона, Прекрасна Дама?

На створення образу Прекрасної Дами вплинули ніжні стосунки О. Блока та Л. Менделєєвої. Але Прекрасна Дама була не тільки зображенням конкретної жінки, а й символом високого ідеалу. У «Віршах про Прекрасну Даму» поетично виражене захоплення О. Блока ідеями російського філософа В. Соловйова про світову душу, або вічну жіночність. Згідно з цією теорією, усе земне розглядається через ставлення до небесного, вічного. О. Блок утілює у віршах думку про те, що в коханні до жінки виявляється любов світова, і, навпаки, – любов до Всесвіту усвідомлюється через кохання до жінки. Тому конкретний образ коханої, прототипом якою стала Л. Менделєєва, поєднується із символічними образами вічної володарки Всесвіту тощо. Поет схиляється перед Прекрасною Дамою – утіленням вічної краси та гармонії. У «Віршах про Прекрасну Даму» виявилися ознаки символізму: потяг до неземних ідеалів, піднесеність почуттів, містичність образів, складні символи, культ краси, музичність.



К. Сомов.
Дама в блакитному.
1897–1900 рр.

У період революційних подій О. Блок дедалі більше відчуває жорстокий поступ історії. У поетичних циклах «Вільні думки» (1908), «На полі Куликовім» (1909), «Батьківщина» (1907–1916) він замислюється про історію Росії, висловлює тривогу за майбутнє, що видається йому кривавим хаосом. У поезії О. Блока з'являється образ степової дикої кобиліці, що летить невідомо куди, лякаючи всіх своїм нестримним бігом: «*Імла кровить! І в серці не водиця! / Плач, серце, плач... / Душа не спить! І степом кобиліця / Летить навскач!*» (Переклад П. Перебийноса).

У 1916 р. О. Блок був мобілізований до армії, служив під Пінськом на будівництві доріг і воєнних укріплень. Після лютневої революції 1917 р. приїхав до Петрограда (нині Санкт-Петербург). Він сподівався на демократичні зміни в суспільстві, проте цього не сталося, й О. Блок переживав глибоке розчарування.

У поемі «Дванадцять» (1918) відображені суперечливі настрої тих буремних років. У творі поєднані надія і песимізм, романтика та трагедія. О. Блок виступив як пророк, який прагнув попередити про небезпечний розвиток подій. Він усвідомлював, що рух історії не можна зупинити, більшовики «залізною рукою» почали перетворювати світ, але в час невідворотних змін поет нагадував про «вічні» цінності, милосердя, культуру, які потрібно зберегти.

У вірші «Скіфи» (1918) революція 1917 р. порівнюється з монгольським нашествям. Тут постає збірний образ стихійної маси, що загрожує іншим народам і країнам. З 1910 р. О. Блок працював над поемою «Відплата», у якій порушив проблему стосунків народу й інтелігенції, однак не завершив її: прагнучи єднання з народом, поет не зміг прийняти «*хижого обличчя звіра*», волаючого крові. Останні роки життя О. Блок провів у Петрограді. Революційні зміни, громадянська війна, голод, переслідування інтелігенції — усе це призупинило його творчу працю. Важка хвороба вразила легені поета. Лікарі радили О. Блоку виїхати за кордон на лікування, але уряд більшовиків не дав на це дозволу. Навіть звернення до впливових тоді осіб — А. Луначарського та Максима Горького — не допомогло. О. Блок помер 7 серпня 1921 р. в м. Петрограді (Росія). Його поезія була не потрібна новому радянському світу, але вона належить вічності.



Вірш «Незнайома» належить до циклу «Місто» (1904–1908), у якому поет викриває бездуховність і міщанську обмеженість, протиставляючи їм природу, життя та красу. Поезія побудована на антитезі й складається з двох основних частин. У першій частині відтворено міську задуху, у якій панують нудьга, «*хмільний і тлінний дух*». Міщани, їхні ресторанні розваги, примітивні розмови — усе це викликає відразу в душі ліричного героя. Весняний розквіт і буяння барв ніби розчиняються в брутальному середовищі. Але є й інший світ — світ краси й природи, який утілює образ незнайомої жінки. У другій частині вірша вона урочисто входить у задушливу атмосферу міста, маючи внутрішню гідність, відчуття незалежності й високу культуру. З появою Незнайомої змінюється весь сюжет вірша, з'являються нові барви й відтінки. Її образ викликає відгук у душі ліричного героя, який марить тепер про інші краї, про духовні скарби, ключ від яких довірений лише йому. Хоча ліричний герой належить до реального світу, але поява Незнайомої відкрила йому нове бачення й усвідомлення того, що без краси та поезії життя нудне й безбарвне.



НЕЗНАЙОМА (1905–1906)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

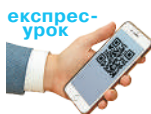
І, сколихнувшись, пера струсячі¹
У мозку тріпотять моїм,
І очі сині-сині, тужачи,
Цвітуть на березі смутнім.

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

(Переклад М. Литвинця)

КОМПЕТЕНТНОСТІ

Обізнаність. 1. Розкрийте зв'язок О. Блока із символізмом. **2.** У чому полягає символічний зміст образу Прекрасної Дами в ліриці О. Блока? **Читацька діяльність. 3.** Порівняйте образи Прекрасної Дами та Незнайомі. **4.** Знайдіть художні засоби, які автор використовує у вірші «Незнайома» для характеристики міського світу. **5.** Які живописні деталі створюють образ Незнайомі? **6.** Про який «берег зачарований» мріє ліричний герой? **Людські цінності. 7.** Який світ відкрила ліричному героєві Незнайомі? **Комунікація. 8.** Дискусія на тему «Мое розуміння останнього чотиривірша у творі «Незнайома». **Сучасні технології. 9.** Знайдіть в Інтернеті текст оригіналу й інші переклади вірша «Незнайома». Порівняйте. **10.** Створіть буктрейлер вірша «Незнайома» за допомогою світлин і репродукцій художників. **11.** Доберіть музику до вірша. Підготуйте його виразне читання в супроводі музики. **Творче самовираження. 12.** Опишіть (усно або фарбами) картину, що виникла у вашій уяві в процесі читання вірша «Незнайома». Доберіть цитати. **Довкілля та безпека. 13.** Розкрийте значення слів і словосполучень: *вишуканість, внутрішня культура, гідність, краса, поетичне бачення*. Чи потрібні вони в сучасному світі? Що, на вашу думку, загрожує цим поняттям? **Навчаємося для життя. 14.** Висловіть свою позицію «Блоківська Незнайомі та образ сучасної жінки — які вони?».



¹ Пера струсячі — струсь (застар.) — страус; струсячі пера — страусові пера.



Анна Ахматова

1889–1966

Ні, не під чужинним небозводом
Вирієм я тишила судьбу —
Я тоді була з своїм народом.
Там, де мій народ, на лихо, був.

А. Ахматова

Анна Ахматова (справжнє прізвище *Горенко*) народилася 23 червня 1889 р. в м. Великому Фонтані поблизу м. Одеси (Україна).

Життя А. Ахматової було тісно пов'язане з Україною. У 1908 р. після закінчення Київської Фундуклеївської гімназії вона вступила на юридичний факультет Вищих жіночих курсів у Києві. Саме тут розвивався її роман з поетом Миколою Гумільовим, завдяки якому Анна ввійшла в коло акмеїстів. У 1910 р. вони повінчалися в Києві.

У перших збірках А. Ахматової «*Вечір*» (1912) і «*Чотки*» (1914) переважала любовна тематика та романтичні настрої. Але вже в збірці «*Біла згряя*» (1917) з'явилися мотиви передчуття занепаду культури й непоправних втрат.

Поетеса трагічно сприйняла події революції та громадянської війни, що відображено в її збірках «*Подорожник*» (1921) і «*Анно Доміні*» (1922). Лірична героїня відчуває самотність, відчуження та втрату духовних засад у світі. Символічними були такі образи, як порожній дім, останні троянди, могила та ін.

У 1921 р. більшовики розстріляли М. Гумільова. Хоч А. Ахматова за декілька років перед тим розлучилася з ним, вона відчувала особисту відповідальність і за нього, і за всіх, хто постраждав у криваві роки революції та громадянської війни. У своїх віршах мисткиня відтворила велику драму суспільства на початку ХХ ст. Водночас поетеса заявила про готовність бути до кінця зі своїм народом, про що засвідчили вірші «*Коли у тузі самогубства...*», «*Не з тими я, хто кинув землю...*» та ін.

У 1930-і роки А. Ахматову звинувачували в декадентстві, у відриві від радянського будівництва, члени її родини були репресовані, що принесло поетесі глибокий біль та обмежувало вільну творчість.

Під час Другої світової війни поетеса написала збірку «*Вітер війни*», у якій уміщено антивоєнні вірші «*Клятва*», «*Мужність*» та ін. Однак після війни біда знову спіткала її. У 1946 р. розпочалася політична кампанія проти «буржуазних тенденцій у мистецтві», якою керував тоді один з найближчих прибічників Й. Сталіна — А. Жданов. Було прийнято спеціальну постанову ЦК компартії про журнали «*Звезда*» і «*Ленинград*», які друкували «антирадянські твори» М. Зощенка й А. Ахматової. Для письменників це означало довге мовчання, двері всіх редакцій зачинилися для них на багато років.

У 1940–1960-і роки А. Ахматова працювала над філософською «*Поемою без героя*», у якій намагалася осмислити складні питання доби й роль митця та культури у світі. В останні роки життя поетеса багато спілкувалася з творчою молоддю. Одним з її учнів був Йосип Бродський — майбутній лауреат Нобелівської премії з літератури. Він приносив їй перші поетичні спроби. А. Ахматова допомагала юному



Н. Альтман. Портрет Анни Ахматової. 1914 р.

поетові, коли його заарештували за те, що він ніде не працював, а лише писав вірші. Вона передала Й. Бродському поетичний вогонь «срібної доби», так відбувся зв'язок поколінь у поезії.

Поетеса померла 5 березня 1966 р. в с. Домодедово неподалік від м. Москви (Росія). Тривалий час твори А. Ахматової були заборонені, і тільки на початку 1990-х років вони повернулися до читачів.

ДОЛІ ЛЮДЕЙ І КНИЖОК

Сталінські репресії в родині А. Ахматової

У 1935 р. сина А. Ахматової, Лева Гумільова, і чоловіка, Миколу Пуніна, заарештували як учасників «антирадянської терористичної групи». Звісно, то було абсурдне обвинувачення. А. Ахматова особисто зверталася до Й. Сталіна з проханням пом'якшити вирок, нарешті сина вдалося тоді врятувати, але ненадовго. У 1938 р. Л. Гумільова заарештували знову за «терор», йому присудили п'ять років концтаборів. Ці трагічні події відтворено в поемі «Реквієм» (1935–1940), де відображено особисту трагедію поетеси й усього суспільства. Цей твір не міг бути надрукований за сталінських часів, його не можна було навіть зберігати в рукописі, тому близькі й рідні поетеси вчили напам'ять частини поеми й поширювали її. Уперше «Реквієм» надрукований у м. Мюнхені (Німеччина) у 1963 р., у Росії — у 1987 р.



«ДОВКОЛА ЖОВТИЙ ВЕЧІР ЛІГ...» (1915)

Довкола жовтий вечір ліг,
Тремтить квітнева прохолода.
Ти запізнивсь на стільки літ,
Та радість буде там, де згода.

Присядь до мене ближче ти,
І подивись веселим оком:
Блакитні зошита листки —
Віршів моїх дитячі спроби.

Пробач, що сумно так жила
І сонце бачила несміло.
Пробач, пробач, що багатьма,
Я багатьма переболіла.

(Переклад С. Жолоб)

О. Пушкін — духовний наставник А. Ахматової



Анну Ахматову ще в дитинстві привезли до Царського Села, де вона жила до 16 років і навчалась у царськосельській гімназії. Атмосфера пушкінського оточення надихнула її до написання віршів. До О. Пушкіна вона зверталася протягом усього життя, він став для неї вчителем, товаришем, утіленням духовної свободи. Пушкінські мотиви звучать у циклах «У Царському Селі» (1911), «Царськосельські рядки» (1921) та ін. Тема О. Пушкіна та зв'язок з класичною літературою й культурою — характерна особливість творчості акмеїстів, зокрема лірики А. Ахматової.



audio-text

«ДУМАЛИ: ВБОГІ, НЕМАЄ У НАС НІЧОГО...» (1915)

Думали: вбогі, немає у нас нічого,
А як стали втрачати одне за одним,
Що кожен день обертався
На поминальний день, —
То почали складати пісні
Про безмежну щедроту Божу
Та про наше колишне багатство.

(Переклад С. Жолоб)



video-text

audio-text

Поема «Реквієм» (1935–1940). У творі розкрито трагедію особистості й народу в радянську епоху. Трагедія жінки, матері показана як частина великої суспільної трагедії. Композиція поеми фрагментарна. Вона складається з окремих віршів, різних за тематикою, звучанням, віршовою структурою. Це створює особливе емоційне напруження, схвильованість монологу ліричної героїні, яка переживає велику драму, пов'язану з несправедливими обвинуваченнями й арештами близьких людей. Оповідь ведеться від першої («я», «ми») і третьої («та жінка», «вона», «матір») особи. У такий спосіб поєднуються суб'єктивний та об'єктивний погляди на трагічні події. Художній простір поеми зображений як пекло, на яке перетворилася вся Росія. Там люди стають подібними до тіней мертвих, там панують морок і смерть. Час то зупиняється, то летить дуже швидко. У поемі домінують жовті й чорні кольори — символи трагедії. Страждання ліричної героїні й народу втілені не тільки в реальних подіях та образах радянського часу (арешти, черги у в'язниці, вироки, виїзд на заслання тощо), а й у біблійних образах Марії, Магдалини, Христа. У такий спосіб зображення трагічної історії набуває широкого філософського змісту. У фіналі твору А. Ахматова звертається до теми пушкінського вірша «Я пам'ятник собі поставив незотлінний...». Як і О. Пушкін, поетеса вбачала свою місію в тому, щоб захищати життя, людей та свободу. Поема «Реквієм» — своєрідне поетичне вшанування жертв сталінських репресій.

КОМПЕТЕНТНОСТІ

Обізнаність. 1. До якої літературної течії на початку ХХ ст. належала А. Ахматова? Як це позначилося на її творчості? **2.** Доведіть, що творчість поетеси пов'язана з акмеїзмом і водночас була ширшою за змістом. **3.** Назвіть основні збірки письменниці. Як вони відтворюють історичні події та духовний стан суспільства на початку ХХ ст.? **Читацька діяльність. 4.** Виразно прочитайте й проаналізуйте один з ваших улюблених віршів А. Ахматової. Якою постає у вірші образ ліричної героїні? Як авторка досягає правдивості й задушевності оповіді? **5.** Визначте характерні ознаки індивідуального стилю в прочитаних віршах А. Ахматової. **6.** Знайдіть у поемі «Реквієм» художні засоби відтворення народної трагедії. **7.** Наведіть приклади лексики радянських часів, використаної в поемі «Реквієм», визначте її роль у тексті. **8.** Розкрийте функції біблійних образів у творі «Реквієм». **9.** З'ясуйте значення слова *реквієм*, поясніть символічний зміст назви твору. **Людські цінності. 10.** Порівняйте образ пам'ятника (як символ поезії та мистецького покликання) у творчості О. Пушкіна й А. Ахматової. **11.** Використовуючи фінал поеми «Реквієм», з'ясуйте, у якому місці авторка хотіла б, щоб він був поставлений. Поясніть. **Ми — громадяни. 12.** Які громадянські мотиви звучать у ліриці А. Ахматової? **Сучасні технології. 13.** За допомогою Інтернету знайдіть і прочитайте оригінали й українські переклади віршів А. Ахматової (1–2 за вибором). Порівняйте. **14.** За допомогою Інтернету дослідіть місця, пов'язані з перебуванням А. Ахматової в Україні. Складіть літературну карту віртуальної екскурсії.





Володимир Маяковський

1893–1930

Яка радість — бути поетом!

В. Маяковський

Володимир Маяковський — неоднозначна постать у світовій літературі. Свій шлях поет розпочав з бунту проти старого світу. Бунтівник і мрійник, він відчував своє покликання в наближенні світлого майбутнього. Але ці надії не здійснилися. Переживши гіркі розчарування в житті, В. Маяковський обірвав своє життя пострілом, таємниця його смерті й досі не розгадана.

Володимир Маяковський народився 19 липня 1893 р. в с. Багдаді (Грузія) у родині лісника. Мати походила з роду херсонських селян. Це й дало привід поетові згодом написати про своє походження: «Я з діда-прадіда — козак, з другого — січовик, а в Грузії — жить починав...» (Переклад М. Бажана).

З 1902 р. навчався в місцевій гімназії, а потім у м. Москві, куди родина переїхала після смерті батька. З 1911 р. навчався в Московському училищі живопису, скульптури та архітектури. Потім приєднався до футуристів, які проголосили себе творцями мистецтва майбутнього й заперечували все, що було створено в минулому. Нова культура, згідно з маніфестами «будеглян» (так вони себе називали), мала формуватися на руїнах старого суспільства. Бунт проти загальноприйнятих норм і правил відповідав характеру молодого В. Маяковського, могутня натура якого шукала дії та простору, а поетичний талант — глобальних ідей та незвичайних художніх форм. Футуристичну програму боротьби проти старого світу й оновлення мистецтва поет сприймав як програму особистого життя та творчості. У його віршах «*Нате!*», «*Вам*», «*Послухайте!*» і поемах «*Хмарина в штанах*», «*Війна і світ*», «*Флейта-хребет*» та ін. (1912–1916) був зроблений виклик старому світові. Поет звинувачував натовп у байдужості й бездіяльності, закликав працювати задля кращого майбутнього.

Після революційного перевороту 1917 р. В. Маяковський щиро повірив у перемогу нового суспільства, утвердження ідей братерства та справедливості. Він вважав себе поетом-трибуном, поетом-ватажком народних мас. Але дуже швидко розчарувався в можливості

Експерименти російських футуристів



Російських футуристів об'єднувало бажання знайти нові шляхи розвитку суспільства й мистецтва, але вони мали й деякі відмінності. Кубофутуристи стояли на більш революційних позиціях, вони заперечували стару культуру, усталені форми життя, людську особистість, прискорюючи створення «*всесвітнього людства*» і «*всесвітньої гармонії*». Егофутуристи, навпаки, усі зміни пов'язували з розвитком людської свідомості, тому їхні вірші характеризуються особливим ліризмом і навіть зухвалістю в утвердженні власного «Я». Група «Мезонін поезії» більше орієнтувалася на класику. Не відмовляючись від здобутків світової культури, «мезонінці» намагалися знайти нові форми художньої виразності. Представники «Центрифуги», які теж усвідомлювали себе наступниками традицій О. Пушкіна, Ф. Тютчева, А. Фета та ін., були подібними до «мезонінців» і вирізнялися поміркованістю позицій, орієнтувалися на «вічні» закони природи, культури й історії. Представники «Центрифуги» відчули небезпеку революційних перетворень. Завдання поета, на думку Б. Пастернака, — це одухотворення дійсності за допомогою своєї творчості.

здійснення своїх надій. Відомо, що після виходу у світ поеми «Добре» (рос. «Хорошо») він збирався створити поему «Погано» (рос. «Плохо») і навіть написав до неї декілька розділів. Але радянській владі не потрібна була поезія про «погане», їй необхідний був митець, який оспівує нове суспільство. Довкола В. Маяковського в його останні роки стискалося фатальне коло, у яке потрапило чимало дивних людей, які ніби підштовхували його до загибелі. Поет застрелився 14 квітня 1930 р. в м. Москві (Росія). Після смерті митця сталінський уряд оголосив його «найкращим поетом епохи», а справжнє новаторство й сатиричні твори В. Маяковського замовчували.



Вірш «А ви змогли б?». У творі протиставлені два світи — світ повсякденності та світ творчої фантазії митця, яка дає змогу знаходити високу поезію в буденному. У вірші вжито лексику двох видів — слова, що змальовують реальне існування (фарба, склянка, блюдо, холодець та ін.), і слова, які символізують існування іншого світу — прекрасного й духовного (ноктюрн, флейта, океан, порив). Ліричний герой переживає недовголість дійсності як особисту драму та як поштовх до дії. Він незадоволений міщанським існуванням і прагне змінити все довкола за допомогою мистецтва. *Головна тема* вірша — прагнення до перетворення світу, пошуки духовного ідеалу в житті.



video-text

audio-text

А ВИ ЗМОГЛИ Б? (1913)

Я вмить закреслив карту буднів,
хлюпнувши фарбами зі склянок.

Відкрив я в холодці на блюді
вилищуватість океану.

З рибин на вивісках строкатих
читав я губ нових порив.

А ви

ноктюрн

змогли б заграти
на флейті заржавілих ринв?

(Переклад П. Воронька)

ЛІТЕРАТУРНА ПРОГУЛЯНКА

Поетичне новаторство В. Маяковського

В. Маяковський у ранній творчості заперечував стару мораль, суспільство й культуру. Тема бунту стала центральною в його віршах 1910-х років. Ліричний герой поета вирізняється силою духу й дієвою позицією, прагне перебудувати світ повсякденності, перетворити його за допомогою своєї фантазії. Експерименти В. Маяковського у віршуванні сприяли створенню оригінальної поетичної системи. Поет заперечував традиційні поетичні розміри в межах силабо-тонічної системи. Його вірші будувалися не на чергуванні наголошених і ненаголошених складів, а на кількості наголосів. Тобто він використовував тонічну систему віршування, яка існувала ще в усній народній творчості (пісні, думи тощо). Але поет удосконалив тонічний вірш. У нього відсутній поділ віршів на строфи, його строфи можуть мати будь-яку кількість рядків. Він також застосував новий графічний запис віршів — «драбинкою», що давала можливість використання додаткових пауз і наголошення певних слів, а відповідно — смислових акцентів. Рими у віршах В. Маяковського розміщуються не тільки в кінці рядків, а й усередині чи навіть на початку — це так звані внутрішні рими, що надають віршам милозвучності й емоційної виразності. Отже, заперечивши стару культуру, В. Маяковський фактично використав культурні здобутки усної народної творчості. Поет також придумував несподівані образи й нові слова — *неологізми*.



В. Маяковський



video-text

audio-text

Вірш «Послухайте!» (1914). В. Маяковський вважав, що людина не може вижити без краси, фантазії, мистецтва й високих духовних почуттів. Ця думка є провідною у вірші «Послухайте!». Ліричний герой — поет, для якого немає часових і просторових меж, він живе в Усесвіті, «*вривається*» навіть до Бога, веде з ним діалог. Центральним символом вірша є зірки, які втілюють високий сенс існування й призначення людини, її творчого покликання та пошуки істини.



В. Маяковський на своїй виставці «20 років праці». 1930 р.



video-text

audio-text

Вірш «Борг Україні» (1926). В. Маяковський знав про свої українські корені, любив українську культуру й часто приїздив в Україну з творчими виступами й лекціями. Тоді, у середині 1920-х років, поет зрозумів, що радянська влада негативно ставиться до України. Деякі представники сталінського уряду навіть заперечували існування такого народу, як українці, і самобутньої української культури. Відповіддю на ці «закиди» став вірш «Борг Україні», який у ті часи зазвучав як палкий заклик до дії — вивчати українську мову, здобутки видатних українців, визнати Україну як незалежну та творчу націю. Ці ідеї актуальні й нині.

КОМПЕТЕНТНОСТІ

Обізнаність. 1. Визначте місце В. Маяковського в літературі російського авангарду. **2.** У чому полягає новаторство поета? **Читацька діяльність. 3.** Визначте у віршах «А ви змогли б?» і «Послухайте!» засоби зображення буденного й поетичного світів. **4.** Охарактеризуйте образ ліричного героя ранньої лірики В. Маяковського. **5.** Які твори та яких авторів цитує В. Маяковський у вірші «Борг Україні»? Визначте функції цитування. **6.** Поясніть зміст назви вірша «Борг Україні». **Людські цінності. 7.** Які нові ідеї щодо призначення митця й мистецтва втілив у поезії В. Маяковський? **Комунікація. 8.** Які ідеї має вислів «*Чи знаєте ви українську ніч?*» **Ми — громадяни. 9.** Які знання (тобто незнання) про Україну іронічно викриває В. Маяковський у вірші «Борг Україні»? **10.** До чого він закликає? **11.** Які негативні явища, описані В. Маяковським, існують і нині? **Сучасні технології. 12.** За допомогою Інтернету з'ясуйте, імена яких діячів згадані у вірші «Борг Україні», що вони означають в контексті твору. **13.** За допомогою Інтернету здійсніть власне розслідування трагічної загибелі В. Маяковського. **Творче самовираження. 14.** опишіть (або намалюйте) картину, яка постала у вашій уяві під час читання віршів «А ви змогли б?» або «Послухайте!». **Довкілля та безпека. 15.** Яке довкілля не влаштувало ліричного героя ранньої лірики В. Маяковського? Як він прагнув змінити його? **Навчаємося для життя. 16.** З'ясуйте значення слова *ноктюрн*. Як ви вважаєте, чому саме цей музичний термін використав поет у творі, де зображено буденність? Що для нього означало «*закреслити карту буднів*», «*відкрити океан*» у звичайних речах, «*зіграти ноктюрн на флейті заржавілих ринв*»? Чи шукаєте ви власний сенс у буденних справах? **17.** Напишіть міні-твір на тему «Чи потрібні зірки в нашому житті?» (роздуми над віршем «Послухайте!»).





Борис Пастернак

1890–1960

Це ж кому на світі стільки болю
І така безмірна широчінь?..

Б. Пастернак

Борис Пастернак — ціла епоха в літературі. Він розпочинав свою діяльність у період революційних зрушень і великих сподівань, але незабаром побачив, як надії на перетворення суспільства зазнали краху, як люди опинилися в полоні ідеологічних ілюзій, як насильство витіснило ідеї про майбутню свободу, рівність і братерство. Тому поезія й проза митця — своєрідний історичний та психологічний літопис життя суспільства ХХ ст. Б. Пастернак був представником покоління «срібної доби». У ранній творчості він захоплювався символізмом і футуризмом, але згодом відійшов від них, шукаючи власних поетичних засобів. Митець ішов своїм шляхом, що був драматичним, як і для багатьох інших представників «срібної доби».

Борис Пастернак народився 10 лютого 1890 р. в м. Москві (Росія). У будинку його батька, відомого художника Леоніда Пастернака часто бували письменник Л. Толстой, художник М. Врубель, композитори О. Скрябін, С. Рахманінов. Мати майбутнього поета Розалія Кауфман була обдарованою піаністкою. Вона вчила його музики, яку хлопець любив понад усе. Б. Пастернак вступив на юридичний факультет Московського університету, але невдовзі за порадою О. Скрябіна перевівся на історико-філологічний факультет. Продовжив навчання в м. Марбурзі (Німеччина), де вивчав філософію Г. В. Ф. Гегеля та І. Канта.

У творчості Б. Пастернака органічно поєдналися філософія, поезія та музика. Ці три стихії визначають особливість художнього світосприймання митця.

Уже в ранніх збірках «*Близнюк у хмарах*» (1913), «*Понад бар'єрами*» (1916), у яких був відчутний вплив символізму і футуризму, виявилися ознаки естетики Б. Пастернака. Вони залишилися провідними протягом усієї його творчої діяльності.

ОСОБЛИВОСТІ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ Б. ПАСТЕРНАКА

1. Розуміння поезії як вираження життя творчої особистості.
2. Усвідомлення загальної єдності світу, де не можна відокремити людину від природи, поезії та життя.
3. Незалежність митця — основа розвитку мистецтва.
4. Призначення поета та його поезії — утілення враження від життя, відтворення духовної атмосфери доби й життя людини.
5. Пошук духовних засад буття, осмислення історії й людського життя в контексті світової культури.
6. Лірика — процес поетичного відкриття життя, світу, природи, людини та мистецтва.

Б. Пастернак не сприйняв революційного перевороту в жовтні 1917 р. Він убачав у ньому порушення духовної та історичної еволюції людства. Трагічні передчуття втілено в збірці «*Сестра моя — життя*» (1917). У 1930 р. Б. Пастернак написав вірш «*Смерть поета*», присвячений В. Маяковському. Ще в 1900-х роках вони товаришували, обидва належали до футуристів, але мали різні погляди щодо питань естетики. Б. Пастернак убачав у загибелі В. Маяковського майбутні трагедії всієї інтелігенції. Однак після смерті В. Маяковського

радянська влада шукала нових «трибунів» для оспівування соціалістичного будівництва. Талант Б. Пастернака викликав посилену увагу Й. Сталіна до нього й інших діячів, які прагнули зробити з поета представника офіційної радянської літератури. Проте Б. Пастернак зберігав незалежну позицію.

У 1934 р. на з'їзді письменників у Москві він звернувся до митців з промовою, під час якої прозвучали слова всупереч тодішній ідеології: «Не жертвуйте ім'ям заради посади... При тому теплі, яким нас оточили народ і держава, є велика небезпека стати літературним чиновником. Подалі від цієї ласки в ім'я великої та плідної любові до Вітчизни й до нинішніх людей».

У 1936 р. Б. Пастернак узяв участь у дискусії про формалізм, яка перетворилася на політичну розправу з видатними діячами культури того часу: Б. Пільняком, Ю. Олешею, Д. Шостаковичем, В. Мейерхольдом. У 1937 р. письменник відмовився підписати лист з вимогою смертного вироку Й. Якіру, М. Тухачевському й іншим воєначальникам. У вирі репресій, незважаючи на небезпеку, Б. Пастернак підтримував тих, кому загрожувало покарання, використовував свій вплив, щоб полегшити долю тих, кого заарештовували й відправляли на заслання. Звісно, такі дії не могли бути не помічені владою.

У 1939 р. на Б. Пастернака завели справу в НКВС. Приводом для цього стала дружба з В. Мейерхольдом — режисером Камерного театру, у якому ставили тоді не пролетарські п'єси, а класичні вистави, що пробуджували в глядачів почуття прекрасного, внутрішньої гідності та свободи. В. Мейерхольда заарештували та звинуватили у зв'язках з іноземними розвідками. Певна річ, то був лише вигаданий привід. Намагання Б. Пастернака врятувати його виявилися марними.

У 1940-і роки твори Б. Пастернака майже не друкували. Йому важко було добитися видань своїх поезій, тому письменник наполегливо працював над перекладами світової класики. У перекладах він міг бути вільним і сказати те, про що не можна було говорити вголос. Зокрема, у Пастернаковому перекладі «Гамлета» В. Шекспіра звучить гнівне обвинувачення суспільства, задушливої атмосфери, у якій людина не може жити. «Гнилизна» Данського королівства була спроектована на радянське суспільство. Тема Гамлета та його духовної боротьби стане провідним мотивом у ліриці Б. Пастернака. Переклади В. Шекспіра, Т. Шевченка, Г. Гейне, А. Міцкевича, Ф. Петrarки були для поета і творчою майстернею, і вільним простором.

Восени 1945 р. Б. Пастернак почав працювати над романом «*Доктор Живаго*», про який мріяв усе життя (перші нотатки зроблені в 1900–1910-х роках). Уже загинули В. Маяковський та В. Мейерхольд, помер М. Булгаков, були розстріляні М. Гумільов та інші представники «срібної доби», емігрували відомі письменники та філософи — Д. Мережковський, З. Гіппіус, І. Бунін та ін. Відчуття непоправних втрат мучило Б. Пастернака, він усвідомлював, що й сам може стати наступною жертвою радянського режиму, тому й поспішав створити художній літопис свого часу.

Під час жорстокого терору, знищення мільйонів людей Б. Пастернак писав роман, де утверджував свободу людини, живий дух, які необхідно повернути світові. За це він та його близькі зазнали переслідувань, а в 1958 р., коли письменник отримав визначну нагороду світу — Нобелівську премію, — йому довелося відмовитися від неї. Митець помер 30 травня 1960 р. на дачі в с. *Передєлкіно*, неподалік від м. *Москви (Росія)*. Нині в його будинку створено музей. Б. Пастернак — майстер пейзажної та філософської лірики, філософсько-психологічної прози. Він залишив яскравий слід у літературі «срібної доби», який не згасає й нині.

Яскрава думка

- «Його вірші легкі, як ластівки, вони сповнені такої самої весняної принадності, свіжості, високого польоту до небесних сфер. Але досягнувши світлої висоти, вони знову летять униз, щоб дістати джерельної наснаги й покликати нас за собою...» (А. Ахматова).

ДОЛІ ЛЮДЕЙ І КНИЖОК

«Доктор Живаго» і Нобелівська премія

Б. Пастернак працював над романом «Доктор Живаго» багато років, але жодного рядка з твору не було надруковано в ті роки, а критика писала, що Б. Пастернак відірвався від соціалістичного будівництва, протиставив себе народові. Хоча поета не заарештували, але до в'язниці потрапили близькі йому люди. У 1946 р. заарештували його кохану Ольгу Івнську (вона стала прототипом Лари в романі), друзів, навіть сусідів. Коло звужувалося... Б. Пастернак писав тоді в листі до Р. Швейцер: «Її посадили через мене, щоб домогтися свідчень проти мене. Тільки їй мужності я зобов'язаний тим, що мене не заарештували та я маю змогу писати». Б. Пастернак разом зі своїм романом пережив страшні 1940-і роки. Розправа над поетом відбулася пізніше, коли до влади прийшов М. Хрущов. Незважаючи на «відлигу» і деякі послаблення в ідеологічній сфері, хід радянської історії загалом не змінився. Знову почали переслідувати інтелігенцію. Постраждали Б. Пастернак, О. Солженіцин, О. Твардовський, І. Сінявський, Ю. Даніель, Й. Бродський, О. Галич. Роман «Доктор Живаго» зберегла О. Івнська. Вона передала рукопис за кордон, в Італію, де його опублікували у видавництві «Фільтрінеллі» 1957 р. У 1958 р. Б. Пастернак за значні досягнення в класичній поезії й прозі був удостоєний Нобелівської премії. Але на батьківщині його знову звинувачували у зв'язках «з буржуазним світом». Б. Пастернака виключили зі Спілки письменників. З ним було небезпечно зустрітись, його дача в селі Переделкіно була під наглядом. Письменник відчував загрозу нових арештів своїх рідних і близьких, тому послав телеграму до Шведської академії з відмовою від Нобелівської премії. Це не було проявом моральної слабкості — лише вимушений крок. Б. Пастернак тяжко хворів і знав, що хвороба легенів майже не дає йому вибору. Він не боявся смерті, проте думав про тих, кого ще можна було врятувати. Але відмова від премії нічого не змінила... Знову настали нові обшуки й арешти. Та письменник уже цього не побачив. Його відновили в Спілці письменників тільки в 1987 р., а роман уперше в Росії та Україні був надрукований у 1989–1990 рр.



Обкладинка першого видання роману Б. Пастернака «Доктор Живаго». 1957 р.

«Доктор Живаго»



На полях рукопису роману «Доктор Живаго» автор написав фразу з Біблії: «Смерті немає!» Назва роману не випадкова. Він створений «в ім'я Духа Живого», який автор прагнув зберегти у ХХ ст. Б. Пастернак писав у листі до О. Фрейденберг: «Це особливий варіант Книги Буття, тільки нашого, земного». Герой твору — лікар Юрій Живаго. На його очах відбувалися Перша та Друга світові війни, революція, репресії. Але, незважаючи на історичні обставини, народну й особисту трагедію, що пережив герой, він зберіг відчуття внутрішньої свободи, здатність мислити й кохати. Однак Юрій Живаго не може жити у світі насильства. Його смерть символічна (він помирає від задухи), але Б. Пастернак утверджує думку про те, що дух людини залишається жити й після її смерті. Тому роман завершує поетичний цикл віршів Юрія Живаго, які несуть світло духовності й самим своїм існуванням заперечують темряву та жорстокість.

Українські мотиви в ліриці Б. Пастернака



Літо 1930 р. Б. Пастернак прожив в Ірпені, під Києвом, де йому було добре працювати в колі друзів і рідних. Саме там дійшов кульмінації його любовний роман із Зінаїдою Нейгауз, яка стала дружиною поета. Київські враження відображені у віршах «Балада», «Ірпінь», «Літо» та ін.



video-text

e-text

audio-text

Вірш «Гамлет (1946)» відкриває цикл «Вірші Юрія Живаго» до роману «Доктор Живаго». *Головна тема* твору — вибір моральної позиції людини у світі зла й насильства. Ліричний герой усвідомлює трагедію історії, розуміє, що, можливо, він один-єдиний бореться з неправдою, але до кінця готовий іти важким шляхом. В основній частині вірша відображено складну боротьбу, яка відбувається в душі героя, проте все ж таки вона завершується перемогою людини. Це перемога внутрішньої свободи над смертю й темрявою. У тексті вірша поєднано літературні («Гамлет» В. Шекспіра) і біблійні (Євангеліє — моління Ісуса Христа в Гетсиманському саду та звернення до Господа з проханням відвернути «цю чашу») мотиви. Вони посилюють драматичне напруження ситуації морального вибору людини ХХ ст., яка може знайти духовну підтримку у світовій культурі.



video-text

e-text

audio-text

Вірш «Зимова ніч» (1946) належить до циклу «Вірші Юрія Живаго», присвячений Ользі Івінській. Але вірш виходить за межі автобіографічного матеріалу. Він є справжнім гімном високому кохання, союзу двох сердець, над якими не владні смерть і держава. Провідні символи твору — заметіль і свічка. Заметіль — не лише явище природи, а й утілення бурхливої історії, заплутаності долі. Однак яскраве світло свічки — символ життя та кохання — духовний орієнтир для людини. Автор акцентує на святості високого почуття, тому у вірші з'являється образ янгола, який оберігає закоханих.



video-text

e-text

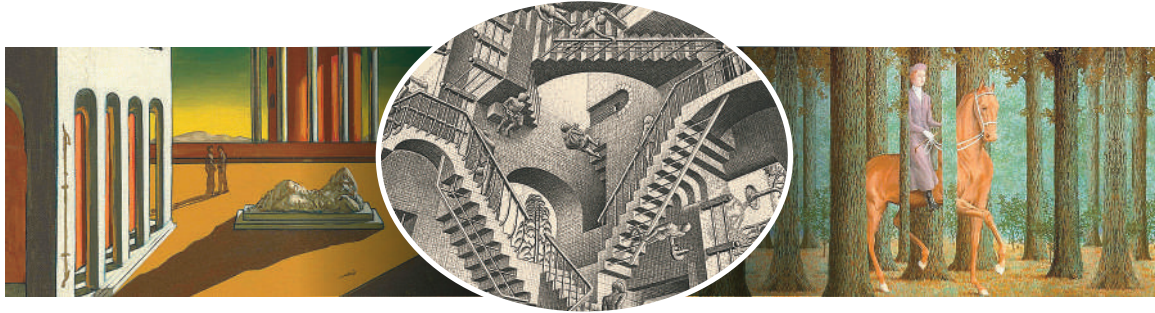
audio-text

Вірш «У всьому хочу я дійти...» (1956) належить до пізнього циклу «Коли розгуляється» (1953–1956), який був опублікований після смерті митця. Автор підбиває підсумки життєвого шляху, історичного періоду та власної творчої діяльності. Осмислюючи призначення мистецтва, він вважає своїм покликанням проникати в сутність світу, природи, людського життя. «Жити, думати, кохати, відчувати, здійснювати відкриття» — ось у чому полягало його головне творче кредо. І це може взяти на озброєння не лише той, хто пише вірші, а й кожен з вас.

КОМПЕТЕНТНОСТІ

Обізнаність. 1. Які головні теми й проблеми порушено у творах Б. Пастернака? **2.** Визначте своєрідність художнього методу поета, особливості його етичної та естетичної позиції. **Читацька діяльність. 3.** Які біблійні та літературні мотиви звучать у вірші «Гамлет»? **4.** Поясніть символічний зміст образу свічки у вірші «Зимова ніч». **5.** Які метафори й епітети дібрав перекладач, щоб охарактеризувати стан природи у вірші «Зимова ніч»? Які синоніми використав для характеристики заметілі? **Людські цінності. 6.** У чому полягає цінність поезії Б. Пастернака для нашого часу? **Комунікація. 7.** Дискусія на тему «Чи можна назвати ліричного героя Б. Пастернака Гамлетом ХХ століття?». **Ми — громадяни. 8.** Розкрийте громадянську позицію Б. Пастернака в епоху сталінських репресій. **9.** Знайдіть поетичне відлуння трагічних подій у віршах митця «Гамлет» і «В усьому хочу я дійти...». **Сучасні технології. 10.** Поет О. Галич (народився в Україні, емігрував із СРСР до Парижа в 1974 р. через переслідування радянської влади) написав вірш «Пам'яті Б. Пастернака» (1966 р., заборонений у СРСР, опублікований на початку 1990-х років). Знайдіть в Інтернеті вірш О. Галича та розкажіть, чому авторові вірша соромно за своє покоління. Яку роль відіграють у вірші цитати із «Зимової ночі» Б. Пастернака? З'ясуйте, які місця, згадані у вірші, пов'язані з трагічними долями поетів «срібної доби». **11.** Знайдіть в Інтернеті романси на вірші Б. Пастернака. Поясніть, чому багато його віршів, зокрема «Зимова ніч», стали піснями. Назвіть художні засоби, які надають творам музикальності. **Творче самовираження. 12.** Підготуйте виразне читання улюбленого вірша Б. Пастернака в супроводі презентації (зі світлин і репродукцій) або музики. **Навчаємося для життя. 13.** Як ви розумієте пастернаківські вислови «дійти до самої суті», «здійснювати відкриття»? Що це для вас означає?





АНТИУТОПІЯ У СВІТОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ

РОЗВИТОК ЖАНРУ АНТИУТОПІЇ У ХХ ст.: ОЗНАКИ ТА ПРЕДСТАВНИКИ

Насамперед ми повинні побудувати фабрику дзеркал (...), щоб людство могло добре роздивлятися себе в них.

Р. Бредбері

Поняття «антиутопія» та її зв'язок з утопією. *Антиутопія* — це літературний жанр, критичне зображення в художній літературі небезпечних тенденцій та наслідків соціальних експериментів, антигуманної сутності державної системи, яка за допомогою терміна «поліпшення» і принагідних ідеалів використовує насильство, облудну ідеологію, придушення свободи й аморальність.

Задовго до появи антиутопії виникла *утопія* (з грецьк. *u* — немає, *topos* — місце, тобто місце, якого не існує; або *eu* — благо, *topos* — місце, тобто блаженна країна). У художній літературі утопія — це абстрактна модель ідеальної соціальної системи, що відповідає уявленням письменника про гармонію людини й суспільства. На протиположності утопії, антиутопія — негативна (критична) модель соціальної системи, що суперечить уявленням про щасливе суспільство.

Витоки утопії сягають фольклору (народні казки про блаженну землю, щасливі острови й т. п.), міфів різних народів (про пошуки щасливого краю або чарівних предметів, які здатні перенести в країну мрій), Біблії (Царство Христове) тощо. Перший опис ідеальної країни в художній літературі представлений у філософських трактатах «Тимей» (бл. 360 р. до н. е.), «Держава» (бл. 370–360 рр. до н. е.) античного філософа Платона. Назва літературного жанру утопії походить від книжки Т. Мора «Утопія» (1516), яка сприяла появі творів про шляхи поліпшення суспільного ладу: «Місто Сонця» (1602) Т. Кампанелли, «Нова Атлантида» (1624) Ф. Бекона, «Океанія» (1656) Дж. Гаррінгтона та ін.

Антиутопія виникає й утверджується на основі утопічної традиції, а також у процесі розвитку націй та держав у різних регіонах світу. Елементи антиутопії виявилися в Біблії («Об'явлення Івана Богослова»), фольклорі та міфах народів світу (про підземне царство, помешкання



Г. Гольбейн Молодший.
Портрет Томаса Мора.
1527 р.



А. Гольбейн. Острів Утопія.
Ілюстрація до третього видання
«Утопії» Т. Мора. 1518 р.

страховиськ, небезпечні країни). Першими літературними антиутопіями вважають твори «Левіафан» (1651) Т. Гоббса, «Байка про бджіл» (1714) Б. Мандевіля, «Мандрі Лемюеля Гуллівера» (1726–1727) Дж. Свіфта, «Расселас» (1759) С. Джонсона та ін.

Утопія та антиутопія активно розвивалися в добу Просвітництва у зв'язку з поширенням світоглядних концепцій перебудови суспільства на розумних засадах. Мрії про щасливе суспільство поєднувалися з гострою критикою соціальних порядків. У цей період елементи утопії та антиутопії були тісно пов'язані (нерідко в межах одного твору, наприклад у «Мандрах Лемюеля Гуллівера» Дж. Свіфта, можна знайти як позитивні, так і негативні моделі суспільного ладу), проникали в реалістичну (Д. Дідро, Вольтер, Ж. Ж. Руссо та ін.) або містично-фантастичну оповідь (Й. В. Гете).

Розвиток антиутопії у ХХ–ХХІ ст. Остаточне утвердження літературного жанру антиутопії та її відмежування від утопії відбувається в першій половині ХХ ст. внаслідок революційних процесів та активних соціальних експериментів у Росії та інших країнах Східної Європи, Першої й Другої світових воєн, поширення в Західній Європі фашизму, а в СРСР — радянської ідеології, які викликали потужний духовний спротив насильству за допомогою засобів художньої літератури.

Критика згубних наслідків соціалістичного експерименту та радянської ідеології втілена в антиутопіях: «Ми» (1920) Є. Зам'ятіна; «R. U. R.» (1920) К. Чапека; «Дияволіада», «Фатальні яйця», «Собаке серце» (1924–1925), «Майстер і Маргарита» (1928–1940) М. Булгакова; «Чевенгур» (1926–1929), «Котлован» (1929–1930) А. Платонова; «Який чудесний світ новий!» (1932) О. Гакслі; «Колгосп тварин» (1945) і «1984» (1949) Джорджа Орвелла; «451 градус за Фаренгейтом» (1953) Р. Бредбері; «Говорить Москва» (1962) Ю. Даніеля та ін. Переважна більшість цих творів була заборонена в СРСР (зокрема, в Україні) до кінця 1980-х років.

В останній третині ХХ ст. і на межі ХХ–ХХІ ст. розвиток жанру антиутопії обумовлений процесами розпаду СРСР, глобальними катаклізмами й трансформаціями держав: «Острів Крим» (1981) В. Аксьонова, «Москва 2042» (1986) В. Войновича, «Кролики та удави» (1982) Ф. Іскандера, «Нові Робінзони» (2000) Л. Петрушевської та ін.

На зміст сучасної антиутопії впливають глобалізація, екологічні й техногенні проблеми, негативні явища в молодіжному середовищі, процеси знедуховлення й відчуження в суспільстві: «Голодні ігри» (2008) С. Коллінз, «Той, хто біжить у лабіринті» (2009) Д. Дешнер, «Ди-



На межі ХІХ–ХХ ст. й протягом ХХ ст. українські письменники створили яскраві зразки жанрів утопії та антиутопії. У романі «Сонячна машина» (1928) В. Винниченка, «Повісті про санаторійну зону» (1924) М. Хвильового, романі «Місто» (1927) В. Підмогильного, поемі «Гея» (1924) В. Самійленка та ін. взаємодіють елементи утопії та антиутопії, зумовлені соціалістичними експериментами 1920–1930-х років. Помітними явищами сучасної української антиутопії є роман «Московіада» (1992) Ю. Андруховича, повість «Птахи з невидимого острова» (2012) В. Шевчука, «Помирана» (2016) Т. Антиповича, «Маша, або Постфашизм» (2016) Я. Мельника та ін. Твори авторів зарубіжних антиутопій переклали українською В. Морозов («Який чудесний світ новий!» О. Гакслі), Ю. Шевчук («Колгосп тварин» Джорджа Орвелла), В. Шовкун («1984» Джорджа Орвелла), Є. Крижевич («451 градус за Фаренгейтом» Р. Бредбері), У. Григораш («Голодні ігри» С. Коллінз) та ін.

вергент» (2011) В. Рот, «Деліріум» (2011) Л. Олівер та ін. У ХХ–ХХІ ст. антиутопія набула ознак метажанру, тобто універсального жанру, що охопив не тільки епічні форми (роман, повість, оповідання, казка), а й драму та ліро-епічні жанри (поема). Тож можна говорити про роман-антиутопію, повість-антиутопію, казку-антиутопію, поему-антиутопію, драму-антиутопію тощо.

Ознаки антиутопії. Антиутопія є жанром-супутником (антитезою) щодо утопії. Однак це різні жанри, хоча вони мають подібність у походженні й деякі спільні ознаки.

СПІЛЬНІ ОЗНАКИ УТОПІЇ ТА АНТИУТОПІЇ

1. Настанова на художнє моделювання (зображення у творі певної моделі суспільної системи, яка є об'єктом аналізу автора).
2. Дослідження й прогнозування соціальних явищ і тенденцій, їхня проекція на майбутнє.
3. Використання фантастики (соціальної або наукової) з метою художнього експериментування з реальністю.
4. Відображення уявлень про державний устрій (гуманний або антигуманний).
5. Прагматичний пафос – спрямованість на дійсність, яка має бути переосмислена, змінена, удосконалена.
6. Актуальні соціально-філософські проблеми, пов'язані з певною історичною добою, розвитком суспільства.

ОЗНАКИ АНТИУТОПІЇ ЯК САМОСТІЙНОГО ЖАНРУ

1. Тісний зв'язок з реальністю, яка викликає гостре несприйняття автора (утопія характеризується більшою абстрактністю й умовністю).
2. Критика насильницької держави на різних рівнях.
3. Конфлікт особистості з державою, яка придушує її волю.
4. Головна проблема – духовна деградація людини в умовах насильства й пошуки духовного спротиву насильству.
5. Широке використання засобів комічного (іронії, сатири, сарказму, гротеску та ін.) з метою розвінчання суспільного абсурду, антигуманної сутності державної системи, ідеологічного, адміністративного й інших видів соціального тиску.
6. Створення негативної моделі суспільної системи, що суперечить принципам гуманізму.
7. Викриття хибних міфів, міфологічної свідомості, на якій нерідко тримається система насильства.
8. Зображення суспільства «зсередини» – очима людини, яка переживає складний конфлікт з державою та собою, що нерідко перенесений у психологічну площину.

Антиутопія та фантастика. Антиутопія часто використовує елементи фантастики. Залежно від авторської свідомості вони можуть домінувати й визначати художній час і простір або бути «вмонтовані» у реалістичну оповідь. Фактично антиутопія є різновидом соціальної фантастики (інколи в поєднанні з елементами наукової фантастики), проте не будь-яка фантастика є антиутопією. Основними ознаками, які відмежовують жанр антиутопії від інших фантастичних творів, є зображення моделі суспільства, що суперечить принципам гуманізму, конфлікт особистості з нею, настанова на прогнозування хибних тенденцій. Фантастика в антиутопії обумовлена не тільки авторською свідомістю, а і зв'язком з реальною дійсністю. Автори творів-антиутопій попереджають людство про негативні явища сучасності та їхні жахливі наслідки в майбутньому.

За змістом і поетикою виокремлюють різні види антиутопії: сатиричну, алегоричну, психологічну, політичну, детективну, молодіжну та ін. Інколи для означення антиутопії використовують такі терміни, як «дистопія», «какотопія», «практопія» та ін., хоча межа між ними не є чіткою.

Яким уявляли «новий світ» у Європі на початку ХХ ст.?



Англійський письменник О. Гакслі у романі «Який чудесний світ новий!» (1932) створив образ абсурдної державної системи. Автор показав поширення насильства на всі сфери людського буття. У «чудовому світі» (звісно, це іронія) усі люди однакові, вони не мають права на свободу й особисте життя. Вони пишаються однаковістю, підпорядкувавши свої думки й інтереси державі. Суспільство майбутнього в романі О. Гакслі постає досконалим у технічному й матеріальному аспектах, але духовно цей світ мертвий. Його мешканці забули про те, що таке справжні людські стосунки, кохання, співчуття та страждання. «Новому світові» у романі протиставлений «дикий світ» людей, відірваних від цивілізації. Вони живуть у жадливіх умовах, не знають, що таке елементарні норми людського існування, однак найтісніше поєднані з природою, керуються у своїй поведінці власними почуттями й бажаннями. З дикої природи в технічно розвинене суспільство потрапляє головний герой — Дикун, якому показують блага цивілізації. Цей сюжет нагадує традиційні літературні утопії, але тут утопія перетворюється на антиутопію. Захоплення Дикуну дивами прогресу стає гірким розчаруванням і відчаєм. Він розуміє, що сексуальна свобода ще не означає особисту свободу, що людина в «чудовому світі» позбавлена індивідуальності, стає бездумним роботом, аморальною істотою, своєрідним механізмом, який приводить у дію величезна державна машина. О. Гакслі у своєму романі-антиутопії показав недоліки технічного прогресу, згубність насильства над особистістю, жадливий наслідок розриву людства з природою, вади, викликані знеособленням і знедуховленням суспільства. В епоху стрімкого розвитку техніки й технологій автор закликав не забувати про окрему людину.

КОМПЕТЕНТНОСТІ

Обізнаність. 1. Розкрийте особливості виникнення та розвитку жанру антиутопії. **2.** Визначте спільне та відмінне в жанрах утопії й антиутопії. **Читацька діяльність. 3.** Які фантастичні твори Р. Бредбері, що ви читали, можна назвати *антиутопіями*? Доведіть. **4.** Охарактеризуйте світ у творах митця (*1 твір за вибором*). **5.** Пригадайте роман «Мандрі Лемюеля Гуллівера» Дж. Свіфта. Які негативні моделі суспільства представлені в ньому? Опишіть. **Людські цінності. 6.** За що й проти чого борються автори антиутопій? Складіть у зошиті відповідну таблицю. **Комунікація. 7.** Висловте позицію «У якій державі я б хотів (хотіла) жити в майбутньому?». **Ми — громадяни. 8.** Як ви розумієте поняття «свобода», «демократія», «деспотизм», «тиранія», «радянщина», «фашизм»? Для кращого розуміння цих понять зверніться до тлумачного словника. Які з цих понять є близькими за змістом? Проілюструйте прикладами з української та все-світньої історії. **Сучасні технології. 9.** Подивіться кінофільм «Голодні ігри» (реж. Г. Росс, США, 2012 р.) за однойменним романом-антиутопією С. Коллінз. Як зображено державу майбутнього в кінофільмі? Які сучасні проблеми відображено у творі? Хто з юних героїв і героїнь протистоїть тиранії? **Творче самовираження. 10.** Складіть власний соціальний прогноз «Європа через 50 років». **Лідери й партнери. 11.** *Робота в парах.* «Калейдоскоп антиутопій» (презентація авторів і прочитаних творів-антиутопій). **Довкілля та безпека. 12.** *Дискусія* «Чим небезпечний для людини й людства тоталітаризм?». **Навчаємося для життя. 13.** Які сучасні явища й тенденції, на вашу думку, можуть стати темами для новітніх антиутопій? **14.** Поясніть епіграф Р. Бредбері. Чи справді антиутопія — це своєрідне «дзеркало»?



Джордж Орвелл 1903–1950

Свобода — це можливість сказати, що два плюс два буде чотири. Якщо це можливо, то з цього випливає все інше.

Джордж Орвелл

Джордж Орвелл (справжнє ім'я та прізвище *Ерік Артур Блер*) народився 25 червня 1903 р. в м. *Мотіхарі* (Індія). Ця країна в той час була однією з колоній, що належали Британській імперії. Батько майбутнього письменника Роберт Уолмслі Блер служив в одному з департаментів індійської адміністрації Великої Британії. Мати Іда Мейбл Блер займалася домашнім господарством і вихованням дітей. Саме вона прищепила їм інтерес до мистецтва й іноземних мов.

Оскільки батько приділяв родині мало уваги, Ерік зростав у товаристві матері й сестер — Евріл і Марджорі. Хлопчик нерідко почувався самотнім, бо не мав друзів-однолітків, з якими можна було б спілкуватися. Найкращими друзями Еріка стали книжки. Він захоплювався творами Дж. Свіфта й Дж. Лондона, придумував власні фантастичні світи, вів діалоги з уявними персонажами. Пізніше в есе «*Чому я пишу*» (1946) митець зазначав: «Уже з раннього віку, приблизно з п'яти-шести років, я знав, що стану письменником, коли виросту... Я знав, що в мене є хист до мови й здатність дивитися в обличчя неприємним фактам, і мені здавалося, ніби це створювало мій особливий світ, у якому я міг віднайти розраду від реальних турбот і невдач».

Ерік здобув середню освіту у Великій Британії. Тут він отримав стипендію для подальшого навчання в Ітонському коледжі, що й нині вважають однією з найпрестижніших приватних шкіл країни. У коледжі навчалися представники королівської сім'ї, майбутні видатні державні діячі, науковці та письменники. До речі, коли Ерік навчався в Ітоні, саме там працював письменник О. Гакслі, який викладав у нього французьку мову.

Після закінчення школи Ерік поїхав у Бірму й вступив до імперіальної поліції в Індії, де служив упродовж п'яти років. Однак посада дрібного поліцейного чиновника його не приваблювала, і в 1927 р., повернувшись у відпустку до Англії, Ерік відмовився від старшинського чину й вирішив стати письменником. Деякий час він жив і працював у Лондоні, пізніше в Парижі. Однак грошей постійно не вистачало, а видавці відмовлялися друкувати його твори, тож Ерік був вимушений підробляти продавцем у книжковій крамниці, шкільним учителем, мити посуд у місцевих ресторанах. Він побачив справжнє життя в бідних кварталах європейських столиць, життя простих трудівників, які потерпали від виснажливих умов праці й часто не могли навіть прогодувати свої родини. Згодом в його творах з'являться представники робочого класу — образи, у яких звеличується людська праця, витримка та сила духу.

Враження від цього періоду відтворені в збірці нарисів «*У злиднях Парижа і Лондона*», яку було опубліковано в 1933 р. під псевдонімом Джордж Орвелл. Псевдонім, що походив від назви річки Орвелл у Східній Англії, зрештою так і залишився. Саме під цим ім'ям він увійшов в англійську літературу й саме так підписував наступні твори, які виходили друком щороку. У 1934 р. побачила світ книжка «*Дні в Бірмі*» (нині ця країна має назву Республіка Союзу М'янма), у якій ішлося про роки, проведені на службі в колоніях Британської імперії. Після того Джордж Орвелл опублікував роман «*Донька священика*»

(1935) і статті, присвячені різноманітним сферам суспільного життя — політиці, мистецтву, літературі.

У 1936 р. Джордж Орвелл одружився з Елін О'Шонесі, а того ж року в Іспанії розпочалася громадянська війна. Наприкінці року він поїхав туди як кореспондент Бі-бі-сі й лондонської газети «Observer». Згодом, пройшовши початкову військову підготовку, вирушив на фронт, де отримав поранення горла. Він не розмовляв майже рік і заговорив лише біля мікрофона. Під час Другої світової війни письменник був ведучим антифашистських радіопередач. Митця та його дружину переслідували, вони довго не могли виїхати з Іспанії, та все ж таки їм пощастило покинути країну, уникнувши арештів. Політична боротьба в Іспанії, що супроводжувалася фізичним винищенням «інакомислячих», судовими процесами й розстрілами, відбувалася водночас з великими «чистками» у СРСР, про які було добре відомо письменникові. Невдовзі після повернення на батьківщину вийшла друком його книжка «Уклін Каталонії» (1938).

Спостерігаючи за суспільно-політичними подіями того часу й беручи в них безпосередню участь, Джордж Орвелл бачив, як найсмівливіші демократичні поривання зазнають поразки, а прекрасні ідеали революції спотворюються в брудному дзеркалі реальності. Він вважав, що новому часові потрібні нове мистецтво, нове відчуття правди, бо в цю складну добу вже не можна було залишатися осторонь громадського життя й плекати старі романтичні мрії. Нові книжки, за його словами, мають спонукати читачів сумніватися в загальноприйнятих ідеях і гучних лозунгах, ставити незручні запитання, «домислювати до кінця думки, які додумувати зазвичай не хочеться».

Після завершення Другої світової війни письменник оселився зі своєю другою дружиною Сонею на узбережжі Шотландії, де він закінчував роман «1984».

Джордж Орвелл помер від туберкульозу в лікарні в м. Лондоні (Велика Британія) 21 січня 1950 р.

Яскрава думка

Джордж Орвелл про Джонатана Свіфта

- «Найбільшим внеском Свіфта в політичну думку треба вважати гнівний сарказм, який він спрямовує, особливо в третій частині “Мандрів Лемюеля Гуллівера”, на тоталітарне суспільство. Він бачить “поліційну державу”, де повно шпигунів, де полюють на еретиків і судять “зрадників батьківщини”, і все це відбувається з єдиною метою: нейтралізувати народне невдоволення, обернувши його на воєнну істерію».



e-text

audio-text

Повість-антиутопія «Колгосп тварин» (1945). Історія створення. Джордж Орвелл жив і працював у першій половині ХХ ст., що було ознаменовано масштабними суспільно-політичними подіями в усьому світі. Він був свідком революційних подій 1917 р. в Росії й установа радянської влади на території колишньої Російської імперії. Митець ніколи не був у СРСР і знав про цю державу тільки те,

ЛІТЕРАТУРНА ПРОГУЛЯНКА

Називати речі своїми іменами



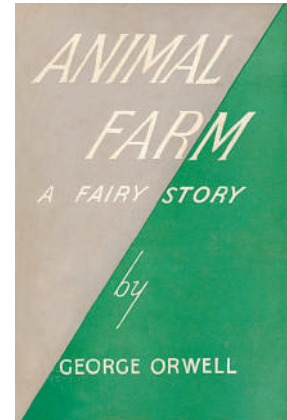
Моральна позиція Джорджа Орвелла характеризується свободою від ілюзій — свободою називати речі своїми іменами, називати диктатуру вождя — диктатурою, а розправу над інтелігенцією — розправою. Письменник ніколи не йшов на компроміс зі своєю совістю, і через це в нього постійно виникали конфлікти з людьми, які його оточували. Він зневажав загарбницьку колоніальну політику Великої Британії, виступав проти фашизму, різко критикував антигуманну політику радянського уряду. Джордж Орвелл писав: «Якщо ви підтримуєте тоталітарні методи, може прийти час, коли їх використають проти вас».

що можна було довідатися з книжок і часописів, але поставив собі за мету викрити жажливу сутність сталінського тоталітарного режиму, або «радянського експерименту», як його називали в той час на Заході. Тому невдовзі після повернення з Іспанії він вирішив виступити проти радянського міфу в повісті-антиутопії «Колгосп тварин» (англ. “*Animal Farm*”), у якій використав форму казки, доступну майже кожному читачеві, яка могла бути легко перекладена іноземними мовами.

Жанр твору. Анімалістичні образи, мотиви й сюжети використовували у світовій літературі з давніх часів. Тварини були героями народних казок, міфів, легенд, переказів, байок різних часів і народів як алегоричні уособлення певних рис характерів або людських типів. В антиутопії «Колгосп тварин» алегорія набуває широкого соціального масштабу й викривального пафосу. В алегоричних образах і ситуаціях утілені конкретно-історичні проблеми й широкий морально-філософський зміст. Казкова алегорія поєднується із суспільно-політичною сатирою та притчею, що спрямовані не тільки на критику радянської системи, а й на попередження майбутніх поколінь про згубність комуністичної ідеології.

Revolution Gone Wrong. Дія твору відбувається на фермі «Садіба» (*Manor Farm*), яка належить заможному англійському фермерові — містеру Джонсу. Він розпоряджається великими земельними угіддями, живе в зручному будинку, використовує працю найманих робітників і має багато різних тварин, але вони незвичайні, розмовляють людською мовою й живуть власним життям, про яке людям нічого не відомо.

Найбільш авторитетним на фермі вважають старого Майора — величного й мудрого кнура, який, відчуваючи наближення смерті, прагне поділитися з товаришами власним досвідом. Майор переконаний, що всі нещастя тварин виникають через людську тиранію, тому закликає їх повстати проти людини й побудувати «нове суспільство», де замість голоду, жорстокості й знущань пануватимуть рівність, братерство, взаємодопомога й до-



Обкладинка першого видання повісті Джорджа Орвелла «Колгосп тварин». 1945 р.



Р. Стедман. Ілюстрація до повісті Джорджа Орвелла «Колгосп тварин». 1996 р.

Перший український переклад «Колгоспу тварин»



У 1947 р. казкову повість-антиутопію «*Animal Farm*» було вперше перекладено іноземною мовою — і цією мовою стала, як не дивно, саме українська. Здійснив цей переклад відомий учений, голова Міжнародної асоціації візантистів, почесний голова Української академії мистецтв і наук у США, професор Гарвардського університету *Ігор Шевченко* (під псевдонімом *Іван Чернятинський*). Саме він запропонував Джорджу Орвеллу написати передмову до українського видання «Колгоспу тварин», звернувшись передовсім до українців, які опинилися в таборах на території Німеччини, ставши «переміщеними особами». Це були прості люди, робітники й селяни, деякі з них — неосвічені, але всі вони жадібно читали книжки. І саме їм, тим, хто сповна встигли ковтнути радянського «духу свободи й рівності», була до болю знайома та близькою тематика цієї напрочуд реалістичної казкової повісті. Відомо, що Джордж Орвелл відмовився від гонорару за українське видання свого твору. У тяжкий післявоєнний час його слова, звернені до українського народу, стали проблеском надії та великою підтримкою для людей, навіть незважаючи на те, що лише дві тисячі примірників (з п'яти тисяч) змогли потрапити до читачів — решту конфіскувала й знищила радянська влада. Ці книжки ще багато років потому зберігали як сімейні реліквії, перечитували й передавали з рук у руки.



Р. Стедман. Ілюстрація до повісті Джорджа Орвелла «Колгосп тварин». 1996 р.

статок. Він урочисто проголошує: «Усі тварини — товариші!» — і під цим гаслом розпочинається підготовка до повстання.

Вигнавши Джонса з ферми, тварини вперше відчували себе господарями своєї долі, натхненно працювали й насолоджувалися кожним шматком, здобутим власною працею. Ферму «Садіба» було перейменовано на «Колгосп тварин», розпочалася активна «просвітницька робота», проводили уроки читання й писання для всіх мешканців ферми, пригадаймо лікнеп — ліквідація неписьменності, здійснювана більшовицькою владою в 1920–1930-х роках. Використовуючи лексику, характерну для радянської доби (*товариш, мітинг, резолюція, триденний робочий тиждень, підривна діяльність, таємний агент, стихійна демонстрація*), Джордж Орвелл наближує алегорично-фантастичну ситуацію в «Колгоспі тварин» до реального СРСР. У колгоспі навіть відбуваються щотижневі збори, на яких висувають пропозиції щодо покращення діяльності колгоспу. Але двоє свиней — Сніжок і Наполеон, які найактивніше виступали на зборах, — ніколи

не могли дійти згоди. Зрештою Сніжка було вигнано й проголошено ворогом, і на фермі встановилася диктатура Наполеона.

Образна система. Усі тварини по-різному поставилися до повстання. Зокрема, свині розглядали його як можливість узурпувати владу. Вони були розумнішими за інших тварин, тому перебрали на себе керівництво, самі не працювали, а лише давали вказівки іншим, водночас користуючись результатами їхньої праці «для відновлення сил». Але від чого ж свині так утомлювалися? За словами Пищика, їм докучали папки, звіти, протоколи, доповідні, тобто «великі аркуші паперу, які належало рясно списувати, а тоді відразу ж спалювати в грубі. А це має першочергове значення для добробуту колгоспу» (Переклад Ю. Шевчука).

Образ *Пищика* — це втілення віртуозного брехуна, який здатний вправно перекручувати факти, чорне називати білим і переконувати всіх у своїй правоті. Саме завдяки красномовству Пищика у «свідомості» тварин виникає яскравий образ ворога: спочатку це була людина, від якої треба обороняти ферму, але згодом відновлення людської влади стало лише примарною загрозою, потрібен був «новий ворог» — зрадник, якого можна звинуватити в будь-яких невдачах, зокрема в природних катаклізмах (зруйнований буревієм вітряк), випадковостях (розбита шибка, загублений ключ, перекинуті бідони з молоком) і прорахунках влади. Пищик наголошував, що злочинну діяльність Сніжка начебто підтверджували «документи, які вдалося дістати після його втечі» — і це справляє неабияке враження на тварин.

Найчисленнішу групу «*прихильників колгоспного режиму*» становлять віви, які не мають власної позиції й не можуть брати участь у змістовному діалозі, тому їх легко обдурити. Вони охоче повторюють запропоновані свиньми лозунги, навіть не розуміючи їхнього значення. Кури, у свою чергу, прокинулися й запротестували проти влади, але принишкли, щойно розпочалися масові покарання. «*Силову підтримку*» режимові Наполеона забезпечує зграя собак, які охоче розірвуть на шматки будь-якого потенційного «ворога».

«Колгосп тварин» є передовсім яскравим зразком соціальної сатири, у творі також поєднуються іронія, гротеск і понизливий ліризм. Одним з небагатьох позитивних образів є *кінг Боксер* — алегоричний образ простого трудівника, який викликає співчуття й повагу. У той час, як на фермі плетуть хитромудрі політичні інтриги, Боксер шукає порятунку в праці. Він готовий працювати на благо ферми ще більше — аж доки вистачить сил. А коли Боксер не зміг виконувати обов'язки, його відправили на бійню. На зароблені гроші свині купили собі ще один ящик віскі. Так автор відображає трагедію людей, які, як засвідчує історія СРСР, даремно повірили обіцянкам нової влади.

Алегоричний образ вождя. Використовуючи силові методи для захоплення й утримання влади, *Наполеон* установлює на фермі диктатуру. Він проголосив себе вождем «Колгоспу тварин», нагороджує себе орденами й поступово облаштовується в будинку містера Джонса, вважаючи, що має на це право «за рангом». Вождя не можна було називати просто на ім'я — його офіційним титулом стало «*Наш вождь, товариш Наполеон*». До того ж свині постійно придумували для нього красномовні епітети — «*Батько всіх тварин*», «*Гроза людства*», «*Оборонець вівчарні*», «*Друг каченят*» тощо. Усі ці назви суголосні історії керівництва колишнього СРСР. У ті часи радянських вождів (Леніна, Сталіна, Хрущова, Брежнєва та ін.) оспівували в патетичному стилі.

У повісті-антиутопії «Колгосп тварин» кожен успіх, кожную усмішку долі приписували Наполеонові. Але насправді життя в колгоспі за його правління було не надто щасливим: тяжкі умови праці, їжі постійно не вистачало, але від зовнішнього світу це приховували. Люди повірили, що ферма процвітає. Самих тварин «влада» обманювала, доводячи їм «*статистикою*», що живуть вони набагато краще, ніж раніше. Так само й радянська влада приховувала інформацію про Голодомор в Україні й інші ганебні явища в суспільстві. Від тварин у творі Джорджа Орвелла «влада» вимагає бути лояльними й покірними, лякаючи їх поверненням містера Джонса. А тих, хто наслідують сумніватися в безгрішності Наполеона, безжалісно страчують його вірні пси.

Тим часом перекручення фактів доходять до абсурду. Свині вчать ходити на двох ногах, старе гасло замінюється новим («*Чотири ноги — добре, дві ноги — ще краще!*»), і із семи настанов залишається лише одна: «*Усі тварини рівні, але деякі тварини рівніші*». Свині зраджують усі ті цінності, за які боролися, і, урешті-решт, «*після тривалого періоду непорозуміння*» доходять згоди з людьми. Наприкінці повісті-антиутопії «*уже годі було розібратися, де людина, а де свиня*».

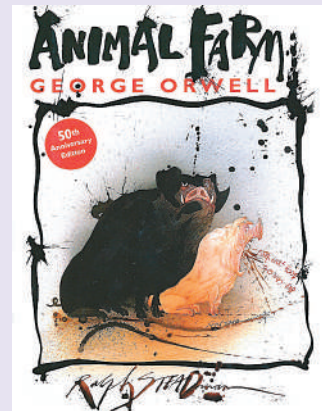


Р. Стедман. Ілюстрація до повісті Джорджа Орвелла «Колгосп тварин». 1996 р.

ДОЛІ ЛЮДЕЙ І КНИЖОК

Небезпечна книжка

Задум повісті-антиутопії «Колгосп тварин» з'явився в Джорджа Орвелла ще в 1937 р., але писати її він почав наприкінці 1943 р., бо в той період активно працював на каналі Бі-бі-сі. Уже тоді було зрозуміло, що опублікувати цей твір буде складно. Велика Британія та Радянський Союз у той час були союзниками у війні проти фашистської Німеччини, тому англійські діячі намагалися не втручатися у внутрішні справи СРСР і не наважувалися відверто критикувати сталінський режим. Коли Джордж Орвелл завершив рукопис свого твору, більшість видавців не захотіла його друкувати. Навіть Т. С. Еліот, який тоді представляв інтереси видавництва «Faber & Faber», висловився в листі до автора досить різко: «Ми не впевнені, що це правильна точка зору, з якої потрібно критикувати сучасну політичну ситуацію». А один з видавців, побачивши підзаголовок «Казкова повість», відмовився друкувати її, оскільки вважав, що твори для дітей не мають попиту на ринку. Повість «Колгосп тварин» урешті побачила світ 17 серпня 1945 р. накладом 4500 примірників. У листопаді того самого року з'явилося друге видання — 10 000 примірників, після чого повість перевидавали безперервно.



Р. Стедман. Обкладинка повісті Джорджа Орвелла «Колгосп тварин». 1996 р.

Твір має відкритий фінал. Автор нічого не пише про подальшу долю «Колгоспу тварин», але водночас ставить перед читачами важливі запитання: Що таке свобода? що таке рівність? як побудувати успішне демократичне суспільство? якими повинні бути його лідери? як стати свідомим громадянином? На ці запитання маєте дати відповідь і ви.

КОМПЕТЕНТНОСТІ

Обізнаність. 1. Розкрийте історичні умови створення повісті-антиутопії «Колгосп тварин». Поясніть назву твору. 2. Які негативні реалії СРСР відображено у творі? **Читацька діяльність.** 3. За допомогою яких художніх засобів автор викриває абсурд радянської системи? Наведіть приклади іронії, сарказму, сатири, гротеску та пародії. 4. Знайдіть у творі пісні, вірші й гасла. Розкрийте їхній прихований зміст. 5. Проаналізуйте алегоричні образи твору (вождя, його прибічників, охоронців, рабів та ін.). 6. Поясніть імена алегоричних персонажів. **Людські цінності.** 7. Доведіть, що зміст «Колгоспу тварин» набагато ширший за критику радянщини. Розкрийте актуальність твору для наших днів. **Комунікація.** 8. **Дискусія** «Що таке рівність як принцип демократії?». **Ми — громадяни.** 9. У передмові до українського видання Джордж Орвелл писав, що його метою було «знищення радянського міфу». Як ви думаєте, у чому полягав «радянський міф» і як його створювали? 10. Чи існують ідеологічні міфи в нашому житті? Поясніть. **Сучасні технології.** 11. В Інтернеті подивіться мультфільм «Ферма тварин» (реж. Дж. Хелас, Дж. Бетчелор, Велика Британія, 1955 р.) або кінофільм «Ферма тварин» (реж. Дж. Стівенсон, США, 1999 р.). Порівняйте екранізацію з книжкою. **Творче самовираження.** 12. Складіть власну промову від імені вождя Наполеона на честь ферми «Садиба». **Довкілля та безпека.** 13. Проти чого застерігає Джордж Орвелл у повісті-антиутопії? **Навчаємося для життя.** 14. Знайдіть аналогії (3–4) алегоричним образам і ситуаціям в історії суспільства.



e-text

audio-text

Роман «1984» (1949). Історія створення. ХХ ст. стало епохою великих надій та великих трагедій. Перша, а потім Друга світова війна, розквіт сталінської диктатури, поширення фашизму й нацизму в Європі, переслідування інтелігенції, безжальні розправи над мирним населенням окупованих держав, використання технічних досягнень на шкоду людству (удосконалення військової техніки, застосування отруйних речовин у бою, розробка та випробування ядерної зброї) — усе це призвело до глибокої моральної, економічної та політичної кризи у світі.



Дж. Бертон. Ілюстрація до роману Джорджа Орвелла «1984». 1949 р.

Джордж Орвелл усвідомлював, що посилення жорстокості й наступ тоталітаризму неминуче призведуть до загрози винищення людства. У романі «1984» йому вдалося надзвичайно точно відобразити настрій безпомічності, який охопив тогочасне суспільство, загальне відчуження та втрату моральних ідеалів. Задум роману виник у письменника в 1943 р. Використовуючи здобутки інших представників жанру антиутопії (романи Є. Зам'ятіна «Ми» та О. Гакслі «Який чудесний світ новий!»), він почав писати власний твір.

Художній світ у романі «1984». Джордж Орвелл змальовує фантастичний світ, у якому жити тривожно й небезпечно. На планеті Земля існує три супердержави — Океанія, Євразія та Остазія, кожна з яких завжди воює принаймні з однією іншою. Для населення Океанії війна стала звичною справою. З телеекранів звучать повідомлення про рекордні темпи виробництва чавуну, перевиконання дев'ятої трирічки, збільшення норми шоколаду й «мудре керівництво влади», які ведуть суспільство до «нового щасливого життя». Але насправді люди постійно потерпають від злиднів: будинки не ремонтують, дахи протікають, опалювальна система не працює, електричний струм періодично

відключають з метою економії, не вистачає навіть предметів першої необхідності — лез для гоління та шнурків для черевиків.

Океанією керує партія, яка складається з внутрішньої та зовнішньої. Кількість членів внутрішньої партії обмежена — вони мають більше повноважень, наділені особливими привілеями й виконують складніші завдання, ніж члени зовнішньої партії. Головний герой роману *Вінстон Сміт* та його кохана *Джулія* належать саме до зовнішньої партії, тобто вони є «гвинтиками й коліщатками» системи, що забезпечують її безперебійну роботу. Окрім партії, більшість населення країни становлять проли (скороч. від *пролетаріату*) — звичайний робочий люд, погано освічений, який переважно виконує чорну роботу й не бере участі в політичному житті. Лідером партії є *Старший брат* — таємнича постать, яку ніколи ніхто не бачив, але яка є центром влади Океанії й символом тоталітаризму.

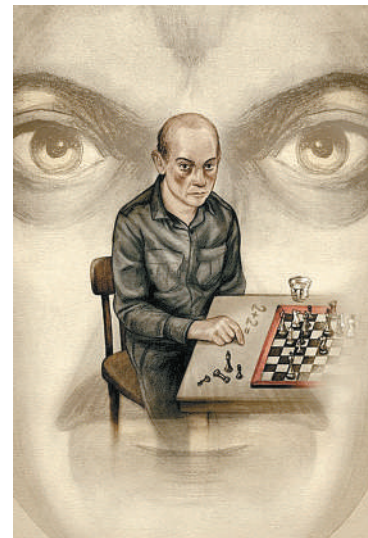
Апарат уряду складається з чотирьох міністерств. Міністерство правди відповідає за новини, розваги, освіту та мистецтво; Міністерство миру — за озброєння та воєнні дії; Міністерство любові — за закон і порядок; Міністерство достатку — за економіку. Ці назви міністерств утілюють різкий контраст між реальністю та ідеологією, тому що інформаційний простір в Океанії цілковито спотворений, на кордонах країни триває постійна війна, усюди панує бідність, а законодавство й правосуддя ґрунтуються винятково на залякуванні й тортурах.

Усі мешканці Океанії боялися Поліції думок, тому що вона могла вивідати найпотаємніші думки й почуття людини. Для неї закону не існувало, усіх, хто повстав проти партії, карали ув'язненням у таборах або смертю. У державі, зображеній у романі «1984», знищують не справжніх, а потенційних злочинців, тобто людей, які ще навіть не скоїли злочину, але в майбутньому можуть становити загрозу для режиму. Головний злочин в Океанії — це думкозлочин. Навіть наодинці із собою людина не може бути вільною: звідусіль спостерігає обличчя Старшого брата, а в кожному помешканні є телеекран, який не лише транслює телепередачі, а й виконує функцію своєрідної «камери нагляду».

Мінливість минулого. Джордж Орвелл наголошує, що справжній ворог тиранії — це реальність. Навчившись досконало контролювати людську свідомість, партія може наповнювати її будь-яким змістом, навіть абсурдним. Щодня й навіть щохвилини Міністерство правди передруковує всі книжки, газети, доповіді й інші документи, щоб узгодити їхній зміст з лінією партії на певний момент. Існує партійне гасло, яке проголошує: «*Хто контролює минуле, той контролює майбутнє: хто контролює сучасне, той контролює минуле*» (Переклад В. Шовкуна). Однак у світі, зображеному в романі «1984», не існує насправді ані минулого, ані майбутнього. Епоха Старшого брата — це одне нескінченне теперішнє, у якому партія завжди права.

Людина проти системи. Головний герой роману *Вінстон Сміт* почувається самотнім і безпорадним у бездушному світі й починає вести щоденник, намагаючись відмежуватися від загального божевілля й упорядкувати свої думки. Герой сумнівається в тому, що всі інші сприймають як норму, прагне зрозуміти мотиви діяльності партії, ставить складні запитання собі й навколишньому світу. Між *Вінстоном Смітом* і *Джулією* виникає кохання — почуття, на яке ніхто в Океанії не мав права.

Але думкозлочин неможливо приховати, і герої чудово це усвідомлюють. Рано чи пізно Поліція думок усе одно спіймає та знищить тих, хто наважився мислити й жити (хоча б у думках і почуттях) самостійно. Розмовляючи із *Саймом*,



Дж. Бертон. Ілюстрація до роману Джорджа Орвелла «1984». 1949 р.

колегою з Міністерства правди, Вінстон думає, що його колись теж розпорощать: Сайм надто розумний, надто ясно бачить і надто відверто говорить, читає забагато книжок і порушує питання, які варто було б замовчувати. А за подружжям Парсонсів слідкують їхні діти, і, урешті-решт, донька містера Парсонса доносить на нього за те, що він говорив уві сні.

Композиція твору. У першій частині роману вміщено зав'язку всієї подальшої оповіді, у якій описано світ головного героя Вінстона Сміта. Друга частина присвячена його коханню з Джулією й налагодженню контактів з О'Браєном, щоб розпочати підпільну діяльність проти партії. А в третій частині йдеться про «лікування» Вінстона в Міністерстві любові.

На початку твору у Вінстона виникають сумніви щодо світу, у якому він живе. Сміт заготовує в щоденник запитання, рефлексує й дає на них відповіді. Але потім у Міністерстві любові О'Браєн послідовно порушує всі ті питання, які колись поставив собі Вінстон, і так само переконливо дає на них відповіді, які не лише заперечують усі колишні уявлення Вінстона, а й знищують його особистість. Тобто Вінстон отримує відповіді, які його завжди цікавили, але вони унеможливають подальше існування героя.

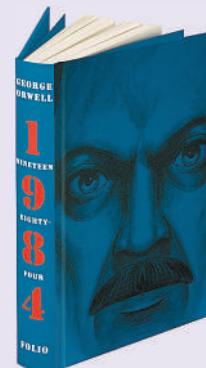
У романі «1984» Джорджу Орвеллові вдалося відобразити почуття безкінечної самотності й безпомічності, що охоплює особистість у світі, де немає свободи думки та слова, немає щирих стосунків, немає людини як такої. *«Якщо ви людина, Вінстоне, то ви остання людина... — каже йому О'Браєн. — Ви вже поза історією. Вас не існує»* (Переклад В. Шовкуна).

Однак партія в тоталітарному світі, зображеному Джорджем Орвеллом, ніколи не знищує своїх ворогів, не зробивши їх союзниками, бо якщо людина вмирає зі словами непокори на вустах — це означає поразку системи. У Міністерстві любові злочинців не карають, а «виправляють», «лікують», роблять їх знову «нормальними» і життєздатними членами суспільства. Саме в цьому полягає глибинний сенс назви Міністерство любові: воно витягне з людини будь-яку потрібну інформацію, примусить зрадити рідних і близьких, знищить її «Я» і водночас заставить любити жорстку систему. На останніх сторінках роману Джордж Орвелл показує трагічну картину завершення духовної смерті героя. Він полюбив Старшого брата. Міністерство любові досягло своєї мети. Чи зміг би Вінстон Сміт протистояти системі? І чи було це можливо в ситуації тотального контролю й насильства? Ці запитання письменник адресував сучасникам і нащадкам.

ДОЛІ ЛЮДЕЙ І КНИЖОК

Роман, який викликав страх у влади

У романі «1984» Джордж Орвелл розкрив сутність тоталітаризму, основні принципи влади, справжню мету її існування та методи керування суспільством. Він писав про насильницьке єдинодумство, що стало ознакою сталінської доби, про атмосферу страху, пристосуванство, безпринципність, які змушували називати чорне білим, а біле чорним; про беззаконня, шпигунство, заперечення незалежної думки й почуття; про бундючну парадність, за якою стояли економічний авантюризм і політичні прорахунки; про прагнення перетворити людину на «гвинтик і коліщатко» системи, позбавивши її будь-яких уявлень про свободу. Після першої публікації роман деякий час був під забороною навіть у США — тодішня верхівка вважала його небезпечним для країни. У Радянському Союзі цей роман побачив світ лише 1989 р., одночасно з романом «Архіпелаг ГУЛАГ», у якому О. Солженіцин описав злочини комуністичного режиму проти народу.



Дж. Бертон.
Обкладинка роману
Джорджа Орвелла
«1984». 1949 р.

Яскрава думка

3 післямови Е. Фромма до роману Джорджа Орвелла «1984»

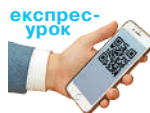
• «Чи можна настільки змінити людське єство, що людина забуде про своє прагнення до свободи, гідності, чесності, кохання, тобто чи може людина забути про те, що вона людина? Чи притаманний людському єству динамізм, який реагуватиме на порушення цих базових людських потреб, намагаючись перетворити нелюдяне суспільство на людяне?.. Якщо світ «1984» стане головною формою життя на цій планеті, це буде світ божевільних, а отже, нежиттєздатний світ (Джордж Орвелл натякає на це дуже тонко, показуючи шалений блиск в очах лідера партії)... Він хоче попередити й пробудити нас. Він усе ще має надію, але, на відміну від авторів ранніх західних утопій, його надія пронизана відчаєм. І справдитися ця надія може тільки тоді, коли ми визнаємо небезпеку, яка нині стосується всього людства та від якої нас застерігає роман «1984», — небезпеку суспільства роботів, які втратили останні залишки індивідуальності, любові, критичного мислення й навіть не усвідомлюють цього через «дводумство»».



Дж. Бертон. Ілюстрація до роману Джорджа Орвелла «1984». 1949 р.

КОМПЕТЕНТНОСТІ

Обізнаність. 1. Назвіть соціально-політичні явища та події, які відображено в романі «1984». **2.** Які ознаки антиутопії виявилися у творі? **Читацька діяльність. 3.** Розкрийте духовну еволюцію Вінстона Сміта. Складіть у зошиті план (цитатний) динаміки героя. **4.** Визначте роль теми кохання у творі. **5.** Випишіть з щоденника головного героя найважливіші для нього запитання. Чи отримав він на них відповіді? **6.** Які методи застосовувала партія проти думкозлочину? **Людські цінності. 7.** Назвіть цінності, які були втрачені в Океанії. Чому їм не було місця в цій державі? **Комунікація. 8.** Дискусія «Як може людина протистояти тоталітаризму?». Використайте знання з літератури й історії. **Ми — громадяни. 9.** Намалюйте в зошиті схему державної структури Океанії. До яких реальних тоталітарних систем вона подібна? Доведіть. **Сучасні технології. 10.** За допомогою Інтернету подивіться фільм «1984» (реж. М. Редфорд, Велика Британія, 1984 р.) за однойменним романом Джорджа Орвелла. Чи вдалося режисерові й акторам відтворити образи головних героїв, атмосферу страху в Океанії? **Творче самовираження. 11.** Напишіть твір на тему «Чого навчає людство роман «1984»?». **Лідери й партнери. 12.** Конкурс фанфікшн (або малюнків) на тему роману «1984». **Довкілля та безпека. 13.** Які небезпеки сталінського режиму викрито в романі Джорджа Орвелла? **14.** Які небезпеки сучасного світу передбачив письменник? **Навчаємося для життя. 15.** Створіть (усно) сюжет роману «Україна у 2084 році».





ПРОБЛЕМА ВІЙНИ ТА МИРУ В ЛІТЕРАТУРІ ХХ ст.

НІМЕЧЧИНА

ЕПІЧНИЙ ТЕАТР: ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ Й ХУДОЖНЯ ПРАКТИКА

У новому театрі глядачі повинні мислити, вивчати, сперечатися.
Б. Брехт

Взаємодія родів і жанрів у літературі ХХ ст. У першій половині ХХ ст. активно взаємодіяли не лише різні жанри, а й роди літератури. Це було зумовлено тим, що письменники шукали нових форм для відображення складної й неоднозначної дійсності, яка потребувала осмислення в мистецтві. Елементи лірики проникали в епос і драму, елементи драми — в епічні жанри (наприклад, у роман), а елементи епосу — у драматургію. Так виникло новаторське явище, яке називають *епічним театром*.

Засади епічного театру заклав німецький драматург Б. Брехт. Він був і теоретиком, і практиком епічного театру. Свої погляди на театральне мистецтво драматург виклав у працях: «Про оперу» (1930), «Нова техніка акторського мистецтва» (1940), «Малий Органон для театру» (1949) та ін.

Б. Брехт розрізняв два види театру: *драматичний* (традиційний) та *епічний* (новаторський). Він наголошував на своїй належності до другого. Його не задовольняли традиційні принципи античної трагедії, подані Арістотелем. Він називав драматичний театр *фаталістичним*, оскільки раніше драматурги висвітлювали нездоланну владу обставин над людиною. Б. Брехт прагнув іншого театру — дієвого, активного, інтелектуального. Він вважав, що людина завжди зможе зробити вибір у найскладніших обставинах. Драматург писав: «Завдання епічного театру — змусити глядачів відмовитися від ілюзії, начебто кожен на місці героя діяв би так само. Глядач має шукати власний шлях». Б. Брехт виступав проти того, щоб герої були «рупорами ідей» автора: «На сцені нового театру є місце лише живим людям, з усіма їхніми суперечностями, пристрастями та вчинками».

ЛІТЕРАТУРНА ПРОГУЛЯНКА

Новий театр і життя



Б. Брехт відмовився від послідовного й неперервного розвитку подій у п'єсах. На його думку, театр відрізняється від реального життя: «Сьогодні недостатньо лише природної поведінки героїв за певних обставин». Драматург зазначав, що правдиве відтворення дійсності не повинне обмежуватися зображенням лише реальних побутових або суспільних обставин, митця мають цікавити передовсім загальнолюдські категорії. Тому Б. Брехт наголошував на великому значенні міфів, символів, алегорій, історичних і культурних аналогій.

За основу епічного театру взято не дію, а розповідь про неї. Епічний театр, як зазначав Б. Брехт, тяжіє до висвітлення глобальних проблем, зображує не побутові явища, а саме буття, не конкретні явища, а всезагальні закономірності. Тут утілено певну подію-тип, коли людина постає як вираження історико-соціальної й духовної тенденції.

Якщо драматична форма театру описує дію й залучає глядачів (читачів) до подій, то в епічному театрі глядачі (читачі) опиняються в ситуації спостерігачів. Б. Брехт вважав, що драматургія та театр мають впливати не на почуття, а на інтелект людини, що найважливішими в п'єсі є не змальовані події, а висновки й узагальнення, які випливають з них. Конфлікт має залишатися нерозв'язаним, аби спонукати глядачів (читачів) самостійно шукати в житті шляхи вирішення проблем, порушених у п'єсі. Митець зазначав, що драма повинна стати не «фотографією дійсності», а приводом для інтелектуально-аналітичних роздумів глядачів (читачів).

Прийом «очуження». Б. Брехт широко використовував прийом «очуження» як принцип філософського пізнання світу, мета якого — викликати в глядачів аналітичне, критичне ставлення до зображених подій. «Прийом очуження, — писав митець, — полягає в тому, що річ, яку треба довести до свідомості, на яку потрібно звернути увагу, зі звичної перетворюється на особливу, несподівану, на ту, що впадає в око».

Драма-притча та її структура. Б. Брехт розробив новий жанр — *драма-притча*. У цій формі конкретний сюжет віддзеркалює загальнолюдські проблеми, тенденції та явища. Драма-притча давала змогу «побачити за зовнішніми подіями приховане значення, зазирнути в глибинну сутність речей». Вона має виявити не індивідуально-особистісне, а загальне для певного часу, суспільства, групи людей. У драмі-притчі послаблено драматичне начало й посилено епічне. У цьому жанровому різновиді зображується не тільки дія, а й розповідається про неї. Митець у такому творі ставить завдання спонукати глядачів до роздумів, допомогти їм усвідомити історичний, соціальний та культурний досвід людства, засвоїти моральні істини.

В епічному театрі Б. Брехта змінюється художня організація п'єси. Драматург не використовував у п'єсах класичного розподілу на акти, а запровадив численні сцени — епізоди, які найчастіше мали заголовок, що визначав їхній зміст. Фабула переривається авторськими коментарями та ліричними відступами. Драматург створив особливий ліричний прийом — зонги (пісні), які супроводжують події в п'єсі, коментують їх, відображають емоційний стан персонажів, роздуми автора або атмосферу доби.

Художні засоби, які використовував письменник у своїх драмах, були оригінальними й самобутніми. Його твори характеризуються лаконізмом і простотою, повною відсутністю патетики. Мова п'єси Б. Брехта — жива та яскрава, діалоги відбуваються у швидкому темпі, а монологів і самоаналізу персонажів, як правило, немає.



Будівля
«Берлінер ансамбль»
(Німеччина).
Сучасне фото

Театр «Березіль»



Українські митці також ішли (кожен своїм шляхом) до оновлення театру, зокрема за допомогою епічності та ліризму. У 1920–1930-і роки Л. Курбас у театрі «Березіль» у Харкові розробив принципи нового мистецтва. З ним тісно співпрацював драматург М. Куліш, який відобразив у п'єсах трагічну атмосферу пореволюційної доби. У своїх сміливих експериментах Л. Курбас і М. Куліш використовували здобутки світового мистецтва. Але новий театр, який навчав глядачів мислити й шукати істину, був тоді не потрібен радянському суспільству. Л. Курбас і М. Куліш були заарештовані й розстріляні в урочищі Сандармох (Карелія, Росія) у 1937 р.

Теорія епічного театру зумовлювала художні пошуки Б. Брехта протягом усього життя. Вона постійно розвивалася та якнайкраще представлена в його п'єсах.

ВІДМІННОСТІ ЕПІЧНОГО ТЕАТРУ ВІД ДРАМАТИЧНОГО (ТРАДИЦІЙНОГО)

Драматичний театр	Епічний театр Б. Брехта
1. В основі п'єси — дія.	1. В основі п'єси — розповідь про дію.
2. Зображує життєві події, явища, та конфлікти.	2. Зображує саме буття, загальні закономірності, загальнолюдські категорії.
3. Залучає глядачів (читачів) до події чи конфлікту.	3. Ставить глядачів (читачів) у позицію спостерігачів, змушує замислитися про події й конфлікти.
4. Звертається до почуттів глядачів (читачів), змушує співпереживати (емоційно-експресивне начало).	4. Звертається до розуму глядачів (читачів), спонукає робити висновки, узагальнення (інтелектуально-аналітичне начало).
5. Традиційна поетика та жанри (трагедія, комедія та ін.).	5. Нетрадиційна поетика (притчевість, прийом «очуження» та ін.) і нові жанри (драма-притча та ін.).
6. Викликає інтерес до розв'язки.	6. Викликає інтерес до перебігу подій, нерозв'язаних конфліктів, суперечливих думок та ідей.

Звідки взяли зонги в п'єсах Б. Брехта?



У пошуках нових форм Б. Брехт досліджував взаємодію різних форм мистецтва, зокрема театру й музики. Його цікавили здобутки античної драматургії, традиційних театрів Сходу (зокрема, японського театру Но), особливості комедії дель арте й середньовічних містерій, спадщина В. Шекспіра. Прагнучи поєднати в драматичному творі розважальний та повчальний зміст, Б. Брехт розробив жанр **зонгу** (нім. *der Song* — естрадна пісня), що мав бути своєрідним коментарем до основної дії. В епічному театрі Б. Брехта зонги були подібні до балад, близькі до джазового ритму, містили їдку сатиру й критику суспільства, філософські узагальнення, авторську позицію. Незважаючи на те, що зміст зонгів не мав безпосереднього стосунку до сценічної дії, вони забезпечували більш повне розуміння змісту п'єси глядачами. Створюючи віршовані тексти для зонгів, Б. Брехт широко використовував іронію та гротеск, пародіював відомі пісні, поєднував класичну німецьку мову з грубою вуличною лексикою. Музику до п'єс Б. Брехта писали композитори К. Вайль, П. Дессау, Х. Ейслер та ін., і саме завдяки зонгам його п'єси здобули популярність у всьому світі.

КОМПЕТЕНТНОСТІ

Обізнаність. 1. Які два види театру розрізняв Б. Брехт? **2.** Як змінилося ставлення до дії в епічному театрі? **3.** Яку позицію глядачів передбачає епічний театр? **Читацька діяльність. 4.** Пригадайте твори-притчі, які ви читали раніше. Назвіть їх і виявіть значення притчевості в одному з них. Розкрийте їхній повчальний зміст. **5.** Поясніть, чому саме притча стала актуальною формою для епічного театру. **Людські цінності. 6.** Яку роль мало відігравати театральне мистецтво, на думку Б. Брехта, в епоху ХХ ст.? **Комунікація. 7.** Уявіть, що ви — театральний критик, якого запросили на телебачення або радіо. Розкажіть у цікавій формі глядачам (слухачам) про здобутки театральної системи Б. Брехта. **Ми — громадяни. 8.** Зберіть інформацію про діяльність Л. Курбаса, М. Куліша та театр «Березіль». Порівняйте експерименти українських митців з новаціями Б. Брехта. Назвіть 1–2 п'єси зарубіжних авторів, які, на вашу думку, стали знаковими для вашого краю або України. Обґрунтуйте. **Сучасні технології. 9.** В Інтернеті є чимало фільмів, присвячених Б. Брехту або знятих за мотивами його п'єс. Знайдіть і подивіться один з них. Що нового ви дізналися про епічний театр і творчість митця? **Творче самовираження. 10.** Намалюйте в зошиті 2–3 схеми, які ілюструють засади епічного театру. **Лідери й партнери. 11.** Літературне лото. Розкрийте зміст понять: «прийом «очуження»», «зонг», «драма-притча», «композиція», «конфлікт», «символ», «алегорія», «дія», «епічний театр». **Навчаємося для життя. 12.** Усний твір на тему «Театр у моєму житті».



Бертольт Брехт

1898–1956

Культуру буде врятовано тоді, коли будуть врятовані люди.

Б. Брехт

Бертольт Брехт (справжні ім'я та прізвище *Ойген Бертольд Фрідріх Брехт*) народився 10 лютого 1898 р. в м. Аугсбурзі (Німеччина). У 1917 р. вступив до Мюнхенського університету, де вивчав медицину та природознавство, але згодом його інтереси змінилися, і він захопився театром. Навчання довелося перервати через Першу світову війну: юнак мусив іти до армії й став санітаром в Аугсбурзькому шпиталі, де на власні очі побачив жахливі наслідки війни. Враження від кривавих подій того часу відображено у творі «*Легенда про мертвого солдата*» (1918). Уже тоді починає формуватися громадянська позиція Б. Брехта: вважаючи мистецтво могутнім засобом перетворення суспільства, він боротиметься проти війни й диктатури впродовж усього життя.

У 1919 р. Б. Брехт повертається до навчання й починає серйозно займатися драматургією. Атмосфера в Німеччині того часу була напруженою: кайзерівський режим перебував у кризовому стані, економіка була нестабільною, суспільне невдоволення зростало. Письменник з надією зустрів революційні події, але очікуваних результатів вони не принесли. Розчарування від Листопадової революції він відтворив у комедійній п'єсі «*Бій барабанів серед ночі*» (1919). За цей твір Б. Брехт отримав премію імені Генріха Клейста, що й нині вважається однією з найпрестижніших літературних премій Німеччини.

У 1927 р. вийшли друком вірші, які митець писав упродовж десяти років, — «*Домашні проповіді*». У ті ж роки він створює перші серйозні п'єси: «*Ваал*» (1918), «*У нетрях міст*» (1923), «*Людина є людина*» (1926), працює драматургом і режисером у театрі «*Münchener Kammerspiele*». Приблизно в цей період починає писати своє ім'я як *Бертольт (Bertolt Brecht)*, а в 1924 р. переїжджає до Берліна й поринає в столичне театральне життя. Б. Брехт став відомим після постановки п'єси «*Тригрошова опера*» у 1928 р, яка була написана спільно з композитором К. Вайлем.

Наприкінці 1920-х років розпочинається новий етап у творчості митця — захоплення формами епічного театру, що передбачало звернення не до традиційного співпереживання,



Вистава «Тригрошова опера» за однойменною п'єсою Б. Брехта.
Театр Барнетта (реж. Дж. Бутчерт, 2011 р.)

а до розуму й критичного аналізу глядачів. Драматург використовує в п'єсі авторські коментарі та пісні-зонги, будує мізансцени за принципом кінокадру, експериментує з костюмами й декораціями. У ці й подальші роки Б. Брехт багато працює як теоретик, створюючи статті та розвідки, у яких розкрито систему його естетичних поглядів: «*Про оперу*» (1930), «*Театр розваг чи театр повчання?*» (1935), «*Нова техніка акторського мистецтва*» (1940), «*Малий Органон для театру*» (1949).

У жахливі часи фашизму письменник боровся проти війни за допомогою слова. Усвідомлюючи руйнівний вплив фашистської ідеології, він прагнув пробудити суспільство від сну, спонукати його замислитися, активізувати інтелектуальну діяльність, використовуючи засоби театрального мистецтва. Найкращі драматичні твори Б. Брехта — «*Страх і відчай у Третій імперії*» (1935–1938), «*Матінка Кураж та її діти*» (1939), «*Добра людина із Сичуані*» (1940), «*Життя Галілея*» (1939–1945) та ін.

Б. Брехт помер 14 серпня 1956 р. у м. Берліні (Німеччина). Разом з Г. Вайгель (дружиною) він похований на давньому меморіальному кладовищі, де знаходяться могили й інших відомих діячів німецької культури — Г. Гегеля, Й. Фіхте, Г. Манна, Х. Ейслера.

Письменник Л. Фейхтвангер зазначав: «Неспокійний поет Брехт писав перші поезії й перші п'єси тридцятого століття». І він мав рацію, бо світогляд митця ґрунтується на цінностях, які є актуальними й у наш час: раціональність, науковий підхід, аналітичне мислення, творча свобода й історична свідомість. «Нова література розпочинається не з нових форм, — писав Б. Брехт. — Нова література народжується з новою людиною».

ДОЛІ ЛЮДЕЙ І КНИЖОК

Книжки Б. Брехта спалювали в нацистській Німеччині

Після того як у 1933 р. до влади прийшов Гітлер, Б. Брехтові довелося емігрувати з Німеччини: його п'єси спалювали на площах разом з тисячами інших книжок. Їх було заборонено ставити в театрах, багатьох акторів і режисерів, які ставили п'єси Б. Брехта, тоді заарештовували, а самого письменника невдовзі позбавили громадянства. До 1947 р. він жив у Швейцарії, Данії, Швеції, Фінляндії, США. Повернувшись на батьківщину, Б. Брехт разом з Геленою Вайгель заснував у зруйнованому повоєнному Берліні новий театр «*Berliner Ensemble*», де вперше побачили світ п'єси, які були заборонені в нацистській Німеччині. Символом театру став голуб миру П. Пікассо.



ПІСНЯ НІМЕЦЬКОЇ МАТЕРІ (1942)

Мій сину, тобі в дорогу
Брунатну сорочку дала.
Аби я сьогоднішнє знала —
Хай смерть мене б краще взяла!
Я бачила підняту руку,
Якою ти Гітлеру клявсь.
Аби я знала, що краще
Рука б ця тобі віднялась!
Зустріла тебе я в колоні,
Яка відправлялась на Схід.
Не знала, що то останній
Твоїх легковірців похід.

Коли я чула розмови
Про юних героїв-солдат,
Аби я тільки знала,
Що виросте з тебе кат.
Хвалився ти, що в Німеччині
Вітер щасливих змін.
А він приніс нам попіл
Та купи кривавих руїн.
Коричневу ту сорочку
Краще б вже з'їла цвіль,
Аби я тільки знала,
Що то — вбрання мерців.

(Переклад О. Седеня)



Вистава «Матінка Кураж та її діти» за однойменною п'єсою Б. Брехта.
Камерний театр
Тель-Авіва (Ізраїль)
(реж. У. бен Моше, 2013 р.)



e-text

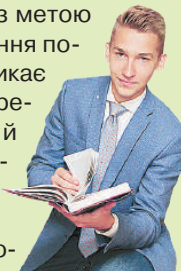
П'єса «Матінка Кураж та її діти» (1939). Історія написання твору. П'єса була створена напередодні Другої світової війни. Письменник бачив, як невинно й невблаганно насувається катастрофа, і прагнув застерегти німецький народ від участі в жорстоких злочинах гітлерівського режиму. Однак у драмі немає жодного слова про нацизм чи Гітлера — сучасний зміст драматург виразив через події Тридцятилітньої війни (1618–1648), що залишилися в народній пам'яті як епоха розбрату, насилля та кровопролиття. Б. Брехт вважав, що не існує «вічних» текстів, які будуть актуальні завжди, — потрібно звертати увагу на те, що є тут і тепер. Він писав, що «будь-які історичні події можуть поставати на сцені як відображення сучасності, і навіть якщо ми ставимо В. Шекспіра — ми робимо це в нашому місці й у наш час».

Жанр твору. П'єса «Матінка Кураж та її діти» — це *драма-притча*, або *драма-парабола*. Іще на початку свого творчого шляху Б. Брехт зацікавився п'єсою-притчею як повчальним, дидактичним жанром. Особливість притчі полягає в тому, що їй притаманний загальножиттєвий, загальнолюдський характер, а її мораль — «універсальна»: вона — позачасова й позаісторична. Драматург розширює межі та можливості притчі, переводить її із загальнолюдського в конкретний соціально-політичний план. Завдяки такій принциповій зміні акцентів цей жанр набуває нових ознак. Драматичній, або драмі-параболі, властиві відображення «алогізму звичайного», показ загальновідомих явищ у новому світлі, широке використання алегорії та сатиричного підтексту, звернення до історичних реалій, настанова на дискусійність тощо. Заслуга Б. Брехта полягає в тому, що, використовуючи здобутки інших драматургів у цьому напрямку (Б. Шоу, Е. Піскатора, В. Мейєрхольда, В. Маяковського), він створив власну концепцію творів-парабол. Його п'єсам притаманне активне втручання в сьогодення, вони націлені на формування світогляду глядачів, але водночас розкривають певні закономірності розвитку суспільства.

ЛІТЕРАТУРНА ПРОГУЛЯНКА

Звичне — дивне?

Прийом «очуження» (*der Verfremdungseffekt*) — система художніх прийомів епічного театру, яка полягає в показі по-новому звичних явищ (як дивних, нових, «чужих») з метою пробудження глядацького сприйняття та спонукання до аналітичного осмислення подій. Б. Брехт досягає прийому «очуження» за допомогою різних засобів — умикає світло в театрі, не змушуючи глядача слідувати за тими чи іншими подіями; перериває дію п'єси вставками та піснями-зонгами; використовує плакати, вивіски й реалістичні декорації. Це має не посилити емоційний вплив вистави, а перервати її й змусити глядачів згадати, що вони знаходяться в театрі й можуть не погоджуватися з тим, що відбувається на сцені. Якщо в класичній драматургії увага зосереджується на міжособистісних зв'язках, де люди просто розмовляють між собою, то в Б. Брехта люди розмовляють між собою на тлі епохи.



Образ матінки Кураж. У XVII ст. Тридцятилітня війна охопила майже всю Європу й спустошила Німеччину, наполовину винищивши її населення, перетворивши квітучі міста й села на пустельне згарище. Шляхами цієї страхітливої війни їздить фургоном зі своїми дітьми спритна, моторна, язиката, цинічна, але по-своєму й людяна маркітантка, на прізвисько Кураж. Уперше цей образ з'явився в авантюрному романі німецького письменника XVII ст. Г. Я. К. фон Гріммельсгаузена «Простакові всупереч, сиріч Диковинний життєпис дурисвітки та бродяги Кураж», а в драмі Б. Брехта він набув нового злободенного звучання.

Автор показує, що люди йдуть на війну не тільки заради високих ідеалів — завжди є такі, хто хоче нажитися на чужому горі, переслідуючи власні корисливі інтереси. Героїня Б. Брехта не має ілюзій щодо справжніх цілей війни: вона розуміє, що імператори, королі, полководці та фельдфебелі піклуються не про істину, віру чи справедливість, а лише про загарбання чужих земель і привласнення чужого багатства. Вона й сама хоче погріти руки біля розпаленого ними багаття, однак той (чи та), хто надто близько підходить до вогню, ризикує згоріти або принаймні обпектися.

Матінка Кураж оцінює дійсність, щоб отримати власну вигоду. Коли священник просить у неї полотно, щоб перев'язати рани селянам, вона відмовляє йому, добре усвідомлюючи, яких збитків коштуватиме їй милосердя, а коли помирає її єдина дочка, вона уважно відраховує гроші на похорон, боячись дати селянам хоча б одну зайву монету. Героїня зважає прибутки та витрати навіть тоді, коли її синові — Швейцеркасові — загрожує розстріл, і довго роздумує, що буде вигідніше: урятувати його принаймні на короткий термін чи забезпечити собі довгострокове виживання. Проте вона надто забарилася, перекладаючи життя на мову товарно-грошових відносин, війна не залишає їй вибору: Швейцеркаса розстріляно. Це одна з найтрагічніших сцен у п'єсі.

Ще на початку дії один з героїв каже про матінку Кураж: «*Хоче війною жити, / Мусить їй щось та сплатити*» (Переклад М. Зісмана). Утративши трьох дітей, вона сплачує страшну ціну за свою жадібність, але драматург навмисне не зображує прозріння героїні. «Завдання автора п'єси полягало не в тому, щоб примусити в кінці прозріти матінку Кураж, — писав Б. Брехт, — авторові потрібно було, щоб бачив глядач».

Бездушна машина війни. Хитромудра маркітантка опиняється у вирі воєнних подій. Спокусившись воєнною звитягою, її син *Ейліф* іде до армії, і невдовзі його вже нагороджують за проявлену хоробрість... Молодий солдат із задоволенням описує командувачеві свої «подвиги»: він пишається тим, що йому випала місія нести у світ зло й насильство, убивати невинних, знущатися з мирних жителів.

Юнацький запал і вихваляння Ейліфа могли б бути привабливими, однак йому не вистачає справедливої, шляхетної мети, і згодом він починає викликати жах — особливо, коли виконує моторошний танець, супроводжуваний воєнною піснею. Це зображення «*усвідомленої дикості*» — справжньої сутності війни, що компенсує відсутність щирих людських почуттів надлишком божевілья та жорстокості. Б. Брехт змальовує характер героя так, що навіть незначні його вади стають величезними й, урешті-решт, перед глядачем постає відразлива картина морального гниття людини — що не дивно, адже вона бачить свій обов'язок і своє щастя в тому, щоб змушувати інших страждати.



Вистава «Матінка Кураж та її діти» за однойменною п'єсою Б. Брехта. м. Вашингтон (США) (реж. М. Сміт, 2014 р.)

Але на Ейліфа також чекає розплата за те, що він вчинив «*один зайвий*» подвиг, як іронічно зазначає автор. Звикнувши до порядків воєнного часу, герой продовжує вбивати й грабувати навіть у мирний час, але якщо раніше його за це звеличували — тепер за всі злочини він має бути покараний. Хлопець не може змиритися зі своєю долею й гнівливо протестує, вириваючись з рук охоронців; цей істеричний стан — викриття слабкості — зворотний бік показної могутності. На прикладі індивідуальної долі Б. Брехт показує долю всього людства — й образ Ейліфа є потужним застереженням для молоді.

Ціна війни. Роки минають, але фургон матінки Кураж не спиняє свого руху — тепер його тягнуть другий син Швейцеркас і німа донька Катрін. Їхні долі тісно переплетені з воєнними подіями, і війна продовжує нахабно втручатися в усі справи людей. Не знайшовши гідного застосування своїм талантам, священник і кухар вимушені їздити країною, шукаючи прихистку в хитрої маркітантки, а вона не втрачає сили духу, навіть коли її родина потрапляє в полон. Як зазначає сама героїня, маленьким людям війна буває навіть вигідна, тому що «*утрачено саму тільки честь і нічого більше*». Однак ця втрата виявляється для неї найдорожчою з усіх: утративши честь і людяність, матінка Кураж приречена на самотність і повільну загибель. Її діти гинуть одне за одним. Найбільш «чистою» смертю помирає її донька Катрін. Вона — «*сама, як хрест*», їй не місце в цьому меркантильному світі. Незважаючи на те, що дівчина німа, її образ дуже промовистий. Катрін єдина помирає з благородною метою — урятувати людей, які залишилися в місті. А фургон матінки Кураж тим часом продовжує рухатися страшними дорогами війни...

КОМПЕТЕНТНОСТІ

Обізнаність. 1. Які історичні події вплинули на створення п'єси «Матінка Кураж та її діти»? **2.** Поясніть, чому Б. Брехт узяв за основу твору не сучасність, а часи Тридцятилітньої війни. **3.** Визначте ознаки епічного театру в п'єсі. **Читацька діяльність. 4.** Розкрийте функції символічного образу «фургону-долі» матінки Кураж. **5.** Знайдіть зонги в п'єсі Б. Брехта та поясніть їхнє значення. **6.** Наведіть 1–2 приклади авторських коментарів на початку картин. Розкрийте їхній зміст. **7.** Дайте власне потрактування фіналу п'єси «Матінка Кураж та її діти». **Людські цінності. 8.** Хто з героїв і героїнь твору втілює людяність та істину? Прокоментуйте відповідні епізоди. **Комунікація. 9.** Дискусія «Як війна впливає на людину?» (за п'єсою «Матінка Кураж та її діти»). **Ми — громадяни. 10.** Б. Брехт писав: «Війна завжди призводить до втрат — фізичних і духовних. Але вона відкриває в людях і нові якості». Проілюструйте цю думку прикладами з тексту п'єси. **Сучасні технології. 11.** В Інтернеті подивіться кінофільм «Дороги Анни Фірлінг» (реж. С. Колосов, СРСР, 1985 р.) за п'єсою Б. Брехта. Чим вас вразив кінофільм? Якою постає головна героїня в кінофільмі та п'єсі? **Творче самовираження. 12.** Уявіть, що ви — режисер вистави за твором Б. Брехта «Матінка Кураж та її діти». Дайте поради акторам та актрисам. Прокоментуйте декорації та костюми. **Довкілля та безпека. 13.** Намалуйте плакат «Не вбий!», використавши образи й символи п'єси «Матінка Кураж та її діти». **Навчаємося для життя. 14.** Поміркуйте, як воєнні події останніх років вплинули на свідомість українського народу та наше суспільство. Знайдіть аналогії до сучасних подій у п'єсі Б. Брехта. **15.** Придумайте власний зонг антивоєнного змісту. **16.** Знайдіть вірші Б. Брехта в перекладах С. Жадана й інших українських поетів. Які з них вам сподобалися? Виразно прочитайте улюблені з них.





Генріх Белль

1917–1985

У всякій справі я повинен знаходити втіху,
інакше захворію.

Г. Белль

Генріх Теодор Белль народився 21 грудня 1917 р. в м. Кельні (Німеччина) у родині столяра. Іще з дитинства батьки сформували у своїх дітей високі моральні цінності й неприйняття націонал-соціалістичної ідеології. Тож не дивно, що після закінчення школи Генріх був чи не єдиним з-поміж своїх однолітків, хто не вступив до «Гітлерюгенда». Деякий час він працював у книжковому магазині, багато читав, згодом почав писати власні невеличкі твори. У 1939 р. вступив до Кельнського університету, де вивчав германістику й класичну філологію, однак невдовзі розпочалася Друга світова війна й Г. Белль був змушений піти на фронт.

У післявоєнний період, повернувшись до Кельна, митець знову поринув у літературну діяльність. Тема Другої світової війни та її впливу на життя звичайних людей стала центральною в його творчості. Спочатку він писав короткі оповідання, а в 1949 р. була надрукована його перша повість «Поїзд за розкладом». Згодом побачили світ збірки оповідань та есе, радіоп'єси, романи — «Де ти був, Адаме?» (1951), «Очіма клоуна» (1963), «Груповий портрет з дамою» (1971) та ін. Твори Г. Белля завоювали серця читачів насамперед завдяки простоті мови й відображенню реального життя. Виступаючи проти жорстокості й несправедливості, письменник глибоко співчував своєму народові й прагнув відтворити складну духовну атмосферу післявоєнної Європи на прикладі окремих людських доль. Його моральний ідеал — це людина, котра здатна мислити критично й не відступає від своїх переконань навіть у страшні часи.

Г. Белль брав участь у діяльності літературно-мистецького об'єднання «Група 47», утвореного в 1947 р. за ініціативою письменника Г. В. Ріхтера. Уже знані й зовсім молоді літератори, критики, видавці, журналісти зустрічалися двічі на рік, щоб прочитати й обговорити нові рукописи. Упродовж багатьох років діяльність членів групи визначала культурне життя тодішньої Німеччини, сприяючи посиленню гуманістичних і соціально-критичних тенденцій у художній літературі. Свого часу до складу цієї групи належали І. Бахман, П. Гандке, Г. Грасс, П. Целан та ін.

У 1967 р. Г. Белль отримав літературну премію імені Георга Бюхнера. Її щорічно вручають авторам, які зробили значний внесок у розвиток німецької мови та культури. Серед відомих лауреатів премії — Еріх Кестнер (1957), Пауль Целан (1960), Гюнтер Грасс (1965) та ін. А в 1972 р. Г. Беллю присудили Нобелівську премію «за творчість, у якій широке охоплення дійсності поєднується з високим мистецтвом створення характерів, що стала вагомим внеском у відродження німецької літератури».

Г. Белль був не тільки талановитим письменником, а й активним громадським діячем, боровся проти війни у В'єтнамі та за права людини в усьому світі. Тривалий час був президентом міжнародної організації «ПЕН-клуб» (PEN Club), котра покликана захищати інтереси письменників, редакторів і перекладачів. Г. Белль надавав підтримку багатьом митцям, які страждали від утисків комуністичного режиму, він навіть прихистив у своєму будинку О. Солженіцина, якого вислали з Радянського Союзу в 1974 р.

У 1942 р. Г. Белль одружився з Анною Марі Чех. Вони разом займалися літературною діяльністю, перекладали німецькою мовою твори О. Генрі, Дж. Селінджера, Б. Шоу й інших англомовних письменників.

Г. Белль помер 16 липня 1985 р. неподалік від м. Бонна (Німеччина), перебуваючи в гостях в одного зі своїх синів.



e-text

audio-text

Оповідання «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...» (нім. «*Wanderer, kommst du nach Spa...*») (1950). В оповіданні письменник викриває абсурдність і жорстокість війни, описуючи скалічену долю молодого солдата, якого було тяжко поранено в бою. Повернувшись до рідного містечка — до своєї школи, яку тимчасово переобладнано на лазарет, він не певен, як саме його поранено й чи насправді він знаходиться в рідному місті, але поступово читачі дізнаються про те, що юнак втратив обидві руки й ногу. Упізнавши свій почерк на дошці в залі малювання, герой остаточно переконується, що він у своїй школі, але це не приносить йому морального полегшення.

У тогочасній системі освіти Німеччини гуманістичні ідеали епохи античності химерно поєднувалися з ідеологією націонал-соціалізму. Школярів привчали до думки про героїчну смерть заради громадянського обов'язку. Не випадково заголовком твору Г. Белля став уривок з епіграми давньогрецького поета Симоніда Кеоського, що викарбувана на пам'ятнику трьомстам полеглим спартанцям. Такі патріотичні вірші в німецьких класичних гімназіях нерідко використовували для вправ з каліграфії, щоб сформулювати в учнів думку про необхідність самопожертви для вищого суспільного блага. Античний ідеал спартанської мужності, витривалості та патріотизму став зручним пропагандистським засобом, який у першій половині ХХ ст. використовував у жахливих цілях гітлерівський режим. Молоді люди, сповнені ентузіазму й бажання творити майбутнє своєї країни, вирушали на фронт, навіть не встигнувши закінчити школу, але фактично вони йшли на загибель.

Зображуючи простір школи, Г. Белль удається до пронизливого символізму: цитата Симоніда Кеоського, що не вмістилася на шкільній дошці через брак місця, так само скалічена, як і юний солдат, котрому довелося розплачуватися своїм життям і здоров'ям за вірність закону й ідеям націонал-соціалізму.



Обкладинка оповідання Г. Белля «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...». 1980 р. Видавництво «*Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co*»

Г. Белль та Україна



Г. Белль брав участь у Другій світовій війні й, потрапивши на Східний фронт, улітку 1943 р. опинився на території України. Враження від воєнних подій того часу відображені в багатьох оповіданнях письменника, а також у його першій повісті «Поїзд за розкладом», сюжет якої розгортається на українських теренах майже наприкінці війни. Персонажі твору у своїх спогадах раз у раз повертаються до Миколаєва, Черкас, Нікополя, Одеси... До речі, спочатку митець дав своїй повісті заголовок «Між Львовом і Чернівцями», описуючи мандрівку головного героя, який дезертирував з гітлерівської армії. Як активний громадський діяч і правозахисник, Г. Белль намагався підтримати митців, які постраждали внаслідок репресій у своїх країнах. Зокрема, йому було відомо про долю В. Стуса, творчість якого тривалий час була заборонена радянською владою: понад 10 років він провів у концтаборах, відбував покарання в Мордовії та на Колімі, а більшість його книжок змогли побачити світ лише завдяки «самвидаву». Г. Белль дуже шанував В. Стуса й зробив надзвичайно багато для перекладу його творів європейськими мовами й видання їх за кордоном. Він також неодноразово висловлювався щодо захисту поета-дисидента під час публічних виступів.

Українською мовою твори Г. Белля переклали Є. Горєва, Г. Лозинська, О. Синиченко, Є. Попович, Ю. Лісняк та ін.

Протестом проти війни та нацизму пронизаний увесь твір. Підтекст, алюзії, ремінісценції, символи спонукають читачів мислити й співпереживати, використовуючи досвід культури й історії. Описуючи «реквізит», що прикрашав стіни гімназії Фрідріха Великого, автор немовби ілюструє цінності, які посіли центральне місце в ідеології Третього рейху. Наприклад, «Хлопчик, який виймає терня» (нім. *der Dornauszieher*) — це назва давньоримської бронзової статуї, що зображує хлопчика, котрий витягує терня з лівої ноги, сидячи на камені. Згідно з легендою, він дістав з ноги скалку не раніше, аніж доставив послання в римський сенат, щоб попередити римлян про наближення ворогів. За іншою версією, спартанський хлопчик під час бігових змагань поранив ногу, але продовжив бігти й переміг. *Гопліти* — це піші воїни з важким озброєнням у давньогрецькому війську. *Того* — назва колишньої німецької колонії в Західній Африці. Згадані в оповіданні Г. Белля й прусський кайзер Фрідріх II (1712–1786), і курфюрст Фрідріх Вільгельм Бранденбурзький (1620–1688), які прославилися численними війнами.

Водночас цю галерею образів можна розглядати як широке філософське узагальнення — спостереження за плином часу та «еволюцією» людства від епохи високого мистецтва, глибоких думок і твердих моральних цінностей (Юлій Цезар, Цицерон, Марк Аврелій) до епохи розбрату, відчуження, жорстокості, егоїзму (Адольф Гітлер). Г. Белль показує шлях людини (і цілого людства) від колиски до загибелі. І ще страшнішою постає ця картина, коли оповідач усвідомлює, що коло замкнулося: він знову опинився там, де пройшли його безтурботні дитячі роки, і знову став схожим на немовля — «вузький сувій марлі, немов якийсь химерний небувалий кокон». Упізнавши сторожа Біргелера, він просить у нього молока, ніби прагнучи повернутися до своїх витоків, але читачі розуміють: уже ніщо не може стати таким, як було раніше. Переживши війну, неможливо жити так, ніби її не було, — це застереження Г. Белля для майбутніх поколінь, щоб вони не повторювали помилок попередників.

Шкільний світ, у якому герой «малював вази й писав шрифти», протиставлено реальному світові, де горить червона заграва пожежі, стріляють гармати, люди страждають від ран і постійно не вистачає води. Юнак приречений загинути безглуздою смертю — він і сам не знає, за що воював і за що його прославлятимуть нащадки. Його основний зв'язок із зовнішнім світом — це біль і крик; біль як вхідний сигнал і крик як засіб спілкування — це єдине, що може привернути бодай якусь увагу: «...коли кричиши, легшає; треба лише кричати дуже; кричати було так гарно, я кричав, як оглашений» (Переклад Є. Горевої). Він кричить так само, як немовля, бо це єдиний доступний йому спосіб вплинути на реальність, але насправді крик не спричиняє глобальних змін і не здатний урятувати героя.

Цитата Симоніда Кеоського



У заголовку оповідання Г. Белль використав уривок з епіграми давньогрецького поета Симоніда Кеоського (556–468 рр. до н. е.). Епіграмою (тобто «написом») елліни спочатку називали віршований напис, викарбуваний на надгробному пам'ятнику або на предметі, що був принесений у дар богам. Потім так стали називати будь-які стислі ліричні вірші, написані елегійним розміром. Творчості Симоніда притаманні простий та ясний стиль, яскравість образів і велика емоційна сила — ніжні, проникливі, журливі ноти й пафос боротьби за батьківщину. Його вважають автором багатьох епіграм на тему греко-перських війн, зокрема відомого надгробного напису, присвяченого спартанцям, які загинули в битві під Фермопілами (480 р. до н. е.): «Подорожній, коли ти прийдеш у Спарту, перекажи лакедемонянам, що ми полягли тут, вірні їхньому наказові».

Г. Белль залишає читачам надію. Символічний образ хреста, слід від якого проступає навіть крізь декілька шарів фарби на стіні, утілює незламну духовну силу людини. Це звернення до вічних моральних цінностей, які жевріють у душах людей, незважаючи на жорстокість і варварство навколишнього світу. Усе одно залишається надія на світлу дійсність, у якій пануватимуть милосердя, віра та співчуття. А наше з вами завдання — створювати новий, кращий світ навколо себе, не втрачаючи цієї надії.



Скорботні батьки. с. Роггевельд (Бельгія). 1930-і роки

Яскрава думка

- «Після Аушвіцу не можна більше писати поезії» (Т. Адорно).
- «У серці модерності, тобто всепереможної ходи європейської цивілізації по земній кулі, є темрява» (Дж. Конрад).

КОМПЕТЕНТНОСТІ

Обізнаність. 1. Поясніть назву оповідання Г. Белля «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...». **2.** Розкрийте зв'язок твору з реальними історичними подіями. **Читацька діяльність. 3.** Визначте особливості композиції оповідання. **4.** Яку роль у ньому відіграє мотив повернення? **5.** Поясніть, чому Г. Белль зробив героєм твору скаліченого німецького солдата. Чи має значення для розкриття ідейного задуму твору юний вік героя? **6.** Яку роль відіграють художні деталі у творі? **7.** Розкрийте символіку кольорів. **8.** Наведіть приклади авторської іронії в тексті. **Людські цінності. 9.** За допомогою яких художніх засобів автор утілює тему великих втрат? Як ви думаєте, чи усвідомив герой не тільки фізичні, а й духовні втрати? **Комунікація. 10.** Прокоментуйте роздуми головного героя оповідання Г. Белля. Який резонанс вони викликали у вас? Що залишилося незрозумілим? Обговоріть у класі. **Ми — громадяни. 11.** Які проблеми, актуальні для сучасності, порушив Г. Белль в оповіданні «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...»? **Сучасні технології. 12.** Випишіть імена митців, філософів та історичних діячів, названих у творі Г. Белля. За допомогою Інтернету з'ясуйте їхній внесок. Поясніть, яку роль вони відіграють у розкритті змісту твору Г. Белля. **Творче самовираження. 13.** Напишіть твір на одну з тем: «Людина на війні», «Людина, яка прийшла з війни» (за вибором). **Лідери й партнери. 14.** **Дискусійний клуб.** Обговорення питання «Які уроки Другої світової війни людство: а) пам'ятає; б) забуло; в) повторює в наші дні». **Довкілля та безпека. 15.** Висловіть позицію щодо проблеми «Як не стати жертвою хибної ідеології?». **Навчаємося для життя. 16.** Проаналізуйте систему освіти у фашистській Німеччині. Поясніть, чому багато молодих німців стали прихильниками ідеології нацизму. Зробіть пропозиції щодо того, як варто формувати свідомість молоді в сучасній українській школі.



НІМЕЦЬКОМОВНА ПОЕЗІЯ



Пауль Целан

1920–1970

Німецькою мовою Целан хотів дати свою відповідь нацизмові, який цю мову спотворив. Він, власне, хотів створити її новий варіант, наново її відродити, і це, очевидно, було одним з його надзавдань.

П. Рихло

Єврейський німецькомовний поет і перекладач *Пауль Целан* (справжні ім'я та прізвище *Пауль Пессах Лео Анчель*) народився 23 листопада 1920 р. в м. Черновицях (нині м. Чернівці, Україна). До 1918 р. місто належало Австро-Угорщині, згодом — Румунії, 1940 р. за анексією відійшло до СРСР, а 1941 р. було захоплене фашистами.

Батько Пауля був незможним комерсантом, мати не мала освіти, однак захоплювалася класичною німецькою літературою. Батьки мріяли про прекрасну освіту для сина, тому віддали навчатися до приватної німецької школи, але наступного року через брак коштів вимушені були перевести до єврейської народної школи. Упродовж 1930–1935 рр. Пауль продовжував навчання в Православному ліцеї — румунській державній гімназії, а завершував середню освіту в Ліцеї великого воєводи Михая. У дитинстві хлопець захоплювався грою на скрипці, цікавився біологією й літературою. Полікультурне тло Чернівців сприяло тому, що він досконало володів вісьмома мовами.

1938 р. Пауль Анчель успішно склав іспити до Підготовчої медичної школи в м. Турі. Але плани щодо здобуття медичної освіти у Франції були зруйновані Другою світовою війною, юнак вимушений був повернутися на батьківщину, де став студентом Чернівецького університету.

1941 р. Буковину окупували румунські війська, 7 липня розпочалися акції проти євреїв каральної групи СС. Батьки Пауля потрапили до концтабору, юнака на деякий час окупанти залишили в місті, але згодом відправили до румунського трудового табору. Там поет вів нотатник, де записував вірші коханий Рут Крафт — єврейській актрисі чернівецького театру. Незважаючи на жахливі табірні умови, поет не залишав творчої діяльності. Паулю пощастило вижити, батько ж помер у таборі від тифу, а матір розстріляли.

Після визволення Чернівців Пауль улаштувався санітаром у шпиталі, потім продовжив навчання в університеті. Стрімка радянська Буковина суперечила переконанням поета, тому він вирішив переїхати до Будапешта. Там займався перекладами румунською мовою російської прози, писав власні вірші. Значущою подією для Пауля стало знайомство з буковинським поетом А. Маргулом-Шпербером, який високо оцінив поетичні експерименти молодого генія та запропонував йому притулок у своєму домі. Саме подружжю Шперберів Пауль має завдячувати появою анаграми Целан (рум. *An-cel — Cel-an*) — літературного імені поета. Під цим псевдонімом 1947 р. в авангардистському журналі «Агора» уперше опублі-



Цікавий факт з життя П. Целана: вступаючи до Чернівецького університету, він в анкеті абітурієнта зазначив, що володіє румунською, німецькою, французькою та українською мовами. Українською мовою поезію П. Целана перекладали *М. Бажан*, *В. Стус*, *Л. Череватенко*, *М. Фішбейн*, *М. Новікова*, *М. Білорусець*. Але тим, хто ввів ім'я П. Целана в контекст української культури, безперечно, є літературознавець і перекладач *П. Рихло*, який дослідив «поетику діалогу» свого відомого земляка.

кували три вірші. Довоєнний устрій Румунії було зруйновано, вона дуже швидко набирала ознак соціалістичної країни. Не сприймаючи такі зміни, 1947 р. поет перебрався до Австрії. Відень зустрів його досить приязно, уперше в нього з'явилися друзі й однодумці, П. Целан зблизився із сюрреалістами. Особливо романтичним було знайомство з молодою літераторкою Інгеборг Бахман, стосунки з якою він підтримував до кінця життя.

Незабаром П. Целан переїхав до Парижа, де оселився в будинку поета І. Голля. Він студіював германістику та мовознавство в Сорбонні, а згодом отримав посаду доцента в цьому ж університеті. 1952 р. вийшла друком збірка поезій *«Мак і пам'ять»* у Франції. Того ж року він узяв шлюб з художницею Жізель Лестранж.

З 1955 р. по 1970 р. опублікував низку збірок: *«Від порогу до порогу»* (1955), *«Умовні гра-ти»* (1959), *«Троянда нікому»* (1963), *«Переведення подиху»* (1967), *«Сонця з ниток»* (1968), *«Диктат світла»* (1970).

У Парижі поет активно займався перекладами. Його переклади творів О. Блока, С. Єсенина, Й. Манделштама німецькою мовою по праву вважають найкращими. Повністю переклав німецькою вірші А. Рембо та П. Валері. Також в його інтерпретації німецькою зазвучали В. Шекспір, Ч. Діккенс, Льюїс Керролл, Гійом Аполлінер, П. Елюар та ін. П. Целан удостоєний літературної премії м. Бремена (1958) та найпрестижнішої німецької літературної премії імені Георга Бюхнера (1960).

Поета супроводжували літературний успіх та визнання, гонорари забезпечували достойне матеріальне становище. Однак потрясіння часів війни не залишали його й у Парижі. Окрім того, на думку дослідника П. Рихла, «жахливою була самотність Целана. Він опинився в Парижі в мовній ізоляції, міг спілкуватися німецькою лише з друзями та знайомими, які приїздили до нього з Німеччини чи Австрії». Ударом стало розлучення з дружиною, яка вже не могла витримувати спалахи агресії чоловіка. До цього ж додалися пригніченість, скандали та брудні інтриги навколо його імені, що, урешті-решт, призвели до психологічного виснаження поета. Коротким просвітом стала поїздка в Ізраїль, зустрічі там з чернівецькими друзями, однак це не вивело П. Целана з депресії.

20 квітня 1970 р. на мосту Мірабо (Франція), колись оспіваному Гійомом Аполлінером, сталася трагедія: П. Целан стрибнув у Сену.

Збірка *«Рештка снігу»* побачила світ уже після його смерті.

П. Целан писав вірші німецькою мовою, за винятком декількох румунською й одного французькою. Митець був переконаний, що справжню поезію потрібно творити однією мовою, тому вибрав ту, яка втратила свій культурний потенціал за часів Гітлера, і спробував оновити її.



Вірш «Фуга смерті». Поштовхом до написання поезії могли стати реальні ситуації в німецьких концтаборах часів Другої світової війни. Численні трагедії, що розгорталися в концтаборах, нерідко відбувалися в супроводі оглушливих мелодій,

Образи Маргарити та Суламіф у вірші «Фуга смерті»



Для створення образу фашистської Німеччини поет використав культурні коди, зокрема образ Маргарити, завдяки якій акцентовано на зв'язку з німецькою фольклорною та літературною («Фауст» Й. В. Гете) традиціями. Цей образ є символом німецької культури й самої Німеччини. Однак П. Целан акцентує на її духовній деформації в умовах фашистської ідеології: підміна фальшивими уявленнями про елітарність німецької нації та, як наслідок, знищення вершинних досягнень гуманістичної культури. Рівноцінність єврейської та німецької культур у виразноє паралель Маргарита — Суламіф. Суламіф — єврейська дівчина, героїня біблійної книги «Пісня над піснями». У вірші П. Целана вона постає як утілення трагічної долі німецького народу. Останні два рядки, відділені від тексту, акцентують на опозиції й водночас подібності цих героїнь: *«твоя золотиста коса Маргарито твоя попеляста коса Суламіф»*. У німецької та єврейської жінок — спільна трагедія.

які звучали або з гучномовців, або у виконанні музичних колективів, сформованих з в'язнів. Музика супроводжувала мучеників під час їхнього прибуття до концтаборів, важкої роботи, тортур і страти. Вона відволікала увагу в'язнів від страхітливого призначення «фабрики смерті».

«Фуга смерті» є поетичним відображенням катастрофи єврейського народу ХХ ст. — Голокосту. Філософ П. Целан створив зразок нової лірики, поліфонійної та багатозначної. Для реалізації трагічної теми поет обрав верлібр — вірш, у якому відсутні метр і рима. Наслідуючи досвід Гійома Аполлінера, П. Целан відмовився від розділових знаків і виокремлення строф, натомість створив строфеми — змістово-композиційні структури з логічно завершеною думкою, які засновані на декількох лейтмотивах. Кожна строфема — нова варіація основної теми.

Головні мотиви твору — пам'ять та забуття. У вірші «Фуга смерті» створено картини жахливої реальності, яку довелося пережити й самому П. Целану. Трагедія єврейського народу з національної переростає у вселенську. Автор акцентує на ситуації протиборства двох непримиренних сил — гуманізму й жорстокості, високої культури та нелюдськості фашистської ідеології.

«Фуга смерті» написана від імені приречених на страту євреїв. Варіативний повтор основної теми посилює почуття безвиході й жаху. Нанижуючи різні метафори, автор ви-малює жахливі реалії табірної життя, які нагадують сюрреалістичні марення. Кожен розділ починається з рефрену: «*Чорне молоко світання*» в'язні покірно п'ють уночі, зранку, опівдні й надвечір під музику смерті, яка постійно звучить...

Образ «*чорного молока*» запозичено з вірша «В життя» Рози Ауслендер. Поетка пишала-ся тим, що П. Целан використав її образ: «Я вважаю це за честь, коли відомий поет знайшов у моїй ранній творчості для себе поетичний імпульс».

Образ «*чорного молока*» створений за принципом оксиморона. Алогічність цього об-разу полягає в тому, що молоко не дарує життя, не є ознакою благодаті, як у юдеїв. Воно, набуваючи чорного кольору, стає «*шифром Го-локосту*», нищівним «*молоком смерті*», асоцію-ється з крематорієм і газовими камерами.



Оркестр концтабору «Маутгаузен». 1942 р. Фото

З крематорієм асоціюються й образи «*могил у повітрі*». Сам автор у листі до В. Єнса писав, що «*могила в повітрі*» у цьому вірші є «ані запозиченням, ані метафорою». Насамперед це образне акцентування на долі євреїв, спалених у крематоріях і позбавлених могил у землі.

«*Смерть це з Німеччини майстер*» — ця ме-тафора є перегуком з одним маловідомим ні-мецьким віршем XVI ст. У фразі підкреслено ідею майстерності німців у всьому, високу якість їхньої роботи, але водночас автор фокусує увагу

Чому фуга?



Фуга (латин. *fuga* — біг, утеча, швидкий плин) — форма поліфонійного музичного твору, ґрунтована на імітаційному введенні однієї або декількох тем у всіх голосах за певним тонально-гармонічним планом. Структурний принцип музичної фуги визначає композицію твору П. Целана, сюжет вірша «Фуга смерті» побудований як нанизування декількох варіацій основної теми. На думку дослідника П. Рихла, «вірш засно-ваний на музичному принципі контрапункту: як і в музичній фузі, тут розвиваються декілька мотивів водночас, щоб у фіналі (*стрета*) знову з'єднатися й остаточно розв'язатися». У сві-товій культурі жанр фуги пов'язаний з іменем Й. С. Баха.

на майстерному виконанні вбивств. Такий прийом дає змогу акцентувати на ідеї виродження німецької культури й руйнації свідомості за часів війни.

За основу твору взято антитезу: *ми* — *він*. *Ми* — мученики, *він* (один чоловік) — мучитель. *Ми* — це збірний образ приречених і безправних в'язнів концтабору. *Наша* робота повторювальна й марудна: *ми* п'ємо чорне молоко світання, копаємо могилу... Незмінно повторюючи у вірші дії *нас*, автор щоразу посилює моторошне відчуття жаху: *ми* виконуємо те, що неминуче наближає *нас* до загибелі.

У нього інше становище — привілейоване: він живе в будинку, він захищений, у безпеці. *Він* має право бути повелителем і господарем приречених. Щоразу з кожною новою строфемою автор використовує нашарування деталей (за принципом градації), які характеризують нового героя фашистської Німеччини: спочатку *він* свистить на псів та євреїв своїх, велить копати могили в землі й грати до танцю. У другій строфі його накази стають більш владними, а дії — різкішими: «*Він гукає глибше рийте землю ви перші ви другі співайте і грайте він хапается заліза в кобурі він хитається*». У третій частині образ його набуває ознак апокаліптичної постаті смерті: «*Він гукає солодше грайте смерті / бо смерть це з Німеччини майстер / Він гукає темніше торкайтеся скрипок ви злинете димом в повітря / для вас є могила у хмарах де буде лежати не тісно*». В останній строфемі *він* протиставлений уже конкретному *ти*, приреченому на страту — жертві майстра смерті: «*Він влучить у тебе свицевою кулею він влучить точно*».

Натомість *він* дозволяє собі бути сентиментальним: *він* спостерігає за зірками й любить музику, «*пише коли темніє в Німеччині*» листи до своєї коханої Маргарити. Це якась несумісна суміш зла й романтики, що породжує вишукану жорстокість. *Він* відчуває себе ніцшеанською надлюдиною — *він* грає зі зміями. У цьому автор убачає й архетипну трансформацію: волосся Маргарити перетворюється на змій (як у казках і міфах). Прекрасне набуває жахливих форм, коли до нього торкається рука злочинця. Декілька промовистих портретних штрихів чітко окреслюють демонічну постать зла — бездоганного блакитноокого майстра смерті — істинного арійця. Цей образ утілює сутність фашистської ідеології, яка несе загибель цивілізації та культурі.



ФУГА СМЕРТІ (1945)

Чорне молоко світання ми п'ємо його надвечір
 ми п'ємо його опівдні і зранку ми п'ємо його вночі
 ми п'ємо і п'ємо
 ми копаєм могилу в повітрі де лежати не буде тісно
 Один чоловік живе в хаті він зі зміями грає він пише
 він пише коли темніє в Німеччині твоя золотиста
 коса Маргарито
 він пише це й з хати виходить і зорі блищать
 і свистить він на псів
 свистить на євреїв своїх і велить копати могилу в землі
 і грати до танцю наказує нам
 Чорне молоко світання тебе ми п'ємо вночі
 ми п'ємо тебе зранку й опівдні ми п'ємо тебе надвечір
 ми п'ємо і п'ємо
 Один чоловік живе в хаті він зі зміями грає він пише
 він пише коли темніє в Німеччині твоя золотиста
 коса Маргарито
 твоя попляста коса Суламіф ми копаєм могилу в повітрі
 де буде лежати нетісно
 Він гукає глибше рийте землю ви перші ви другі

співайте і грайте
він хапається заліза в кобурі він хитається
очі в нього блакитні
глибше лопатами рийте ви перші ви другі
грайте далі до танцю
Чорне молоко світання ми п'ємо тебе вночі
ми п'ємо тебе опівдні і зранку ми п'ємо тебе надвечір
ми п'ємо і п'ємо
Один чоловік живе в хаті твоя золотиста коса Маргарито
твоя попеляста коса Суламіф він зі зміями грає
Він гукає солодше грайте смерті бо смерть
це з Німеччини майстер
Він гукає темніше торкайтеся скрипок ви злинете
димом в повітря
для вас є могила у хмарах де буде лежати нетісно
Чорне молоко світання ми п'ємо тебе вночі
ми п'ємо тебе опівдні смерть це з Німеччини майстер
ми п'ємо тебе зранку й надвечір
ми п'ємо і п'ємо
Смерть це з Німеччини майстер очі в нього блакитні
він влучить у тебе свинцевою кулею він влучить точно
Один чоловік живе в хаті твоя золотиста коса Маргарито
Він нацьковує своїх псів на нас він дарує нам могилу в повітрі
він зі зміями грає і марить смерть це з Німеччини майстер

твоя золотиста коса Маргарито
твоя попеляста коса Суламіф

(Переклад М. Бажана)

КОМПЕТЕНТНОСТІ

Обізнаність. 1. Розкажіть про зв'язок творчості П. Целана з Україною. **Читацька діяльність. 2.** Розкрийте значення назви вірша «Фуга смерті». **3.** З'ясуйте жанрові особливості твору. **4.** У чому полягають музичні принципи художньої організації «Фуги смерті»? Наведіть цитати. **5.** Визначте проблематику вірша. **6.** Які художні засоби втілюють атмосферу трагедії? **7.** Знайдіть у вірші приклади контрасту. Поясніть його роль у творі. **8.** Порівняйте образ молока в новелі «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...» Г. Белля й у вірші «Фуга смерті» П. Целана. **Людські цінності. 9.** Розкрийте значення поняття «майстер». У яких творах світової літератури воно використане? Розкрийте його зміст у вірші П. Целана. **Ми — громадяни. 10.** Доведіть, що Голокост — це трагедія, яка набула всесвітнього масштабу. **Сучасні технології. 11.** Використавши ресурси Інтернету, ознайомтеся з іншими перекладами «Фуги смерті» (В. Стуса, Л. Череватенка, М. Фішбейна, П. Рихла). Порівняйте переклади. **12.** Розгляньте в Інтернеті репродукцію картини «Герніка» П. Пікассо. Знайдіть спільні мотиви картини й вірша «Фуга смерті». **Творче самовираження. 13.** Напишіть твір на тему «Чорне молоко світання...» (трагедія єврейського народу в Другій світовій війні (за віршем «Фуга смерті» П. Целана). **Лідери й партнери. 14.** *Робота в групах.* Розкрийте значення образів Маргарити (за трагедією «Фауст» Й. В. Гете) і Суламіф (за біблійною книгою «Пісня над піснями»). Знайдіть їхні зображення в образотворчому мистецтві. Дайте власні тлумачення цих образів у вірші П. Целана «Фуга смерті». Опишіть (усно) образи цих жінок. Поясніть, чому у фіналі вірша вони постають разом.



«ТОЙ, ХТО РЯТУЄ ОДНЕ ЖИТТЯ, РЯТУЄ ЦІЛИЙ СВІТ»

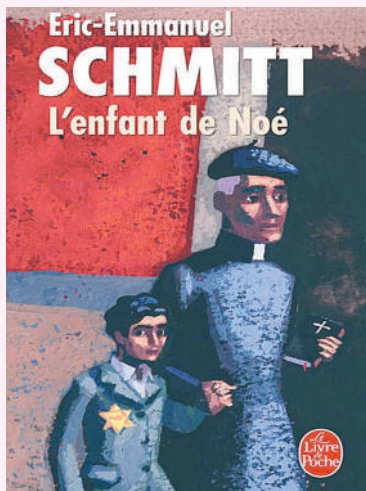
Друга світова війна — актуальна тема для сучасних митців, адже й нині у світі тривожно та неспокійно. Тому діячі культури прагнуть осмислити досвід минулих поколінь, аби застерегти людство від нових трагедій.

У 1982 р. австралійський письменник і драматург *Т. Кініллі* створив роман «Список Шиндлера», який того ж року був відзначений міжнародною премією «Букер». Але твір став відомий загалу завдяки його втіленню в кінематографі.

Кінофільм «Список Шиндлера» (1993) геніального режисера сучасності *С. Спілберга* підкорив увесь світ зворушливою історією про часи Голокосту. Роман і кінофільм побудовані на реальній основі. Член NSDAP, німецький комерсант і мільйонер Оскар Шиндлер, про якого почув *Т. Кініллі* в 1980-і роки від *Л. Пфедферберга*, став прототипом літературного й кінематографічного твору. Подібно до матінки Кураж, яка прагнула знайти вигоду за часів Тридцятирічної війни, *О. Шиндлер* організував виробництво емальованого посуду у фашистській Німеччині, залучивши найдешевшу в той час робочу силу — євреїв з концтаборів. Однак поступово він перейнявся долею приречених на страждання, неволю та смерть людей. Замість примноження капіталу він витрачає всі свої гроші на те, аби викупити з полону й зберегти життя 1300 євреїв. Ідучи шляхом біблійних героїв *Ноя*, *Мойсея* та *Христа*, *О. Шиндлер* збирає й захищає єврейський народ. Комерсант зрозумів, що війна, під час якої він вирішив збагатитися, дала зовсім інше багатство — духовну відповідальність та єдність з людьми, які йому повірили. На прощання євреї, які завдяки Шиндлеру звільнилися з полону, дарують йому обручку, на якій написано фразу з Талмуда: «Той, хто рятує одне життя, рятує цілий світ». Реальний *О. Шиндлер* був відзначений високим званням «Праведник світу» і похований у Єрусалимі (Ізраїль).



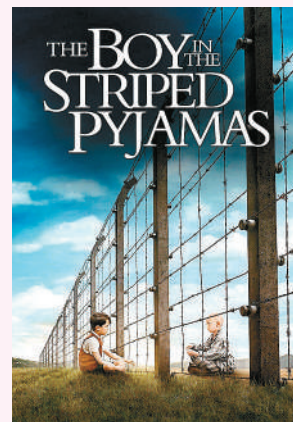
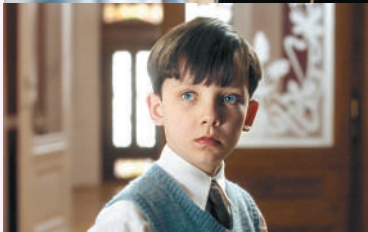
Кадри з кінофільму
«Список Шиндлера»
(реж. *С. Спілберг*, США, 1993 р.)



Обкладинка книжки
Е.-Е. Шмітта «Діти Ноя»

Повість французького та бельгійського письменника *Е.-Е. Шмітта* «Діти Ноя» (2004) також присвячена всім Праведникам світу. У творі йдеться про католицького священика, який у пансіоні рятує єврейських дітей від нацистів. Толерантне ставлення до представників різних релігій — у центрі уваги митця, який проектує події Другої світової війни на сучасність.

Ірландський письменник *Дж. Бойн*, автор майже двадцяти книжок для дітей та підлітків, створив зворушливу повість для юних і дорослих читачів «Хлопчик у смугатій тіжамі» (2006). Цей твір, перекладений понад 50 мовами, одразу облетів увесь світ. Режисер *М. Херман* у 2008 р. зняв однойменний кінофільм за мотивами роману (автори сценарію — *Дж. Бойн* і *М. Херман*). Головний герой — дев'ятирічний *Бруно*, син коменданта концтабору. Маючи гострий та допитливий розум, хлопчик мріє бути дослідником і випадково знаходить дорогу до концтабору. Біля ого-



Кадри з кінофільму «Хлопчик у смугастій піжамі»
(реж. М. Херман, Велика Британія, США, 2008 р.)

рожі він зустрів однолітка — єврейського хлопчика Шмуля, з яким потоваришував. Прагнучи допомогти Шмулеві знайти батька, він одягає «смугасту піжаму», принесену товаришем. Бруно перелізає через огорожу табору й зникає в страшному горнилі печі...

Помітним явищем останніх років став історичний кінофільм «Піаніст», знятий режисером Р. Поланські у 2002 р. Стрічка розповідає про реальну історію видатного польського композитора й піаніста Владислава Шпильмана, який зазнав переслідувань за часів Другої світової війни. Режисер акцентує увагу глядачів на протиприродності й ганебності расової політики Третього рейху. Поляки (представники польського Руху опору) і навіть німець (Вільгельм Хозенфельд) допомагають Владиславу Шпильману не тільки вижити, а й зберегти свій великий талант.

Особливу роль у книжках і кінофільмах про Другу світову війну та Голокост відіграє мотив культури, яка рятує людські душі.

Кадри з кінофільму «Піаніст» (реж. Р. Поланські, Франція, Німеччина, Велика Британія, Польща, 2002 р.)



1. Подивіться в Інтернеті кінофільм «Список Шиндлера» С. Спілберга або прочитайте книжку Т. Кінлілі. Розкрийте символічний зміст назви твору. Що це за список? Як він був укладений? Хто з героїв і героїнь у ньому зазначені?
2. Простежте за змінами образу Оскара Шиндлера. У який момент він стає іншим? Що на це вплинуло?
3. Прокоментуйте фразу з Талмуда: «Той, хто рятує одне життя, рятує цілий світ». У які моменти твору вона звучить?
4. Подивіться інші сучасні кінофільми про Другу світову війну та Голокост: «Хлопчик у смугастій піжамі» (реж. М. Херман, Велика Британія, 2008 р.), знятий за однойменним романом ірландського письменника Дж. Бойна; «Піаніст» (реж. Р. Поланські, Франція, Німеччина, Велика Британія, Польща, 2002 р.) та ін. Підготуйте про один з них відгук або пост.



ЛЮДИНА ТА ПОШУКИ СЕНСУ ІСНУВАННЯ В ПРОЗІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ ст.

ПРОВІДНІ ТЕНДЕНЦІЇ ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ другої половини ХХ ст.

Навколо мене пітьма, а я пробую бодай що-небудь у ній побачити.

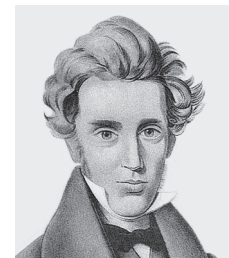
А. Камю

Світовий прогрес другої половини ХХ ст. зумовлений бурхливим розвитком науки та техніки, що мав як переваги, так і недоліки. Важливою подією 1960-х років стало освоєння людиною Космосу, що змусило світ замислитися над долею всієї цивілізації. Однак людству не вдалося вирішити всі проблеми. Загроза екологічної кризи та ядерної катастрофи, зміна географічних кордонів і суспільних устроїв держав, процеси глобалізації й зростання політичного напруження у світі — усе це визначило ідейно-естетичні пошуки митців того часу.

Інтелектуальна література. У цей період у художній літературі посилюється тенденція до поглиблення *інтелектуалізму* (латин. *intellectus* — розум, пізнання, *intellectualis* — розумовий, розсудливий). Це умовна назва стильової доміанти твору або літературної течії, роду, жанру, пов'язаної з відчутною перевагою інтелектуально-розумових елементів образного мислення митця над емоційно-чуттєвими. Інтелектуалізація літератури другої половини ХХ ст. виявляється в посиленні уваги до складних філософських проблем (людина і світ, природа й цивілізація, техніка та культура, прогрес і мораль тощо), а також у схильності персонажів, оповідача, ліричного героя до розумових рефлексій, самоаналізу. Протиборство ідей та понять стає рушійною силою сюжету. У цей період інтелектуалізм визначив розвиток жанрів притчі, філософського роману, драми ідей, філософської лірики.

Екзистенціалізм. У передвоєнний час виникає, а після Другої світової війни активно розвивається *екзистенціалізм* (латин. *existentia* — існування). Це напрям у філософії й течія модернізму, у якій джерелом художнього твору є митець, який виражає життя особистості, створюючи художню дійсність, що розкриває таємницю буття. Джерела екзистенціалізму містяться в працях німецького мислителя ХІХ ст. С. К'єркегора. Теорію було сформовано в працях німецьких (М. Хайдеггер, К. Ясперс) і французьких (А. Камю, Ж. П. Сартр) філософів і письменників. М. Хайдеггер вважав, що мистецтво не можна аналізувати, інтерпретувати, його потрібно тільки «переживати». «Правда у творі завжди є суб'єктивною й індивідуальною», — писав С. К'єркегор.

Екзистенціалізм у художніх творах відтворює настрої інтелігенції, розчарованої соціальними й етичними теоріями. Письменники прагнули збагнути причини трагічної невлаштованості людського життя.



С. К'єркегор



М. Хайдеггер

Представники цієї філософії стверджували, що єдине, чим володіє людина, — це її внутрішній світ, право вибору, свобода волі. Екзистенціалізм поширився у французькій (А. Камю, Ж. П. Сартр), німецькій (Е. Носсак, А. Деблін), англійській (А. Мердок, В. Голдінг), іспанській (М. де Унамуно), японській (Кобо Абе) літературах.

Антироман. У другій половині ХХ ст. розвивається *новий роман*, або *антироман* — жанровий різновид французького модерного роману 1940–1970-х років. В антиромані немає відображеної дійсності, конфлікту, сюжетних колізій, немає навіть романного героя у звичному розумінні, його вчинків та емоцій. Термін уперше використав Ж. П. Сартр у передмові до роману Н. Саррот «Портрет невідомого» (1947). Представники цього жанру (Н. Саррот, А. Роб-Грійє, М. Бютор, К. Симон та ін.) відтворювали розірвану свідомість особистості, стан її почуттів і вражень.

Магічний реалізм. Помітним явищем у світовому літературному процесі другої половини ХХ ст. став *магічний реалізм*. Це художній напрям, у якому органічно поєднуються елементи реального та фантастичного, побутового й міфологічного, дійсного й уявного, таємничого та загадкового. Притаманний насамперед латиноамериканській літературі (А. Карпентьєр, Ж. Амаду, Г. Гарсія Маркес), однак виявився й у творчості митців інших країн (Ф. Рабле, Е. Т. А. Гофман, М. Гоголь, Е. А. По, М. Булгаков). Для магічного реалізму характерні такі ознаки: розгляд сутнісних питань буття; пізнання дійсності та людської природи через міф; подвійна структура образів і ситуацій (вони мають прихований зміст); уведення фантастики в реальний світ.

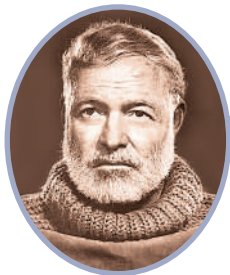
Нові обрії реалізму. У другій половині ХХ ст. розвивається й традиційний *реалізм*, який набув нових ознак. Зображення буття людини дедалі більше поєднується з історичним аналізом, що зумовлено прагненням митців осмислити соціальну дійсність (Г. Белль, Е. М. Ремарк, В. Биков, Н. Думбадзе та ін.). Ускладнюються засоби побудови твору. В оповіді переплітаються часові й просторові плани, події розгортаються в різних напрямках. Нерідко використовується композиційний принцип контрапункту — поєднання відносно незалежних сюжетних ліній, які розвиваються з різною швидкістю й не завжди послідовно (Б. Пастернак, В. Фолкнер та ін.).

Помітне прагнення реалістів до широких узагальнень, що виявляється в зображенні подій різних країн і народів від глибокої давнини до наших днів. Письменники тяжіють до відновлення національних традицій, утрачених стосунків між людьми, а також з природою і світом (Е. Хемінгуей, Я. Кавабата, Ч. Айтматов та ін.). У художній літературі висловлені сподівання на повернення світові втрачених духовних ідеалів, подолання відчуженості й трагізму буття.

Літературний процес другої половини ХХ ст. розвивався від модернізму до постмодернізму, який почав формуватися в останній третині минулого століття. Він став мистецьким утіленням загальної кризи перехідної доби, соціальних деформацій, зруйнованої свідомості.

КОМПЕТЕНТНОСТІ

Обізнаність. 1. Чим відрізняється магічний реалізм від традиційного реалізму? **2.** Які теми й мотиви розробляли письменники-екзистенціалісти? **Читацька діяльність. 3.** Пригадайте твори зарубіжних письменників другої половини ХХ ст., які ви читали раніше. Які проблеми порушено в них? **Людські цінності. 4.** Визначте особливості соціально-історичної ситуації у світі після Другої світової війни. Які глобальні виклики відображені у творах митців? **Ми — громадяни. 5.** Назвіть 1–2 українських письменників другої половини ХХ ст. Розкажіть про їхні долі та літературну творчість. **Сучасні технології. 6.** Подивіться в Інтернеті кінофільм «Чума» (реж. Л. Пуенсо, Велика Британія, Аргентина, Франція, 1992 р.) за однойменним романом А. Камю. Якими зображені людство та світ в екранізації? **Довкілля та безпека. 7.** Які небезпеки світу виявили письменники другої половини ХХ ст.? **Навчаємося для життя. 8.** Прокоментуйте висловлювання А. Камю: «...ніхто ніколи не буде вільний, поки існує лихо»; «В історії завжди й неминуче настає такий час, коли того, хто насмілиться сказати, що два на два — чотири, карають на смерть»; «Тепер я знаю: людина здатна на великі подвиги. Але якщо при цьому вона не здатна на великі почуття, її для мене не існує». Прокоментуйте ці висловлення.



Ернест Хемінгуей

1899–1961

Людину можна знищити, але її не можна перемогти.

Е. Хемінгуей

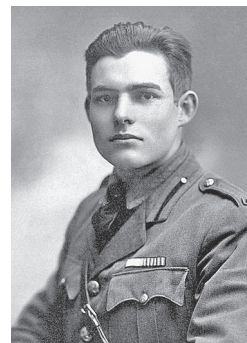
Ернест Міллер Хемінгуей народився 21 липня 1899 р. в м. Оук-Парк у штаті Іллінойс (США). Хлопчик із захопленням читав історії про великих героїв, а також любив ходити з батьком на полювання й риболовлю. Він обожнював спорт, займався футболом і боксом, а після закінчення школи поїхав до м. Канзас-Сіті, де працював репортером.

Його юність пройшла в роки Першої світової війни. У 18 років він пішов добровольцем на італійський фронт, де отримав тяжке поранення й тривалий час провів у госпіталі. Ернест писав: «Коли ти йдеш на війну хлопчиком, маєш величезну ілюзію безсмертя. Убивають інших, а не тебе... Але потім, коли тебе вперше серйозно поранять, ти втрачаєш цю ілюзію й знаєш, що це може статися й з тобою». Цей складний досвід вплинув на формування характеру письменника. Згодом тема війни стала однією з провідних у його творчості.

Повернувшись до США, Е. Хемінгуей працював у канадських та американських газетах, а також писав художні твори. Він став відомим завдяки роману «*Фієста. І сонце сходить*» (1926), у якому йдеться про долю «втраченого покоління» післявоєнного періоду. Незабаром були надруковані й інші твори, які стали класикою світової літератури, — «*Прощавай, зброє*» (1929), «*По кому подзвін*» (1940), «*Свято, яке завжди з тобою*» (1964) та ін. Письменник багато мандрував світом, відвідав Африку, якийсь час жив у Франції, Іспанії, на Кубі. Ці враження, зокрема досвід роботи репортером під час громадянської війни в Іспанії, узяті за основу багатьох його творів.

У 1953 р. митець отримав Пулітцерівську премію за повість-притчу «*Старий і море*», а в 1954 р. — Нобелівську премію з літератури.

Е. Хемінгуей помер у штаті Айдахо (США) у 1961 р.



Е. Хемінгуей у Мілані. 1918 р.

Яскрава думка

З Нобелівської промови Е. Хемінгуея

- «Для справжнього письменника кожна книжка має бути новим початком, спробою вийти за межі власних досягнень. Він завжди повинен пробувати те, чого ніхто ніколи ще не робив, або намагався й не зміг зробити. Тоді, якщо пощастить, він досягне успіху».



e-text

audio-text

Повість-притча «Старий і море» (1952). «Кодекс честі». Улюбленими героями Е. Хемінгуея завжди були сильні, витривалі й прямолінійні люди, чимось схожі на нього самого, — солдати, мисливці, тореадори, рибалки. Ці герої втілюють «кодекс честі» письменника: перемагають у складних життєвих випробуваннях, відважно захищають свою гідність, дружбу й любов. У своїх вчинках вони орієнтуються на «вічні» духовні цінності, а їхня хоробрість і чесність протиставлені бруталності сучасного суспільства.



Ч. Таннікліф, Р. Шеннард.
Ілюстрація до повісті-притчі
Е. Хемінгуей «Старий і море».
1953 р.

Проблема сенсу буття. Е. Хемінгуей завжди замислювався над проблемою сутності людської особистості. Що таке *людина*? Для чого вона народжується? У чому сенс її буття? Ці питання порушені й у повісті-притчі «Старий і море». На перший погляд, здається, ніби життя рибалки Сантьяго сіре, нецікаве, буденне, сповнене труднощів і злиднів, але для героя щоденна зустріч з морем є найбільшою радістю. Мета його життя полягає не в тому, щоб здобути славу чи багатство, а в тому, щоб спокійно існувати в гармонії з природою, з морем. Герой щасливий, бо знайшов своє покликання, і неодноразово повторює: *«Ти народився, щоб бути рибалкою, так само, як ця риба народилася, щоб бути рибою»* (Переклад В. Митрофанова).

Людина та природа. Повість-притча має два рівні: буденний та символічний. Лаконізм оповіді поєднується з широтою філософських узагальнень. Досліджуючи проблему «людина та природа», автор доводить, що людина й природа не можуть існувати одне без одного. Між ними триває вічний двобій, і водночас вони єдині, оскільки від кожного

з них залежить існування іншого. У повісті подані різні погляди на природу: для одних (туристів) — це невідома стихія, для інших (деяких рибалок із селища) — жорстокий ворог. Але авторові більше до вподоби позиція Сантьяго: старий рибалка відчуває себе частиною моря, яке він добре знає й ніжно любить, захоплюється його величною красою.

Оскільки водна стихія може бути примхливою та непередбачуваною, велику роль у житті рибалок відіграють забобони, віра й таланти. Сподіваючись на милість «вищої сили», котра здатна обернути обставини на їхню користь, багато рибалок наповнюють своє життя оберегами й символічними ритуалами. Але старий Сантьяго відрізняється від інших тим, що покладається не на талант, а на власні вміння й зусилля. Маючи великий досвід і життєву мудрість, він усвідомлює, що людина не в змозі контролювати деякі обставини життя. Вона може контролювати лише саму себе. Тому герой з вдячністю приймає все, що випадає на його долю, і сам змінюється відповідно до обставин. Коли ж стає особливо важко, він проказує молитви, які допомагають йому почуватися в безпеці навіть на великій відстані від дому.

«Утрачене покоління»: випробування минулого століття

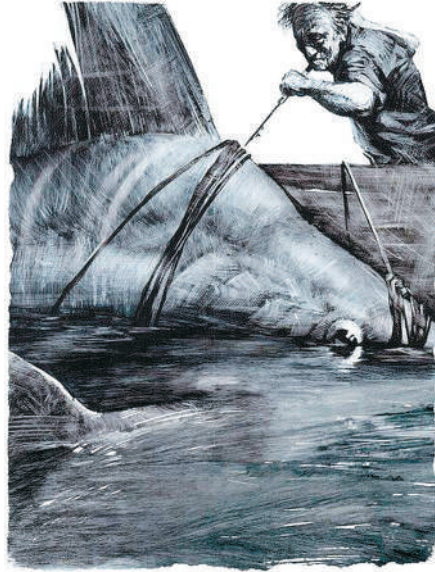


Перша світова війна стала трагічною сторінкою в історії людства. Це була епоха великих втрат і духовних потрясінь, епоха максимального напруження фізичних і психологічних сил, гострого усвідомлення небезпеки, що тяжіє над планетою. Молодь, яка опинилася на війні, зіткнулася з випробуваннями, до котрих була не готова. Тож з часом юнацький запал, патріотизм і надія на краще майбутнє стали відчуженням і трагічним світовідчуттям. Термін «утрачене покоління» уперше використала американська письменниця Г. Стайн, а завдяки Е. Хемінгуеєві він увійшов у широкий обіг. Ті, хто пережили війну, гостро відчували невлаштованість світу й нерідко не могли знайти свого місця в ньому. Цей складний психологічний досвід відображено в спадщині американських письменників 1920–1930-х років (В. Фолкнер, Ф. С. Фітцджеральд, Т. С. Еліот, Е. Хемінгуей та ін.). Творчості представників «утраченого покоління» притаманні розчарування в суспільних ідеалах, пошук «вічних» моральних цінностей, відчуття духовної спустошеності й безвиході. Вони не лише з документальною точністю зображують непривабливі фронтові будні, а й говорять про те, яким став світ після війни — сповненим відчаєм, бездуховності, скалічених війною долів і спотворених людських стосунків.

Випробування людини. У повісті-притчі «Старий і море» Е. Хемінгуей зображує кризову, екстремальну ситуацію, у якій проявляється справжня сутність героя. Не випадково старий Сантьяго виходить на двобій з рибою один: для того, щоб здобути бажане, йому необхідно насамперед подолати самого себе, розпізнати й перемогти власні слабкості. Ця внутрішня боротьба й психологічне напруження героя становлять основу сюжету повісті.

Велику роль у творі відіграють художні деталі, описи буденних подій. Автор показує, що за найвеличнішими подвигами, описаними в літературі, прихована щоденна праця, втома, фізичне й психологічне виснаження. І лише той, хто може подолати всі ці перешкоди, буде винагороджений, навіть якщо потерпів поразку. Адже найголовніший приз — не «велика рибина» (для інших, можливо, це гроші, слава, перемога в змаганнях, суспільне визнання), а перемога над самим собою, вірність власним моральним цінностям, навіть у моменти, коли хочеться здатися: *«Те, що він доводив це вже тисячу разів, нічого не важило. Тепер треба було доводити знову. І так щоразу — усе наново; отож, роблячи своє діло, старий ніколи не оглядався на минуле»* (Переклад В. Митрофанова). В образі старого Сантьяго утверджується думка про те, що людина ніколи не повинна зупинятися на обраному шляху, бо зупинка означає застій та деградацію. Натомість ті випробування, які людина готова пройти, допомагатимуть їй в особистісному зростанні.

Ставлення старого до риби двоїсте: він любить і поважає велику рибину, але водночас усвідомлює, що мусить убити її; любить її так, як люблять гідного супротивника, що дає бійцеві можливість випробувати власну силу. Це завжди цікавий поєдинок, бо супротивники вартують один одного. Не випадково Сантьяго згадує, як він колись в одній таверні в Касабланці мірявся силою з дужим хлопцем із Сьєнфугоса. Вони тоді день і ніч сиділи, міцно зціпивши руки, і кожен силкувався пригнути до стола руку супротивника (подібно до того, як старий декілька днів утримував рибу на гачку завдяки неймовірним зусиллям). Тоді Сантьяго переміг, і місцеві жителі ще довго називали його чемпіоном. Він провів іще декілька таких змагань, але потім відмовився від них, бо вважав, що *«як дуже захоче, то зможе»*.



С. Шульц. Ілюстрація до повісті-притчі Е. Хемінгуея «Старий і море». 2017 р.

ЛІТЕРАТУРНА ПРОГУЛЯНКА

«Телеграфний стиль» і «метод айсберга» Е. Хемінгуея

Досвід роботи журналістом великою мірою вплинув на творчу манеру Е. Хемінгуея. Письменник вважав, що читач має сам вирішувати, як він ставиться до подій чи героїв, зображених у художньому творі. Тому, прагнучи якнайточніше зафіксувати події, що відбувалися довкола, автор не висловлює прямо свого ставлення до них. У його творах дуже мало прикметників і прислівників, натомість велику роль відіграють підтекст, символіка та художня деталь. Проза Е. Хемінгуея багата на буденні подробиці, що дають змогу ніби побачити, як відбувалися події тексту. Цей прийом сприяє більш глибокому розкриттю авторської ідеї, спонукає читача до роздумів, пошуку власних рішень щодо порушених у творі проблем. Е. Хемінгуей називав це «методом айсберга»: ми бачимо лише 1/8 айсберга, а 7/8 приховано під водою. І хороший письменник має описати все так, аби читач зрозумів, що під водою є ще щось.





С. Шульц. Ілюстрація до повісті-притчі Е. Хемінгуея «Старий і море». 2017 р.

перемогти будь-кого, а тим часом усе воно шкодило його правій руці в рибальстві». Водночас можна припустити, що героєві було нецікаво змагатися з невпевненими в собі супротивниками: йому потрібен був хтось рівний за силою або навіть сильніший. Тому поєдинок з рибою — можливість для Сантьяго знову довести силу й підтвердити титул чемпіона.

Водночас, на думку письменника, найважча робота полягає навіть не в тому, щоб здобути перемогу, а в тому, щоб її втримати. У повісті-притчі «Старий і море» порушено складні життєві питання: що робити після того, як боротьба завершена? чи втрачена мета існування героя після того, як він подолав усі перешкоди? На прикладі історії старого Сантьяго ми бачимо, що найскладніше для героя — утримати свою винагороду, дотягти її до берега, пробиваючись крізь атаки кровожерливих акул. Це теж вимагає наполегливої праці й іноді навіть більшої сміливості, аніж здійснення «подвигу». Автор зазначає, що акули з'явилися «не випадково», приваблені запахом крові

й чуючи легку поживу. Цей образ є алегоричним уособленням труднощів, які виникають на шляху будь-якої успішної людини. Старому Сантьяго не пощастило: акули пошматували його рибу на частини, спотворивши її, і герой уже не хотів дивитися на її понівечене тіло. Однак його винагорода в тому, що він здобув неоціненний досвід, подолав страх і зустрівся у двобої з гідним супротивником. Тепер його приклад може слугувати натхненням для інших.

Коловорот життя. Сантьяго думає: «Усе на цьому світі так чи так когось чи щось убиває. От і риболовля — вона й убиває мене й дає змогу вижити» (Переклад В. Митрофанова). Історія тривалої та самотньої боротьби героя з меч-рибою — це шлях воскресіння, духовного оновлення людини. У повісті утверджується думка, що смерть є невід'ємною частиною життя, тому її не потрібно боятися. Водночас смерть дає початок новому життю, і кінець однієї історії є також початком іншої. Велична рибина, котра постала з морських глибин, наприкінці твору знову гойдається на хвилях прибою, так само як Сантьяго знову повер-

ЛІТЕРАТУРНА ПРОГУЛЯНКА

Національний музей Е. Хемінгуея

Завершивши роботу над романом «Прощай, зброе!», Е. Хемінгуей з родиною переїхав до містечка Кей-Вест (США, штат Флорида). Він оселився в просторому білому будинку, де написав збірку оповідань «Сніги Кіліманджаро», романи «По кому подзвін», «Мати чи не мати» та ін. Зазвичай письменник працював уранці у своєму кабінеті. Рукописи зберігалися в спеціальній білій шафі, а в садку була встановлена справжня боксерська груша, адже Е. Хемінгуей обожнював бокс. Письменник мешкав тут у 1931–1939 рр., а після його смерті в будинку було створено музей. З веранди можна побачити розкішний тропічний сад і маяк через дорогу. У шафах зберігаються перші видання книжок письменника, чоботи й сумки для подорожей, а на стінах висять світлини з лижного катання в Альпах, з друкарською машинкою, у формі Червоного Хреста за часів Другої світової війни. Нині цей будинок славиться ще однією ознакою: як відомо, письменник мав котів, і їхні нащадки продовжують жити на території музею. У 2010 р. музей отримав статус пам'ятника літературної спадщини.



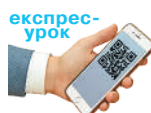
тається на свою батьківщину. Фінал твору символічний: старому снилися леви, тобто він знову став молодим, повернувся в щасливі часи єднання з природою та пізнання її таємниць. В образі Сантьяго втілено «кодекс честі» Е. Хемінгуея — велику мужність, внутрішню красу. На перший погляд, герой переможений, але внутрішньо він нездоланий.

СИМВОЛИ В ПОВІСТІ-ПРИТЧІ Е. ХЕМІНГУЕЯ «СТАРИЙ І МОРЕ»

Образ	Символічне значення
море	стихія природи й буття, з якою людина має жити в гармонії
старий рибалка Сантьяго	людина в складних зв'язках з Усесвітом
хлопчик Манолін	майбутнє, надія на зв'язок поколінь
велика риба	природа, у якої повинна вчитися людина; талан
леви, чудові краєвиди Африки	мужність і краса, мрія та ідеал
отруйна медуза	щось привабливе, але небезпечне
акули	суспільство, яке критикує успішну людину й заздрить їй; труднощі на шляху до перемоги

КОМПЕТЕНТНОСТІ

Обізнаність. 1. Розкрийте поняття «кодекс честі» Е. Хемінгуея. Які важливі складові цього «кодексу» утілені в образі рибалки Сантьяго? **2.** Назвіть ознаки притчі та виявіть їх у повісті «Старий і море». **Читацька діяльність. 3.** У творі є декілька моментів, які можна назвати кульмінацією. Знайдіть їх і прокоментуйте, які якості героя в них виявилися. **4.** Які кольори домінують у творі «Старий і море»? Які образи, події та емоції пов'язані з цими кольорами? Чи мають вони символічне значення? **5.** Поміркуйте, чому автор звертає увагу на подібність між акулою мако й меч-рибою, між акулою мако та Сантьяго, між Сантьяго й черепахами. Випишіть у зошит ознаки, які об'єднують ці образи, оформіть свої записи в схемі (діаграмі, таблиці). **Людські цінності. 6.** Прокоментуйте слова Сантьяго: «*Тепер треба думати лише про одне. Про те, для чого я народжений*». Як людина може дізнатися, для чого вона народжена? Хто це визначає? **Комунікація. 7.** Дискусія на тему «Як досягти перемоги в житті й не втратити свою перемогу?». **Ми — громадяни. 8.** Назвіть українських героїв (літературних, історичних, реальних), які, на вашу думку, є втіленням «кодексу честі». Доведіть. **Сучасні технології. 9.** За допомогою Інтернету дізнайтеся про американський бейсбол. Поясніть, яку символічну роль відіграє ця гра у творі Е. Хемінгуея. **10.** В Інтернеті можна знайти декілька кінофільмів за мотивами повісті-притчі «Старий і море». Подивіться один з них і порівняйте з текстом. **Творче самовираження. 11.** Напишіть твір на тему «Моя «велика рибина» і мій шлях до неї». **Лідери й партнери. 12.** Робота в групах. Випишіть назви морських мешканців, птахів і тварин, які зображені в повісті-притчі «Старий і море». За допомогою енциклопедій, довідників, Інтернету знайдіть їхні зображення й характеристики. Порівняйте з описами Е. Хемінгуея, установіть символічне значення. **Довкілля та безпека. 13.** Яке ставлення до природи та довкілля утворює Е. Хемінгуей? **Навчаємося для життя. 14.** Чи можна сказати, що Манолін і Сантьяго — сім'я? Поясніть. **15.** Чому повість названа «Старий і море» (а не «Старий і риба», «Сантьяго і море», «Старий і хлопчик» або ін.)? Розкрийте символічний та повчальний зміст назви. **16.** Випишіть з повісті афоризми, які є корисними для вас. Прокоментуйте.



ЖИВЕ МОРЕ Е. ХЕМІНГУЕЯ В АНІМАЦІЇ



О. Петров, режисер і художник мультиплікаційного фільму за повістю Е. Хемінгуея «Старий і море», був відзначений у 2000 р. найвищою кінематографічною нагородою — премією американської кіноакадемії «Оскар». Характерною особливістю творчості мультиплікатора є техніка «живого живопису», коли малюнок на склі виконують олійними фарбами не тільки пензлем, а й пальцями. Пальцевий живопис на склі створює ефект «живого екрана», на якому одухотворюється все — від деталей до тла.

Фільм створювали в Канаді протягом двох років за технологією IMAX. За цією технологією, яка була розроблена групою канадських кінорежисерів у 1967 р., багаторазово збільшуються кадри й екран для показу. Фільми IMAX демонструють на величезних форматах, які нерідко досягають висоти семиповерхового будинку. Нова технологія дає змогу створити ефект занурення глядача в реальний простір природи.



Кадри з мультфільму
«Старий і море»
(реж. О. Петров, Росія, Канада,
Японія, 1999 р.)



Опишіть картини природи, представлені в мультиплікаційному фільмі О. Петрова.



Габріель Гарсія Маркес

1927–2014

Життя — це не ті дні, що минули, а ті, що запам'яталися.

Г. Гарсія Маркес

Хосе Габріель Гарсія Маркес народився 6 березня 1927 р. в невеликому містечку *Аракатаці* (Колумбія), неподалік від Карибського моря. Невдовзі після народження Габріеля його батьки переїхали до іншого міста, а хлопчика виховували бабуся й дідусь, які неперевірено володіли даром слова. Саме вони відкрили маленькому Габріелю таємничий світ магії та творчої уяви, де можливі будь-які дива, міф переплітається з реальністю, народні легенди оживають і набувають нових барв.

У 1947 р. Г. Гарсія Маркес вступив на юридичний факультет Колумбійського університету, потім розпочав адвокатську кар'єру, але невдовзі залишив її, щоб займатися журналістикою. Водночас він створює оповідання, повісті, романи й кіносценарії, мандрує Мексикою та Європою. Увагу читачів привернула його повість *«Опале листя»* (1955), згодом побачили світ інші твори — *«Полковникові ніхто не пише»* (1961), *«Лихі часи»* (1962), *«Осінь патріарха»* (1975), *«Кохання під час холери»* (1985), *«Генерал у своєму лабіринті»* (1989) та ін. У 1972 р. творчість письменника була відзначена Нейштадтською літературною премією, а в 1982 р. король Швеції Карл-Густав вручив Г. Гарсія Маркесу Нобелівську премію «за романи й оповідання, у яких фантастика та реальність поєдналися в багатому світі уяви, що відображає життя й суперечності латиноамериканського континенту».

«Натхнення приходить тільки під час роботи», — вважав Г. Гарсія Маркес, який завжди ставився до своєї творчої діяльності відповідально й прискіпливо. Рукопис твору *«Полковникові ніхто не пише»* він переробляв десятки разів, перш ніж його було видано. А коли митець створював роман *«Сто років самотності»*, то відмовився від будь-якої оплачуваної роботи, щоб цілком присвятити себе творчості. До речі, у 2006 р. мер містечка Аракатаки запропонував змінити назву поселення на Макондо — саме під такою назвою митець описав свою малу батьківщину в романі *«Сто років самотності»*. Багато мешканців м. Аракатаки підтримали цю ідею, проте вона не була втілена в життя через недостатню кількість голосів.

Г. Гарсія Маркес помер 17 квітня 2014 р. в м. *Мехіко* (Мексика). Однак магія слова продовжує жити й сьогодні. Його твори пронизані надзвичайною любов'ю до світу та до людей, що надихає на нові звершення, спонукає вірити в дива й наповнювати світ красою. І навіть тоді, коли життя здається абсурдним, письменник нагадує нам, що людина все ж таки має крила...

Яскрава думка

- «Нас оточують незвичайні, фантастичні речі, а письменники вперто розповідають нам про маловажливі щоденні події... Треба прислухатися до голосу дитини, якою ти був колись і яка ще існує десь усередині тебе. Якщо ми прислухаємося до дитини всередині нас, наші очі знову засяють. Якщо ми не втрачимо зв'язок з цією дитиною, то не розірветься й наш зв'язок з життям» (Г. Гарсія Маркес).



e-text

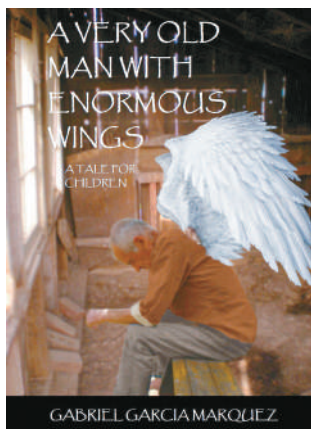
audio-text

Оповідання «Стариган з крилами» (1968). «Дитячий» погляд на «доросле» життя. Г. Гарсія Маркес став відомим завдяки повісті «Полковникові ніхто не пише» (1961) і роману «Сто років самотності» (1967). Величезний успіх став для митця не тільки джерелом радості, а й нових турбот. Він відчув потребу змінити свій стиль, манеру писати, звернутися до нових тем: «Я зрозумів, що мені треба стати іншим... Як же це зробити? Треба почати з нуля. Я буду писати дитячі оповідання». Твір «Стариган з крилами» належить до збірки «Неймовірна та сумна історія про невинну Ерендіру та її бездушну бабусю» (1972). Незважаючи на те, що свої оповідання письменник називав «дитячими», у них порушено серйозні духовні проблеми, актуальні для всього людства. Використовуючи «дитячий», безпосередній погляд на події, Г. Гарсія Маркес показав неприродність і безглуздість «дорослого» життя.

Духовне випробування земного світу. Дія оповідання «Стариган з крилами» відбувається на березі моря. Після бурі рибалка Пелайо та його дружина Елісєнда знайшли на піску старого брудного чоловіка, який був дуже стомленим і хворим від боротьби зі стихією. Він не міг навіть піднятися, оскільки йому заважали великі крила, що знаходилися за спиною, і люди зробили висновок, що це янгол. «*Він був одягнений, як жебрак, череп його був лисий, як коліно, рот беззубий, як у старезного діда, великі пташині крила, обскубані й брудні, лежали в болоті...*» (Переклад М. Жердинівської). Цей гротескний образ нагадує швидше слабку й немічну потвору, аніж істоту божественного походження, він говорить нікому не зрозумілою мовою й зовсім не пристосований до життя на Землі, без можливості літати. Але все ж таки це янгол — стомлений, хворий, невпізнаний, але посланець Бога.

Фантастична ситуація появи янгола в селищі допомагає письменникові розкрити цілком реальний стан земного світу. Отже, фантастика — це своєрідний ключ і духовне випробування реальності.

Як же сприймають люди прихід янгола на Землю? Вони ставляться до старого то як до невідомої тварини, то як до ув'язненого, то як до диявола. Буденність оповіді підкреслює прагматизм мешканців селища. Елісєнда та Пелайо швидко зрозуміли, що цю подію можна перетворити на джерело збагачення, і незабаром почали брати гроші з людей, які хотіли побачити неземного прибульця. Янгола годували залишками їжі, його весь час дзюбали кури, він очманів від свічок, що залишали паломники, а деякі мешканці навіть кидали в нього каміння. Однак янгол терпів усі негаразди. Лише один раз він не витримав — коли йому припекли бік розжареною залізкою, щоб поставити тавро. Декілька днів він не рухався, і люди вирішили перевірити, чи він не помер. Янгол стрепенувся, підхопився, щось говорячи не відомою нікому мовою, ударив крилами й підняв цілу пилову бурю, а його очі були наповнені сльозами й невимовним болем.



Обкладинка оповідання
Г. Гарсія Маркеса
«Стариган
з крилами». 1968 р.

Особливості стилю. У зображенні мешканців селища Г. Гарсія Маркес вдається до різноманітних засобів сатири. Від м'якого, доброзичливого гумору він поступово переходить до їдкої іронії, а потім до нищівного сарказму й гротеску. Селище — це своєрідна модель суспільства, що втратило віру й милосердя. Навіть священник, який мав би сприяти взаєморозумінню між людьми й Божими посланцями, поводить себе бундючно й зневажливо. Він украй обурений тим, що янгол «*не розуміє Божої мови й не вміє шанувати Божих слуг*», і починає писати листи до вищих церковних інстанцій, щоб з'ясувати, чи це насправді янгол, чи диявольське створіння.

Прагнучи скористатися несподіваною небесною милістю, до янгола приходять хворі, які вимагають, щоб він їх виликував. Але крилатий мандрівник не може задовольнити людські потреби: «*...як-от у випадку зі сліпим, до якого не повернувся зір, зате ви-*

росли три нових зуби, або у випадку з паралітиком, який так і не почав ходити, зате рантом виграв у лотерею велику суму грошей, чи з прокаженим, у якого на уражених хворобою місцях вирости соняшники» (Переклад М. Жердинівської). Цей епізод можна розглядати як жартівливе «попередження» людям, котрі часто просять Бога виконати їхні бажання, але в повсякденному житті забувають про духовність і мораль.

Та увага мешканців селища недовго була прикута до небесного посланця. Набагато більшу популярність мав мандрівний цирк, де показували нещасну дівчину, котра через непослух перетворилася на павука. Цей жорсткий атракціон підкреслює духовну нищість суспільства: фантастичне й «повчальне» перетворення неслухняної доньки на павука теж використано з метою наживи. Засіб психологічного паралелізму (порівняння ставлення людей до жінки-павука та янгола) дає можливість письменникові перейти від зображення надзвичайного випадку до широких узагальнень. Є певна закономірність у тому, що люди не думають про страждання й жінки-павука, і янгола, — для них це лише розвага або джерело прибутку.

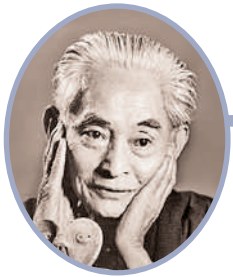
Чи готове людство до дива? В оповіданні «Стариган з крилами» автор показує, що люди не готові до сприйняття високих божественних істин. До них завітав янгол, а вони прагнуть нажитися з цього та ще й затаврувати його. Прийом парадоксу, який використав письменник, підкреслює абсурдність суспільства, де милосердя й співчуття стали рідкістю. Опинившись у цьому жорстокому світі, янгол не витримав і, урешті-решт, захворів, так що ніхто не знав, чи він видужає. Але природа допомагає крилатому мандрівникові: у нього почало рости *«тверде та довге, як у старих птахів, пір'я»*, і незабаром, знову навчившись літати, він полетів до моря. Однак його поява так нічого й не навчила людей...

У творі поєднуються два плани: романтико-символічний та земний, повсякденний. Майстерність письменника полягає в тому, що він зображує надзвичайні явища й події як щось цілком реальне, приділяючи велику увагу деталям. Для нього немає протиставлення фантастики та буденності — це все частини єдиного світу, неймовірного й чарівного калейдоскопу життя.

Г. Гарсія Маркес вважав, що дивовижні речі оточують нас усюди, однак більшість людей не здатна оцінити їхню мудрість і красу. Але письменник вірив, що увагу людей можна повернути, якщо представити міф як органічну складову життя: *«Якщо повідомити, що слони летять по небу, то люди вам точно не повірять. А ось якщо сказати, що летять 425 слонів, то вони, напевно, піднімуть голови»*.

КОМПЕТЕНТНОСТІ

Обізнаність. 1. У яких з прочитаних вами творах було використано фантастичні (міфологічні) істоти в реальному світі? Яку роль відіграє цей прийом? **2.** Визначте функції фантастичного приходу янгола на Землю в оповіданні «Стариган з крилами» Г. Гарсія Маркеса. **3.** Що головне в оповіданні — зображення янгола чи мешканців селища? **4.** Доведіть, що в оповіданні «Стариган з крилами» є ознаки магічного реалізму. **Читацька діяльність. 5.** Як мешканці селища поставилися до янгола? Що вони хотіли від нього? Оцініть їхні вчинки. **6.** Чому, на вашу думку, янгол наспівував «пісні старих мандрівників»? **7.** Знайдіть у тексті елементи комічного й трагічного. Визначте їхнє призначення. **Людські цінності. 8.** Що, на вашу думку, повинні робити люди, щоб знайти «спільну мову» з янголами? **Комунікація. 9.** Дискусія на тему «Коли янголи залишають нас?». **Ми — громадяни. 10.** Уявіть ситуацію, зображену Г. Гарсія Маркесом у нашому житті. Як би поводити себе наші співвітчизники? **Сучасні технології. 11.** За допомогою Інтернету знайдіть інформацію про етимологію поняття «янгол», різновиди та призначення янголів у різних релігіях. Як ви думаєте, який саме янгол зображений в оповіданні Г. Гарсія Маркеса? Знайдіть репродукцію картини, що відповідає вашим уявленням про янгола Г. Гарсія Маркеса, або намалюйте власний малюнок. **Творче самовираження. 12.** Як ви вважаєте, чому янгол прилетів саме до Пелайо й Елісенди? Як би ви вчинили на їхньому місці? Створіть фанфік (усно). **Довкілля та безпека. 13.** Як ви думаєте, що відчувала жінка-павук? Чи повинна людина все життя відповідати за одну допущену помилку? **Навчаємося для життя. 14.** З'ясуйте значення сучасного поняття «булінг». Порівняйте явище, описане Г. Гарсія Маркесом, з булінгом (кібербулінгом). Як допомогти людині, яка постраждала від булінгу?



Ясунарі Кавабата

1899–1972

Споглядання краси пробуджує найсильніші почуття — милосердя й любові, і тоді слово *людина* звучить як слово *друг*.

Я. Кавабата

Чимало творів післявоєнної літератури Японії наповнені тривогою за долю людини в стрімкому світі нових технологій, що дедалі більше віддаляли особистість від природи та вікових традицій. На початку 1950-х років деякі митці зверталися до минулого, намагаючись відшукати там відповіді на запитання про майбутнє Японії. Особливо виразно це виявилось у творах Ясунарі Кавабати. Його герої охоплені ностальгією за минулими часами, вони намагаються відродити колишні цінності й ідеали. Недарма давні міста Японії — Кіото, Камакура й інші — знаходяться в центрі художньої оповіді письменника. Вони стають своєрідним символом протесту проти прагматизму сучасності, нагадують про необхідність збереження традицій.

Ясунарі Кавабата народився 11 червня 1899 р. в м. Осаці (Японія) у сім'ї лікаря. Коли хлопчику виповнилося два роки, помер батько, а ще через рік померла мати. Ясунарі виховували бабуся та дідусь.

У шкільні роки Я. Кавабата захоплювався живописом, мріючи стати художником. Але у 12 років він вирішив випробувати свої сили в літературі. Перший твір — «Щоденник шістнадцятирічного» (1914, опубл. 1925) — відтворює щирі й безпосередні почуття підлітка, на очах якого відбулося багато життєвих трагедій. Ще в юнацькі роки в Я. Кавабати проявився талант спостереження за іншими людьми. У його творах є чимало цікавих думок про людей, які його оточували, про їхнє співчуття, безкорисливість, душевну щедрість. «Люди приділяли мені увагу, — писав він у «Літературній автобіографії», — і я став одним з тих, хто не здатний образити чи ненавидіти інших».

Великий вплив на становлення майбутнього письменника мали твори японської класики, зокрема «Гендзі-моногатарі» та ін. Однак не тільки середньовічні епопеї з батальними сценами й кодексом честі самураїв привертала увагу Я. Кавабати. Він із захопленням читав твори Дж. Джойса, Г. Стайн, А. Стріндберга, Ф. Достоєвського, І. Тургенєва, А. Чехова.

У 1920 р. Я. Кавабата вступив до Токійського університету. Разом з іншими студентами видавав літературний журнал «Сінто» («Новий рух»). Після закінчення університету в 1924 р. взяв участь у створенні журналу «Бунгей дзідай» («Сучасна література»). На сторінках цих видань друкував свої твори.

Невелика повість Я. Кавабати «Танцієвниця з Ідзу» (1925), створена за традиціями класичної японської літератури, одразу привернула увагу літературної критики й здобула авторові популярність. Однак справжній успіх і заслужене визнання прийшли до письменника після опублікування повісті «Снігова країна» (1934–1947).

У повістях «Тисяча журавлів» (1951), «Голос гір» (1954), «Давня столиця» (1962) Я. Кавабата порушує проблеми моралі й краси, намагаючись застерегти суспільство ХХ ст. від бездуховності. Тривоги та хвилювання поколінь, їхні моральні й естетичні ідеали дали поштовх для творчих пошуків письменника. Думка про те, що минуле знищити неможливо, що воно продовжує існувати, що в «давно покинутих місцях ми зустрічаємо втрачений час»,

надає особливого забарвлення художній творчості Я. Кавабати. Митець був упевнений, що зв'язок часів триває, що минуле існує в теперішньому.

Ясунарі Кавабата — один з визначних прозаїків ХХ ст., якому в 1968 р. була вручена Нобелівська премія «за мистецтво, що виражає сутність японського мислення». Традиційне мислення японців передбачає цілісне сприйняття світу, тобто погляд на речі «зовні» і «зсередини» одночасно. Згідно з вченням школи дзен (різновид буддизму), до якої належав Я. Кавабата, кінцева мета «споглядання» — відчуття єдності зі світом і природою, минулим і сучасним. Велике значення мають інтуїція, внутрішнє просвітлення, відмова від традиційної логіки. У японському мистецтві часто використовують прийом *йодзю* (натяку), який допомагає відчутти те, що не можна побачити очима й досягнути розумом, а лише інтуїтивно, зрозуміти серцем.

16 квітня 1972 р. важкохворий Я. Кавабата покінчив життя самогубством у м. Дзусі (Японія).



e-text

audio-text

Повість «Тисяча журавлів» (1951). Чайна церемонія — основа композиції твору.

Традиції чайної церемонії в Японії сягають часів епохи Середньовіччя. Чайний обряд тут називають *тядо*, що означає «шлях чаю». У Японію чай був завезений в VII–VIII ст. з Китаю буддійськими монахами, які вживали його під час медитації. Дзен-буддизм (різновид буддизму) поширювався в Японії, а з ним — і своєрідна традиція вживання чаю.

Чайна церемонія передбачає чотири основні правила: 1) гармонію (рівновагу, усвідомлення взаємозв'язку зі світом і природою, прагнення внутрішнього вдосконалення); 2) спокій (уникнення суєти, внутрішнє споглядання, зосередження на сутності речей та існування, пошук істини); 3) чистоту (тіла, думок, помислів, почуттів); 4) чемність (повагу до співрозмовників (якщо вони беруть участь) і до самого себе, до минулого й до предків, до місця та предметів, що завжди мають особливе значення в чайній церемонії).

Традиційна чайна церемонія, як правило, відбувається в спеціальних чайних будиночках. Фоном для чайної церемонії є сад, а композиція з квітів, яку японці називають *ікебаною*, чи навіть одна квітка у вазі сприяють зосередженню. Традиція чайної церемонії (відповідно до пори року або дня) вимагає певного оздоблення й чайного посуду (простого, але завжди символічного). Отже, чайна церемонія для японців, згідно з давніми уявленнями, — це шлях самозосередження, самопізнання й наближення до прихованої істини.

З чайною церемонією тісно пов'язані долі та життєві колізії героїв твору Я. Кавабати «Тисяча журавлів». Кожному з них доведеться пройти власний шлях пізнання себе, світу й усвідомлення складних життєвих питань.

Традиція в дзеркалі сучасності. Я. Кавабата зазначав, що його головною метою був не докладний опис чайної церемонії, а застереження людей від розриву з минулим, від вульгаризації традиції сучасністю. Чи здатне юне покоління зберігати традиції? Які вчинки й висновки воно робить? Чи розуміє й пам'ятає батьків? Чи прагне самопізнання? Який світ довкола себе буде? Такі важливі питання порушує письменник у повісті «Тисяча журавлів».

У творі небагато персонажів. У центрі оповіді — юнак Кікудзі Мітані, який утратив батька та матір і тепер мусить сам вирішувати життєві проблеми. Поруч з ним опиняються літні жінки з його минулого, а точніше — з минулого його батька: Тікако Курімото, учителька чайної церемонії,



О. Косон. Журавлі на снігу.
1930 р.

і пані Оота. З ними були пов'язані історії кохання, які пережив свого часу батько Кікудзі — Мітани-сан. Ці історії давно в минулому, що не відпускає ані серця жінок, ані юного Кікудзі, який підсвідомо відчуває зв'язок з батьком і вплив цих жінок на нього.

А ще в житті Кікудзі з'являються дві дівчини — Юкіко Інамура та Фуміко Оота, донька пані Ооти. Кожна з дівчат по-своєму принадна для Кікудзі й викликає щирі почуття, але з жодною йому не вдається побудувати щастя: Фуміко йде з життя, а Юкіко залишається для нього недосяжною мрією. Молоді й старші люди, минуле і сучасне невидимими ланцюгами тісно пов'язані між собою. На думку Я. Кавабати, як би не намагалася людина втекти від своєї родини, близьких, минулого, вона все одно пов'язана з ними — принаймні в думках і почуттях. Та й чи варто тікати? Можливо, треба все переосмислити й зосередитися на тому, що не видно зовні? Кікудзі та героїні твору проходять складний шлях до пізнання себе, особистих стосунків і почуттів. Але навіть у фіналі повісті (для деяких з них — у фіналі життя) те, що було приховано від інших і них самих, не прояснюється. Не всі таємниці життя можуть бути розгадані.

Японські уявлення про красу та їхнє відображення у творі. У європейців розуміння краси сформувалося під впливом античної естетики. Ми вважаємо красивим переважно правильні, гармонійні, симетричні та співрозмірні форми. А в Японії ще в давні часи виникли зовсім інші уявлення про красу, що у свідомості японців постають у різноманітних проявах, суголосних природі. У японській культурі існують різні поняття для означення прекрасного. Наприклад, *вабі* — принада простоти, надання переваги справжній, внутрішній витонченості речей на протизвагу зовнішній декоративності чи розкішності. *Сабі* — краса давнини або старовини. *Шібуй* — неяскрава краса, що характеризує глибину й простоту, принада внутрішньої стриманості. *Міябі* означає елегантність, вишуканість на протизвагу вульгарності.

Ще одним важливим поняттям японської культури є *юген*, що передбачає інтуїтивне осягнення сутності об'єкта (природи, витвору мистецтва, ситуації, людини тощо). Юген виражається не прямо, а через натяки й асоціації. Це поняття дає змогу сприймати речі в їхній символічній, прихованій сутності. Юген є в переліку десяти форм прекрасного, визначених поетом Фудзіварою. А письменник Д. Мотокійо розумів юген як елегантність, спокій та внутрішню глибину.

Філософія дзен-буддизму визначає сім ознак прекрасного: *фукінсей* — асиметрія, неправильність; *кансо* — простота; *коко* — невибагливість і принада минулого; *сидзен* — відсутність лицемірства, природність; *юген* — глибинна вишуканість, неочевидність; *дацудзоку* —

Чашка як знак духовної культури



Для традиційної чайної церемонії в Японії використовують спеціальний посуд. Чашки — важливий елемент чайної церемонії. Чашка-піала, у якій заварюють чай (зазвичай зелений), має назву *тяван*. Тявани прийнято зберігати в японських сім'ях десятки й навіть сотні років, їх передають у спадок: загортають у шовкову тканину й ховають у спеціальні скрині, на яких записують історію чашок. Деякі тявани — не просто предмети побуту, а шедеври японського гончарного мистецтва, які зберігають у музеях Японії. Чайним чашкам іноді дають імена. Інколи їх називають за стилем чи за іменем майстра, що їх створив. У повісті Я. Кавабати «Тисяча журавлів» персонажі використовують чашки в стилі *сіно*, *карацу* й *орібе*. Їм по 300–400 років, і вони перейшли до юних героїв повісті в спадок від предків. Як молоді люди будуть зберігати їх та як будуть ставитися до національних традицій? Це питання у творі залишається відкритим.



Чайна чашка, створена в стилі *орібе*

свобода від загальноприйнятих норм, правил, уявлень; *сейдзяку* — спокій. Це основні, але не всі японські поняття для позначення краси.

Кожна з героїнь твору — як старших, так і юних — утілює різні грані прекрасного, що в японській культурі пов'язане з природою та життям. На початку повісті Кікудзі пригадує сцену, коли у віці восьми чи дев'яти років побачив коханку батька — *Тікако Курімото*, яка стригла волоски на великій рідимій плямі. Ця картина його глибоко вразила й викликала відчуття відрази, як і стосунки батька з Тікако. Але, згідно з японською естетикою, людське тіло є проявом природи. А всі прояви життя, навіть фізична непривабливість чи вада, не можуть стати на заваді щастю людини. Не випадково мати й батько Кікудзі в розмові про Тікако співчують їй, говорять про те, що вона могла б мати сім'ю.

Образ Тікако огорнений серпанком трагедії. Жінка дуже мріяла про сім'ю та дітей. Але «заміж вона так і не вийшла...» — думає молодий Кікудзі. Любовні стосунки Тікако з батьком Кікудзі швидко закінчилися, і вона все своє подальше життя була лише помічницею матері й батька. На перший погляд, ця жінка здається легковажною, але насправді в глибині її душі було приховане велике почуття, заради якого вона готова була терпіти будь-які випробування й моральні страждання. Почуття прихованої й нереалізованої любові обумовлювало всі її вчинки в минулому й у теперішньому.

Після смерті матері й батька Кікудзі Тікако піклується про юного Мітані-сана. Обов'язок (японською його називають *іпі*) є важливим елементом японської культури. Це моральна необхідність, яка інколи спонукає людину діяти всупереч своїм бажанням, але з почуття обов'язку. Людина, яка виконує обов'язок (а тим більше — перед покійними) і пам'ятає про добро, викликає повагу. Проте хоча Тікако й виконує обов'язок перед батьком Кікудзі, її піклування про сина позбавлене делікатності. Образ Тікако — багатогранний, вона викликає в Кікудзі асоціації з «нечистою силою» (не випадково її появу супроводжує шурхіт пацюків) і водночас є символом самотності та швидкоплинного кохання (біля веранди Тікако цвіло персикове дерево як символ весни й надії).

Під час чайної церемонії Тікако знайомить Кікудзі з донькою Інамури — юною *Юкіко*. Тікако хоче, щоб згодом вони взяли шлюб і жили в домі батька. Чому вона це робить? На це запитання, як і на інші, у повісті немає однозначної відповіді. Можливо, вона так виявляла свою вдячність до старого Мітані-сана або хотіла вберегти Кікудзі від спокус сучасного життя. А може, так Тікако виявляла свою жіночність, потяг до сім'ї, якої в неї ніколи не було... Так чи інакше, а саме Тікако, учителька чайної церемонії, коханка батька Кікудзі, відіграє вирішальну роль у долі юного Мітані-сана та всіх інших персонажів. Вона ніби пересуває долі людей, як чашки, і це позбавляє її саму чайну церемонію, і життєві ситуації чистоти й природності. Не випадково Кікудзі постійно не залишає відчуття сорому й огиди, коли поруч знаходиться Тікако Курімото. Йому неприємно бачити, як вона хазяїнує в чайному павільйоні його батька, торкається його речей, одягає халат його матері для прибирання. Ще раніше, як згадує Кікудзі, Тікако хотіла використати дітей (малих Фуміко та Кікудзі), щоб припинити роман батька з пані Оотою, хоча Тікако не мала ніякого права приймати рішення за батька. Не родима пляма Тікако, а її грубе втручання в долі людей викликає в юнака внутрішній спротив. Кікудзі інколи думав про те, що якби його знайомство з Юкіко відбулося без участі Тікако, то їхні стосунки склалися б зовсім інакше. Але життя продовжується...

Юкіко Інамура — утілення внутрішньої вишуканості й стриманості. Побачивши дівчину, Кікудзі помітив у неї кривешинове фуросікі (хустку), на якому були зображені білі журавлі на рожевому фоні. Журавлі, згідно з давньою японською традицією, — символ щастя, надії, молодості й краси. Образ Юкіко постійно супроводжує світло, вона й сама ніби випромінює сяйво. Кікудзі здалося, ніби в руках дівчини під час чайної церемонії розпускала червона квітка (шовкова серветка). Спогади про Юкіко викликають у Кікудзі потяг до чистоти й краси. Але життя юнака без батьків складається непросто...

Колись доля звела батька Кікудзі з *пані Оотою*. Її чоловік (його друг) помер, і батько Кікудзі (як людина, вірна обов'язку щодо свого друга) допомагав удіві та її дочці впоратися з негараздами. У часи війни він дбав про них, як і про свою сім'ю. Тоді, у лихі часи, коли головним завданням було вижити, коли повітряні нальоти на Японію не припинялися, коли голод і холод з'єднали всіх, людські долі тісно переплелися, як гілки дерева. Кікудзі згадав, що батько приносив додому трохи їжі, а потім виявлялося, що про неї дбала донька пані Ооти. Вона також проводжала його батька під час повітряних нальотів до їхнього будинку, ніби оберігаючи від небезпеки.

У повісті пані Оота втілює природну й чутливу красу, яка свого часу приваблювала батька Кікудзі, а потім викликала емоційне відлуння в душі його сина. «*Якщо природа хотіла створити шедевр, вона створила пані Ооту*», — зазначає автор. Юнака й жінку, на двадцять років старшу за нього, поєднало не тільки кохання, а й минуле. А можливо, кохання минулого? У повісті Я. Кавабати немає однозначного трактування подій та ситуацій. Почуття молодого Кікудзі до пані Ооти було відвертим і палким, з нею він міг вільно говорити й про батька, і про Тікако, і про все, що відбувалося в його житті. Імовірно, через зв'язок з пані Оотою він, гостро відчувши самотність і сирітство, прагнув відновити зв'язок з батьком, повернути з минулого тепло, яким колись вона зігрівала його батька... Та й пані Оота, яка кохала старого Мітані-сана, через його сина, імовірно, жила минулим.

Образ *Фуміко* — це ще один тип непоказної краси, але дуже глибокої, відданої й жертвовної. Фуміко володіє даром розуміти людей та співчувати їм. Вона зрозуміла почуття своєї матері, щиро поважала й любила батька Кікудзі, оберігаючи нетривкий зв'язок дорослих. Батько подарував Фуміко на згадку перстень — як знак її мужності й моральної стійкості.

ЛІТЕРАТУРНА ПРОГУЛЯНКА

Храми в повісті Я. Кавабати

Багато років письменник Я. Кавабата жив у м. Камакурі, яке було засновано ще у XII ст. У цьому місті знаходиться одна з найбільших статуй Будди й знамениті буддійські храми. Один з них — *Енгаку-дзі*, величний храм школи *дзен*. Саме тут розпочинається сюжет повісті «Тисяча журавлів». Головний герой Кікудзі опинився на території цього храму й іде на чайну церемонію, де відбувається знайомство з жінками, які відіграли велику роль у долі його батька та всієї сім'ї, а також з юними Юкіко та Фуміко, котрі визначають долю самого героя.

Дзен — один з напрямів буддизму, у якому важливу роль відіграють споглядання та просвітлення. Основним поняттям учення *дзен* є *саторі*, що подібне до спалаху блискавки, миттєве пробудження, осяяння. Існують два види *саторі* — *мале саторі*, що відкриває справжню сутність речей на короткий час, і *велике саторі* — просвітлення духу.



Храм Енгаку-дзі.
м. Камакура (Японія)

У ключовий момент повісті, коли пані Оота наклала на себе руки і Фуміко просить допомоги в Кікудзі, він раптово побачив у своїй уяві заграву над лісом навпроти храму *Ікегамі Хонмон-дзі* (у районі Ота, Токіо). Героєві здалося, немов білі журавлі знялися з фуросікі Юкіко у вечірнє небо, що все ще палало в його заплещених очах. Чи був то момент *саторі*? Можливо... На короткий чи тривалий час? Що тоді раптово (інтуїтивно, емоційно) усвідомив герой? Над цим варто поміркувати...

Згідно з філософією *дзен*, кожна людина має природу Будди, тому її завдання полягає в реалізації цієї природи, у відкритті нерозривної єдності «Я» і зовнішнього світу.

Водночас Фуміко приймає на себе провину за свою матір. Вона просить пробачення в Кікудзі за передчасну смерть його батька, а можливо, і його матері. Дівчина, чиста й невинна, страждає через провину дорослих, відчуваючи глибокий зв'язок з минулим і відповідальність за все, що сталося. Фуміко приймає й нову провину — за зв'язок юного Кікудзі з пані Оотою. І за смерть своєї матері, хоча там, найімовірніше, винною була Тікако, котра повідомила пані Ооті про можливий шлюб Юкіко й Кікудзі та сказала: *«Не заважайте!»* Але Фуміко страждає й навіть карає себе за смерть матері, бо не вберегла, не змогла зупинити, не переконала... *«Мертві потребують тільки одного — щоб їх простили»*, — каже Фуміко. Дівчина прагне принаймні врятувати молодого Кікудзі. Урятувати ціною своєї чистоти, а потім — щезає з його життя... А він, який нарешті позбавився почуття до пані Ооти й оцінив глибинну сутність Фуміко, втрачає дівчину, яка відродила його до життя... *«Після вчорашнього вечора Кікудзі й не думав порівнювати Фуміко з кимось. Для нього вона стала незрівнянною. Стала його долею»*. Якщо раніше йому здавалося, що пані Оота перевтілилася у Фуміко, то тепер Фуміко була тільки Фуміко, але вона померла, і Кікудзі знову залишився самотнім.

Образ Кікудзі. Юний Кікудзі позбавлений однозначності, як і образи героїнь. Персонажів прози Я. Кабабати не можна оцінювати за критеріями «чорне — біле», «правильне — неправильне». У творчості японського письменника людина постає багатогранною та непізнанною, вона навіть сама не здогадується, які незвідані глибини в ній приховані. Кікудзі не знав, що з часом з ним будуть відбуватися дивні речі, не знав, на які почуття здатний... Це сучасний юнак, який живе на свій розсуд після смерті батьків. Він ніколи не вивчав чайну церемонію й не цікавився традиціями. Хлопець не надто прив'язаний до батьківського будинку, планує продати його. Але несподівано для себе через чайну церемонію й через людей, які приходять у його будинок, він несвідомо відчуває глибокий зв'язок і зі своїм батьком, і з минулим, і з долями інших людей. Для Кікудзі по-новому розкривається його життя. Минуле ніби висвітлює його життя спалахами, і він поступово змінюється. Юний герой, який ніколи не замислювався над тим, як раніше жив його батько, кого він кохав, з якої чашки пив, тепер гостро відчув потребу подолання самотності й відновлення втраченого зв'язку.

Пані Оота та її донька Фуміко показали йому сумну принадність речей з минулого, які тепер для Кікудзі багато означають. Навіть Тікако, яка діє вульгарно й грубо втручається в його життя, насправді мимоволі розкрила йому такі речі, на які раніше Кікудзі не звертав уваги. Якщо спочатку Тікако викликає в нього невдоволення та огиду, коли вона в домашньому халаті матері порається в сімейному чайному павільйоні, то потім Кікудзі сам (уже без Тікако) іде в чайний павільйон, щоб подумати про важливі речі. Він повертається до чайного павільйону, щоб відчути спогад про запах Юкіко, яка була там напередодні на запитання Тікако. Він по-новому дивиться на мініатюру поета, яку любив колись його батько — *«образ поета здавався величним, від нього віяло свіжістю»*. Кікудзі знаходить скриньку з батьківською чашкою, витирає від пилу, і нарешті дві чашки — пані Ооти (яку принесла Фуміко) і батька — знову стоять поруч... *«Пам'ять про померлих — скарб наших сердець. Тож оберігаймо його все життя»*, — каже Кікудзі.

Почуття самотності й відчуженості Кікудзі прагне подолати через зв'язок з жінкою з минулого його батька — пані Оотою. Згодом Фуміко, яка теж належить минулому, але водночас і сучасному, відкриває для Кікудзі новий світ і нові істини. Але у фіналі твору Кікудзі знову залишається самотнім. Померли й пані Оота, і Фуміко... Юкіко стала для нього недосяжною мрією, бо він навіть не знав, де вона й чи вийшла заміж. *«Зосталася на мою голову тільки Курімото...»* — це останні слова героя повісті, якого темне минуле так і не відпустило. Та все ж таки він відчув в окремі моменти саторі — миттєве духовне просвітлення, а все інше в нього попереду, бо життя триває...

Символіка. Повість «Тисяча журавлів» сповнена виразної символіки. Речі з минулого й сучасного героїв набувають прихованої принадності, бо втілюють їхні складні життєві



Посуд для чайної церемонії. Сучасне фото

долі. Уже на початку твору в описі чайної церемонії, яку влаштовує Тікако в храмі Енгакудзі, з'являється давня чашка *орібе* (це стиль кераміки). Їй декілька століть, вона перейшла від пані Ооти до батька Кікудзі, а той потім подарував її Тікако. А тепер у цій чашці на прохання Тікако Юкіко подає чай молодому Кікудзі. Отже, чашка *орібе* стає символом заплутаного минулого й водночас символом поєднання людських долі у сучасності.

У повісті з'являються й інші чашки для чайної церемонії. Жіноча й чоловіча, червона та чорна чашки — *сіно* й *карацу* (пані Ооти й батька Кікудзі), які їхні діти зберігали у своїх будинках, а через багато років нарешті поставили поруч у чайному павільйоні юного Кікудзі. І це символ не тільки минулого кохання батьків, а й початку нових стосунків між Фуміко та Кікудзі.

Ваза *сіно* (стиль кераміки) викликає у Фуміко й Кікудзі особливі почуття, бо вона належала пані Ооті. А після її смерті ця ваза, проста й вишукана, у яку Фуміко поставила червоні троянди й білі гвоздики, які прислав Кікудзі, ніби зберігає приналежність її хазяйки. Фуміко передає цю вазу на згадку про матір Кікудзі, і він милується нею, відчуваючи теплі почуття до пані Ооти навіть після її смерті. Тепер хлопець ставить у неї білі троянди й білі гвоздики. Що призвело її до смерті — відчуття провини чи невгасима любов? Коли Тікако помітила *сіно* в домі Кікудзі, то відчула сильні ревності навіть до померлої жінки. Згодом Кікудзі перестав ставити в *сіно* квіти, «*бо серце в нього надто починало калатати*»...

Чашка пані Ооти зі стійкими слідами її помади має особливу приналежність для Кікудзі. Розуміючи нематеріальну цінність цієї речі для нього, Фуміко приносить її героєві.

Прихована приналежність речей



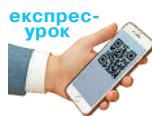
Одним з естетичних принципів Японії є *мононо аваре*, що означає «сумна чарівність речей». Він виник дуже давно, ще в період Токугави, і полягає в пошуку глибинної сутності, що прихована за буденними, на перший погляд, речами. Згідно з японською культурною традицією, кожна річ має не тільки практичне призначення, а й певну історію, поєднуючи долі людей, викликаючи естетичний або емоційний відгук у тих, хто користується річчю чи споглядає її. Особливо шанують японці старі речі, які ніби втілюють зв'язок поколінь, поєднують історію й сучасність. Юні герої повісті «Тисяча журавлів» Я. Кавабати отримують у спадок від батьків старі будинки, старовинне чайне приладдя, але вони ще не усвідомили справжньої цінності того, що мають. Можливо, тому вони роблять багато помилок у житті...

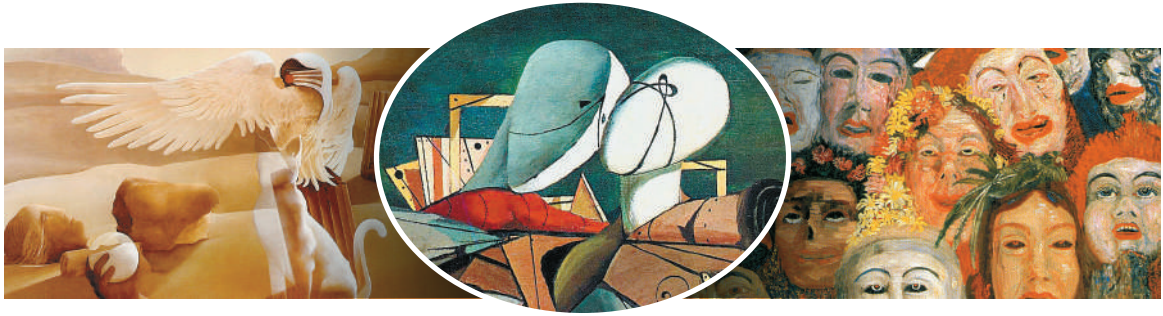
Але вона просить його розбити цю чашку (у листі, який порвала на його очах). Після ночі кохання Фуміко сама розбила чашку й пішла, залишивши в саду тільки чотири черепки сіно. Кікудзі спробував зібрати їх до купи, але бракувало шматочка на вінцях, і юнак залишив цю справу. Він побачив зорю на небі й подумав: «Безглуздо збирати черепки, коли на небі сяє зірка свіжим блиском...» Фуміко стала його новою яскравою зіркою, але невдовзі зникла...

У зображенні персонажів використана символіка природи. Образ пані Ооти супроводжує пташине щебетання, Фуміко — запах півоній, троянд і гвоздик. Коли Фуміко й Кікудзі згадують про батьків, в описі простору з'являються червоні й білі олеандри. Образ Юкіко викликає в уяві героя спогади про жовте латаття, сонячну заграву, ранкову зорю. Скромна й тендітна квітка іпомея, яку служниця Кікудзі поставила в трьохсотлітню вазу з висушеної дині, нагадує героєві про поєднання в житті вічного та швидкоплинного. А сам Кікудзі зображений на тлі батьківського саду — занедбаного, покинутого хазяїном. Щось від цього саду є і в долі, і в характері самого Кікудзі.

КОМПЕТЕНТНОСТІ

Обізнаність. 1. Розкрийте сутність японських уявлень про прекрасне. **2.** Які різновиди краси втілені в персонажах повісті «Тисяча журавлів»? Поясніть. **3.** Розкажіть про зв'язок героїв і героїнь з минулим. Яку роль відіграє минуле в їхньому житті? **Читацька діяльність. 4.** Знайдіть у повісті епізоди, коли юний Кікудзі відчував: а) самотність; б) кохання; в) огиду; г) просвітлення; г) співчуття; д) невизначеність. Прокоментуйте. **5.** Назвіть явища природи, пов'язані з образами Кікудзі та героїнь. Розкрийте зміст символів природи в повісті. **Людські цінності. 6.** Які цінності, на вашу думку, Кікудзі спочатку не розумів, а потім усвідомив? Чого навчила Кікудзі кожна з героїнь повісті? **Комунікація. 7.** Дискусія на тему «Журавлі, яких людина шукає все життя». **Ми — громадяни. 8.** Як ви розумієте поняття «вulgаризація», «традиції», «забуття традиції», «вірність традиції»? З якими персонажами повісті «Тисяча журавлів» вони пов'язані? **9.** Які національні традиції існують у вашій місцевості? Розкрийте своє ставлення до них. **Сучасні технології. 10.** За допомогою Інтернету знайдіть інформацію про особливості чайної церемонії в Японії. Підготуйте презентацію. Поясніть, яку роль відіграє ця традиція в розкритті характерів і доль персонажів повісті «Тисяча журавлів». **11.** Кікудзі побачив у чайному павільйоні мініатюру Содацу із зображенням поета Мунеюкі або Цураюкі. За допомогою Інтернету визначте, чому саме ці митці згадані в повісті. **Творче самовираження. 12.** Фуміко порвала лист на очах у Кікудзі. Використовуючи подальший діалог героїв, напишіть лист від імені дівчини. **Лідери й партнери. 13.** Командна гра «Про що “розповіли” речі?». Команди виготовляють картки із зображенням предметів, що згадані в повісті «Тисяча журавлів». Потрібно визначити їхню роль у житті персонажів або створенні характерів. Наприклад: *халат, перстень, чашка сіно, чашка карацу, чашка орібе, скринька для чайного приладдя, червона й біла троянди, глечик орібе, рожеве фуросікі, іпомея* тощо. **Довкілля та безпека. 14.** Проти чого прагнув застерегти сучасників Я. Кавабата в повісті «Тисяча журавлів»? Чи актуальні ці застереження для нашого часу? **Навчаємося для життя. 15.** Розкажіть про якусь стару річ, яка має особливу «життєву історію», пов'язану з вашою родиною або близькими для вас людьми.





ЛІТЕРАТУРА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ ст.

«ТЕАТР АБСУРДУ»

Немає інших норм, крім норм моєї уяви.
Немає іншого світу, крім абсурду довкола й
усередині нас.

Е. Йонеско

«*Театр абсурду*» (або «*драма абсурду*») – це сукупність явищ театрального авангарду другої половини ХХ ст. Сформувався у Франції в 1950–1960-і роки, вплинувши певною мірою на розвиток європейської та американської літератур другої половини ХХ ст.

Термін «театр абсурду» увів англійський літературознавець М. Есслін в однойменній монографії (1961). Він визначив типологічну спільність між творчістю драматургів різних країн і генерацій, зазначивши, що назва «театр абсурду» не означає «ані організованого напрямку, ані мистецької школи», а сам термін лише «сприяє проникненню у творчу діяльність, не дає вичерпної характеристики, не є всеохоплюючим і винятковим».

У філософському аспекті «драма абсурду» значною мірою ґрунтується на теоретичних положеннях С. К'єркегора, А. Камю, Ж. П. Сартра. Генетично «театр абсурду» пов'язаний з художньою практикою екзистенціалізму.

Ознаки, які притаманні творам «театру абсурду»

- Створення абсурдного художнього світу, де відсутні логічні, причинно-наслідкові зв'язки, порушені моральні норми, спотворені людські стосунки;
- просторово-часові зсуви, що є вираженням загального абсурду буття;
- бунт проти здорового глузду, нормативності;
- мотиви розгубленості, відчуженості, самотності, невлаштованості, приреченості людини у світі;
- гротеск як засіб викриття безглуздості й штучності життя;
- дія послаблена, нерідко вона відсутня або ілюзорна, умовна;
- «мовна революція» (*Е. Йонеско*): гра слів, неузгодженість реплік, незрозумілість монологів і діалогів, порушення граматичних і синтаксичних норм, каламбур, підтекст тощо;
- персонажі нагадують не людей, а маріонеток, це – образи-схеми, образи-ідеї, образи-символи, що втілюють авторську думку про абсурд;
- ігнорування будь-яких канонів у побудові п'єси;
- використання елементів різних жанрів (трагікомедія, трагіфарс, комічна мелодрама тощо);

- синтез мистецтв (до «драми абсурду» нерідко належать пантоміма, хор, цирк, мюзик-хол, кіно);
- поєднання комічного й трагічного.

Намагаючись знайти виразні засоби для відображення абсурдності людського існування, трагізму буття, тривоги й болю за особистість, «театр абсурду» став новим кроком у розвитку драматургії, збагативши світову театральну систему новою технікою, новими художніми прийомами, увів у літературу нові теми й нових героїв.

Найяскравішими представниками «театру абсурду» були: Е. Йонеско, С. Беккет, Ж. Жене, А. Адамов (Франція); Ф. Аррабаль (Іспанія); Д. Буццаті, Е. Д. Ерріко (Італія); Г. Пінтер, Н. Сімпсон (Англія); С. І. Віткевич, С. Мрожек (Польща) та ін. В українській літературі «драма абсурду» представлена п'єсами І. Костецького, В. Діброви, О. Лишеги.

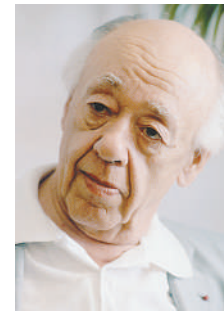


С. Беккет

Е. Йонеско — яскравий представник «театру абсурду»



Французький драматург румунського походження **Ежен Йонеско** (1909–1994) разом із С. Беккетом та А. Адамовим став фундатором «театру абсурду». Творчість Е. Йонеско розвивалася в руслі екзистенціалізму. Стрижнем його п'єс були абсурдність повсякденності й туга за сенсом буття та справжнім життям. У драмах відображено також ідеї сюрреалізму з властивою йому підвищеною увагою до підсвідомого. Сміливі експерименти з формою, які заперечували установлені канони драми, настанова на епатування публіки — усе це дає підстави розглядати драматургію Е. Йонеско як явище авангардистського мистецтва. Класичними зразками «театру абсурду» стали такі п'єси Е. Йонеско, як «Урок» (1950), «Стільці» (1954), «Безкорисливий убивця» (1957), «Носороги» (1959), «Повітряний пішоход» (1963), «Король вмирає» (1963) та ін. Для театру Е. Йонеско характерними є «дивовижні», подібні до сновидінь сюжети, у яких зруйнована звична логіка речей, а реалістичне переплетене з фантастичним; зосередження на проблемах сенсу життя, відчуження та розладу між людьми, знеособлення індивіда, ворожих взаєминах особистості з владою, ідеологією, історією; герої, які уособлюють певні стани духовного буття та яким притаманні зовнішній схематизм та одноманітність; зображення людей-маріонеток, занурених в автоматичний плин життя й мислення; тяжіння до жанру притчі, у якому, проте, значно послаблюється елемент повчальності; перевага малих форм (одноактних п'єс); відтворення на сцені всіляких порушень комунікацій, що свідчать про «мовну катастрофу»; використання словесної нісенітничі, гри зі словом та ін.



Е. Йонеско

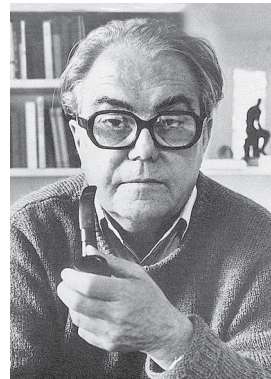


Спектакль «Носороги в місті» компанії «Рено-Барро». Театр «Одеон». м. Париж. 1960 р.

Трагікомедії Ф. Дюрренматта



Фрідріх Дюрренматт (1921–1990) — швейцарський драматург і прозаїк. Став відомим завдяки трагікомедіям, які водночас можна назвати й драмами-притчами (параболами). Разом із своїм співвітчизником М. Фрішем сприяв поширенню швейцарської драми у світі. Становлення світовідчуття та поетики Ф. Дюрренматта відбувалося під впливом його ознайомлення з творчістю Ф. Достоевського, Ф. Кафки, письменників-екзистенціалістів. Для творчості митця характерним є синтез різних традицій, у його творах можна знайти елементи античної, шекспірівської драми, класичного театру ХІХ ст. та ін. Однак Ф. Дюрренматт не належав до жодного напрямку та течії. Письменник узагалі заперечував свою належність до будь-якого угруповання. Справді, він створив особливий тип драми, що походить передусім з особливостей його світосприйняття. Це гротескна драма — іронічна й повчальна водночас. Найвідоміші драми Ф. Дюрренматта: «Гостина старої дами» (1956), «Фізики» (1962), «Ахтерлоо» (1963).



Ф. Дюрренматт



Сцена з вистави за драмою Ф. Дюрренматта «Гостина старої дами» (реж. Дж. Дойл, Бродвей, 2015 р.)

КОМПЕТЕНТНОСТІ

Обізнаність. 1. Назвіть ознаки «театру абсурду» та його представників. **Читацька діяльність. 2.** Пригадайте твори «нової драми» (Г. Ібсена, Б. Шоу, А. Чехова та ін.), які ви читали раніше. Чим «театр абсурду» відрізняється від «нової драми»? **Людські цінності. 3.** Визначте здобутки «театру абсурду». **Комунікація. 4.** Дискусія «Мистецтво абсурду — це мистецтво?» **Ми — громадяни. 5.** Знайдіть інформацію про українські переклади й театральні вистави представників «театру абсурду» на українській сцені. **Сучасні технології. 6.** В Інтернеті подивіться кінофільм «Чекаючи на Году» (реж. М. Ліндсей-Хогг, Ірландія, 2001 р.) за однойменною п'єсою ірландського драматурга С. Беккета. Визначте у фільмі ознаки «театру абсурду» і трагікомедії. Поясніть, чому драма митця була визнана фахівцями «найвпливовішим драматичним твором ХХ ст.». **7.** В Інтернеті подивіться кінофільм «Візит дами» (реж. М. Козаков, СРСР, 1989 р.) за п'єсою Ф. Дюрренматта «Гостина старої дами». Які явища (соціальні та психологічні) викриває автор? За допомогою яких засобів? **8.** В Інтернеті є декілька кінофільмів, знятих за однойменною п'єсою «Носороги» Е. Йонеско. Подивіться один з них. Висловіть враження. Розкрийте значення центрального символу — носорогів, на яких перетворюються люди. **Навчаємося для життя. 9.** Е. Йонеско вважав, що «Носороги» — антифашистська п'єса. Поясніть зміст п'єси та її актуальність для боротьби з негативними явищами суспільства.

ПОСТМОДЕРНІЗМ

Постмодерн порушує основу основ. Унаслідок цього виникає «література навиворіт».

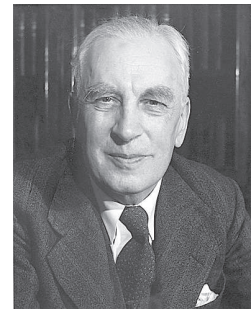
М. Попович

Особливості постмодерного світовідчуття. Письменник У. Еко в статті «Постмодернізм, іронія, цікавість» зазначає: «Мушу сказати, що я сам переконаний у тому, що постмодернізм — не фіксоване хронологічне явище, а такий духовний стан, сказати б *kunstwollen* (художницька воля) — підхід до роботи. У цьому сенсі правомірною є фраза, що будь-яка епоха має власний постмодернізм. Очевидно, кожна епоха в певний момент перебуває на межі кризи...»

Справді, постмодерне світовідчуття — це особливий духовний стан, що характеризує кризову епоху. Це мотиви самотності, розчарованості, розгубленості, відчаю, вичерпності буття. Постмодернізм засвідчує кризові моменти в розвитку суспільства й людини, які, за образним висловом У. Еко, «знаходяться на краю прірви». Людина, яка опинилася на краю прірви, зовсім по-іншому ставиться до життя і смерті, самого існування, яке й призводить до цього жахливого стану. І цей погляд, який усвідомлюється як «останній», бо далі вже йти нікуди, відкриває неприховану правду неупорядкованого й невлаштованого людського життя, позбавленого духовного сенсу.

Постмодернізм — це не просто кризове світосприйняття, а ще й усвідомлення кризи й самоусвідомлення себе в цьому кризовому, неспокійному, несталому світі, де руйнуються засади буття. І цей момент — усвідомлення й самоусвідомлення — робить твори постмодернізму актуальними для нашого часу.

Про поняття «постмодернізм». Термін «постмодернізм» з'явився в період Першої світової війни в праці В. Паннівца «Криза європейської культури» (1917). У 1947 р. А. Тойнбі в книжці «Вивчення історії» використав цей термін у культурологічному сенсі. За його визначенням, після Нових часів (*Modern Age* — 1475–1875 рр.) настав новий етап розвитку західної цивілізації (*Postmodern Age* — після 1875 р.). У 1960–1970-х роках термін «постмодернізм» використовують для означення стилевих тенденцій в архітектурі, спрямованих проти безликої стандартизації й техніцизму. Цей термін набув подальшого поширення завдяки теорії Ч. Дженкса та Р. Стернея («Розквіт постмодерністської архітектури», 1977 р.). Незабаром він з'явився в художній літературі й мalarстві. Розвитку постмодернізму сприяли філософи Ж. Дерріда, Ж. Баттей, Ж. Ф. Ліотар, М. Фуко, а також концепція семіотика та письменника У. Еко.



А. Тойнбі

Постмодернізм (латин. *post* — за, далі, після, букв. — після модернізму) — це багатозначний термін, щодо якого відбуваються дискусії в сучасному літературознавстві. Нині постмодернізмом називають: 1) сукупність літературно-мистецьких тенденцій, явищ, шкіл, що виникають на межі ХХ–ХХІ ст.; 2) художній напрям у літературі й мистецтві другої половини ХХ — початку ХХІ ст.; 3) світовідчуття кризової епохи наприкінці ХХ — на початку ХХІ ст.; 4) стиль у сучасному мистецтві й літературі; 5) особливий спосіб організації художнього світу, що може виявлятися на різних етапах літератури; 6) етап розвитку літератури й мистецтва.

Світ у творах постмодернізму. Постмодернізм відображає загальний абсурд життя, розрив соціальних і духовних зв'язків, втрату моральних орієнтирів у світі. Дисгармонія та деструкція — основні ознаки постмодерного художнього світу. Тут немає нічого певного й сталого. Цей світ жахливий та химерний. Він відлякує своєю заплутаністю й невизначеністю, глибиною кризи та безвиході. Тому не випадково в постмодерних творах стали знаковими такі просторові координати, як лабіринт, яма, прірва, глухий кут, стіна тощо.

Художній світ у постмодернізмі позбавлений майбутнього, він не має розвитку, замкнений лише сам на собі. Світ неначе розбитий на друзки, розколотий, не цілісний, не органічний. Тому фрагментарність, хаотичність, колаж у побудові сюжету стають характерною ознакою постмодерних творів. І єдине, що може зробити митець, спробувати досягнути це абсурдне теперішнє буття через минуле. Хоча світ не має свого продовження, але він може бути осмислений крізь призму колишніх епох, культурного досвіду людства. Тому у творах постмодернізму поєднуються стильові елементи, алюзії, ремінісценції, цитати. Хаотичність у композиції творів, з одного боку, відображає хаос абсурдного світу, а з іншого — його усвідомлення. Нагромадження різноманітних елементів, які містять відгомін попередніх епох, слугує осмисленню сучасності через архетипи культури й пам'ять поколінь.

Текст як світ, а світ як текст. Створення художнього світу у творах постмодернізму відбувається в підкреслено умовному стилі. Текст зображено як світ, а світ — як текст. Твір постмодернізму подається як процес взаємодії художника з текстом, тексту — з простором культури й соціальним простором, тексту — з митцем тощо. Тут ідеться про специфічну особливість постмодерного письма, що передбачає підкреслену умовність зображуваного. Твір — це так званий умовний текст та умовний світ. І все в цьому художньому світі підпорядковується правилам естетичної гри.

Ігрове начало притаманне більшості творів постмодернізму. У читачів виникає враження, що герої не живуть, а грають у життя. І митець начебто не пише, а грає з читачем. За законами гри в постмодерних творах можуть відбуватися різноманітні події на межі реального й ірреального. Гра дає можливість вільного переходу з одного часу в інший, з дійсності — у світ підсвідомості та ін. Виникає запитання: а навіщо ж ця гра, ця підкреслено умовна естетична діяльність?.. Річ у тім, що естетична гра здатна перетворити трагедію на фарс, тобто подолати трагізм буття, хоча б на естетичному рівні. Окрім того, естетична гра, своєрідна театралізація мистецтва дає змогу художникові спільно з читачем переграти заново ті чи інші ситуації, зазирнути не тільки в потаємні куточки дійсності, а й у себе, і, урешті-решт, звільнити людину від важкої реальності, існуючого абсурду. Як зазначав М. Бахтін, «у грі людство звільняється внутрішньо, а здобуття внутрішньої свободи є кроком до звільнення світу». До того ж естетична гра у творах постмодернізму нерідко поєднується з пародією, іронією чи сміхом, а це завжди було засобом вільнодумства, руйнування будь-яких ідолів, подолання драматизму буття. Пародією на трагедію є комедія, а отже, абсурд буття не безнадійний, він долається на суто художньому, естетичному рівні. А за естетичною грою у творах постмодернізму приховується мрія про справжнє, неігрове життя, прагнення духовного сенсу, правди й щирості, тяжіння до відродження загальнолюдських норм і цінностей.

Світ у творах постмодернізму зображено з позиції «ідеологічного поліфонізму» (термін М. Бахтіна), який реалізується в поєднанні різноманітних елементів, стилів, цитат, ремінісценцій тощо. Неоднозначність і суперечливість світобудови призводять до того, що правом на істину не володіє ніхто. Тому монополією на знання про цей світ у творах постмодерну не володіє ніхто: ані герої, ані автор, ані читач. І тому ці твори можна прочитувати по-різному. Вони залишають величезний простір для читацької уяви, спонукають думку напружено працювати, шукати втрачені моральні домінанти й орієнтири в цьому світі. І навіть якщо вони не знайдені, ця праця розуму й душі надзвичайно корисна, адже людина має постійно мислити й шукати. І тільки тоді вона є Людиною.

Людина у творах постмодернізму. Особистість у постмодерних творах знаходиться неначе на перехресті різних просторів, часів та епох. Вона не знає, куди йти, у що вірити, де знайти притулок. Вона — продукт кризи буття, і ця кризовість відображається на її внутрішньому стані, моральному здоров'ї. Як правило, герої творів постмодерну — люди емоційно вразливі, надзвичайно гостро відчують усе, що відбувається довкола. Їхня «хвороба» — особлива. Вони «хворі» на свій час, на свою епоху. Їм важко знайти істину існування, адже воно позбавлене змісту, їхні бажання нерідко виходять за межі раціонального, можливого й морального.

І вони не такі, як усі. У творах постмодернізму митці відображають погляд дивної людини на цей дивний-предивний світ, і це має вразити читача, захопити його й спонукати розібратися в усіх цих дивацтвах.

Твори постмодернізму підкреслено зорієнтовані на епатаж читача, створення в нього незвичайного враження. Це ще один вияв літературної гри з читачем. Формування читацької зацікавленості твором, готовності до неодноразового звернення до тексту змушує постмодерністів шукати нові засоби для своєї художньої палітри. Постмодерні твори не є елітарною літературою, вони розраховані на пересічного читача, який живе в постмодерну епоху, хоча, можливо, і не усвідомлюючи її. Отже, через епатаж, сильне враження — до усвідомлення. Така мета постмодерністів. У. Еко писав: «...добратися до широкого загалу, заповнити сни — у цьому полягає авангардизм наших днів».

Однак, незважаючи на масовість, постмодернізму притаманна й певна орієнтація на культурного читача. Змальовуючи людину, яка постала на уламках епох і різних культурних шарів, митці прагнуть оживити в ній минулий духовний досвід. Щоб «спрацювали» усі алюзії, ремінісценції, асоціації, цитати, на які багаті постмодерні твори, треба щоб людина мала ще й певний культурний багаж. Художники прагнуть повернути пересічну особистість до самої себе через минуле, оновити її духовно через залучення до культурних надбань (нехай навіть їхніх уламків), змусити по-іншому подивитися на себе та світ.

Роль іронії. Концепція людини у творах постмодернізму характеризується певною мірою скептицизмом та іронією. Герой постмодернізму сповнений зневіри й безнадії щодо абсурдного світу. Скептицизм допомагає авторам викрити неспроможність колишніх утопій, ідеологічних догм, показати світ у його справжньому, неприхованому вигляді. І вижити в цьому жахливому постмодерному світі людині допоможе тільки іронія, що не дає остаточно занепасти духом, втратити здоровий глузд. Іронія, що бере початок ще в романтизмі, дає можливість авторам постмодернізму подивитися на людину та світ з певної дистанції, побачити жахливе в іронічному ракурсі, а отже, і піднятися над ним, здобути певну моральну перемогу над жахами й абсурдом буття через іронію. Іронія, крім того, надає ще й особливу свободу й героєві, й авторові у творах постмодернізму. Іронічний погляд — це погляд людини завжди внутрішньо вільної, яка, можливо, і не може вийти за межі замкненого кола, але піднятися над ним, безумовно, може. Це піднесення духовне, піднесення в думках і почуттях. Поєднання естетичної гри з іронією створює умови для оцінки людини та світу з різних боків, багатогранно. Водночас це дає можливість посміятися (хоча нерідко й кризь сльози) над тим, що взагалі не дає підстав для сміху. А сміх — завжди засіб духовного оздоровлення. «Іронія, метамовна гра, висловлювання в квадраті. Якщо в системі авангардизму для того, хто не розуміє гри, єдиний вихід — відмовитися від гри, то тут, у системі постмодернізму, можна брати участь у грі, навіть не розуміючи й сприймаючи її цілком серйозно. У цьому відмінна властивість (але і підступність) іронічної творчості. Хтось завжди сприйме іронічний дискурс як серйозний», — зазначав У. Еко.

Порівняймо героїв постмодернізму з героями попередніх напрямів. Герой-романтик не сприймає навколишню реальність, він тікає від неї у світ мрій та ідеалів або одухотворює, перетворює її за допомогою сили думки та фантазії. Герой реалістичних творів змушений жити в тих суспільних умовах, у яких він опинився, і діяти відповідно до певних соціальних законів. Герой модернізму й авангардизму, не сприймаючи довілля, вибудовує у своїй уяві новий світ, де він зможе здобути волю й жити справжнім духовним життям. А героєві постмодернізму й жити в тих умовах, у яких він опинився, неможливо, і тікати нікуди, бо він ні в що не вірить, і будувати він уже нічого не здатний, бо втратив усі орієнтири й сенс існування. Тому, умовно кажучи, становище героя постмодернізму набагато гірше, ніж у його попередників. Єдине, що може допомогти йому подолати цю замкненість часу й простору, — це іронія й гра, які дають можливість не тільки піднятися над собою й над обставинами, а й здобути ту міру свободи, без якої особистість уже перестає бути особистістю.

Іронічна гра — можливість дивитися на себе та світ ззовні й зсередини одночасно, шлях до розкріпачення духу, скутого суворими умовами й догмами.

Оскільки художній світ у постмодерних творах постає як хаос, то й людина нерідко відіграє роль маріонетки в руках невідомих для неї сил, залежної від реальних та ірреальних стихій. І коли в людини вже немає ніякого засобу впоратися з усіма небезпеками світу, які не тільки відчутні, а ще й нагнітаються штучно, у неї залишається єдиний засіб — іронічно поставитися до себе й до свого буття, спародіювати власні жахи та своє безсилля. І в такий спосіб здобути внутрішню перемогу над хаосом і абсурдом. Звісно, перемогою це назвати можна тільки умовно, але на фоні суцільного занепаду — це перемога. Перемога духу, що не помер.

Міф у постмодернізмі. Важливу роль у творах постмодернізму відіграє міф. Звернення до міфу не є даниною моді в сучасній літературі. Навпаки, це свідчить про традицію, повернення до забутих джерел буття. Міф дає можливість вивести злободенне на філософський рівень, зробити його значущим для всіх часів і народів. Водночас він дає змогу говорити про індивідуальне в аспекті всезагального. Міф у постмодернізмі слугує з'єднанню часів, епох, уламків реальності. Він — засіб повернення людській свідомості минулого й вічного. Міф не тільки спонукає мислити, оцінювати своє буття в контексті вічності, а й повчає. Багатозначна природа міфу якнайкраще відповідає сутності постмодернізму, котрий відтворює людину та світ поліфонічно, у всій їхній складності й суперечливості.

Сила творця. У постмодерних творах досить незвичайними є стосунки між автором і текстом, автором та його персонажами, автором і простором, автором і часом. Текст, персонажі, простір і час залежні від автора, його творчої волі. Однак і автор відчуває залежність від свого твору. Р. Барт писав, що це сприяє усвідомленню того, що автор — усемогутній творець, але разом з тим він — персонаж іншого, більшого, ніж його, тексту — життя, що рухається за своїми законами. Автор нерідко бере на себе роль героя твору. А якщо між ними все ж таки є різниця, то у творах нерідко використовують літописний стиль. Постмодерністи прагнуть створити певний коментар, або сучасний «переклад», або «літопис», або «словник» свого часу. Хоч авторська точка зору при цьому зазвичай приховується, однак особистісне, творче начало свідчить про торжество людського над безладом і хаосом буття.

Сюжет у творах постмодернізму, як правило, розподіляється на мікросюжети, численні відступи, твори самих персонажів, додатки, авторські коментарі. Така «розбитість» тексту на формальному рівні, з одного боку, свідчить про розпад цілісності дійсності, про дисонанси, що утворилися у світі та свідомості людини. Проте всі ці мікросюжети об'єднуються волею та почуттями оповідача. Творче начало з'єднує те, що розпалося у світі. І творчості в цьому випадку відведена надзвичайно важлива роль.

Творець у постмодерних творах наділений величезною силою. Він здатний з'єднати реальність і фантастику, свідоме і підсвідоме, дійсне і можливе, теперішнє і минуле. Митець

ЛІТЕРАТУРНА ПРОГУЛЯНКА

Який він, сучасний постмодерний роман?



Жанрові різновиди сучасного постмодерного роману різноманітні: роман-словник, роман-розслідування, роман-метаморфоза, роман-таро, роман-коментар до загубленого рукопису, роман-палімпсест тощо. Жанрові утворення постмодерного роману нерідко виникають у результаті накладання різних жанрових структур, причому не тільки літературних, а й інших видів мистецтв, і навіть засобів масової інформації, комп'ютерних технологій тощо. Мультимедійність — застосування всіх засобів впливу на читача — характерна ознака постмодерного роману.

створює багат шарове ціле, яке може повертатися тими чи іншими гранями до читачів, актуалізувати різні сенси. Художникові надається право вільного переходу з одних просторово-часових рівнів на інші, подекуди протилежні, звертатися до різних культурних шарів, робити їх частиною реального світу. Він вільно маніпулює художньою дійсністю та героями, веде захопливу гру з читачем. У чому ж полягає смисл цієї надзвичайно гнучкої й толерантної манери? В опануванні логікою абсурду, в естетичній перемозі над хаосом. Жахливе, що стало об'єктом мистецтва, уже не є таким жахливим, бо мистецтво його опанувало. Жахливе в житті лякає, а в мистецтві його можна уважно роздивитися, подумати над його причинами та наслідками й, урешті-решт, виробити своє ставлення до нього.

Представники постмодернізму. Визнаними майстрами постмодернізму в зарубіжній літературі є Дж. Джойс, Г. Грасс, Дж. Хеллер, У. Еко, К. Рансмайр та ін. Однак постмодернізм властивий і сучасній українській літературі (Ю. Іздрик, В. Медвідь, Є. Пашковський, Е. Андєвська, Р. Бабовал, С. Жадан та ін.). У національних літературах є різні моделі постмодернізму.

Унаслідок надзвичайно гнучкої художньої системи постмодернізму, що заперечує будь-які канони, постмодерні явища можна простежити у творах різних жанрів — і прозових, і поетичних, і драматичних. Постмодернізм не є кризовим мистецтвом. Це мистецтво кризи. А будь-яка, навіть кризова доба, яка породжує мистецтво, не є безнадійною.

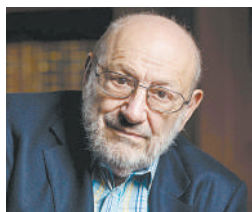
Навчити правильно сприймати твори постмодернізму неможливо, бо слова *правильно* й *неправильно* до постмодернізму не підходять, адже кожен прочитує постмодерний текст по-своєму. Можна лише спонукати уважніше придивитися до художнього світу й героїв постмодернізму, і тоді, можливо, і ми, люди третього тисячоліття, станемо самі собі зрозумілішими.

Що після постмодернізму? Учені зазначають, що на зміну постмодернізму поступово приходить *пост-постмодернізм* — нові тенденції в художній літературі, які потребують осмислення. У них ще переважає поетика постмодернізму, але водночас з'явилася категорія надії на подолання суцільного абсурду. І цю надію зміцнює передовсім досвід культури й національних традицій. А це говорить про те, що ми з вами є свідками створення нового мистецтва. Що буде далі — побачимо! Читатимемо більше сучасних творів і стежитимемо за розвитком художньої літератури в Україні та різних країнах!

Яскрава думка

- «У постмодерному світі немає нічого певного, завершеного: ні морального вироку, який не може бути переглянутий, ні морального заохочення, яке ніколи й нікому не здається незаслуженим. Кожна брехня приховує частину істини, і кожна істина приховує краплину отрути, тож слава й ганьба нерідко переходять одна в одну, навіть заміняють одна одну...» (Д. Затонський).

«Ім'я троянди» У. Еко



У. Еко

Роман **У. Еко** «Ім'я троянди» з'явився вперше в італійських книгарнях 1980 р. Книжка мала шалений успіх не лише на батьківщині автора, а й у багатьох країнах. Він перекладений десятками мов світу, успішно екранізований. Звичайно, успіх можна пояснити тим, що автор створив детектив, «нафарширований» кошмарними й таємничими вбивствами. Однак на книжковому ринку щороку з'являються тисячі, навіть десятки тисяч детективів, але не на кожний з них чекає гучна слава. Можливо, секрет у тому, що за формою детективу у творі У. Еко прихований ще й інший зміст. Адже це й історичний роман (події відбуваються 1327 р.), і роман жахів,



Обкладинка роману У. Еко «Ім'я троянди». 1980 р.

і роман інтелектуальний або філософський, і мемуари якогось Адсона (у ролі дійової особи він — юний послужник, супутник головного героя, Вільгельма Баскервільського, а в ролі оповідача — бенедиктинський чернець). Отже, тут є над чим замислитися читачам і глядачам фільму...

«Останній світ» К. Рансмайра

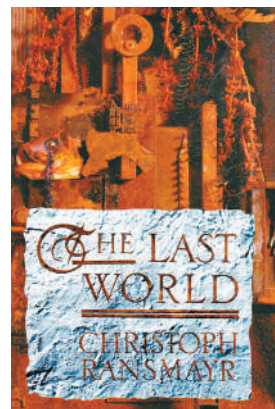


За основу роману **К. Рансмайра** «Останній світ» (1988) узято не реальність (соціальну, психічну та ін.), а художній текст. Цей текст — міфологічний епос давньоримського поета Овідія «Метаморфози». Більшість розділів роману — своєрідна інтерпретація якогось сюжету (міфу) зі згаданого епосу. Наприклад, за основу од-



К. Рансмайр

ного розділу взято міф про закоханих Алкіону та Кеїка, які, усупереч смерті, залишилися разом, ставши птахами. У другому розділі зображено постать Овідія та його протистояння імператорові Августу. Є в романі й розповідь про глухоніму ткалю Арахну. На свої гобелени вона переносить історії, які зчитує з вуст Овідія... На одному з гобеленів зображено порожню далечинь моря, лише десь майже на обрії зникають у морській безодні пошарпані крила... Це Ікар. Про яснобачення Овідія розповідає Ехо: настане кінець світу й урятуються лише двоє, від яких з'являться люди. А в останньому розділі твору йдеться про здійснення пророцтва, про метаморфози, які відбувалися з героями. Терей став одудом, Прокна — соловейком, Ехо — луною, а Лікаон — вовком... Міф по-особливному впливає на світ. «Тема зникнення й реконструювання літератури» — таку характеристику дав своєму задуму К. Рансмайр.



Обкладинка роману
К. Рансмайра
«Останній світ». 1990 р.

КОМПЕТЕНТНОСТІ

Обізнаність. 1. Як ви розумієте ознаку постмодернізму — текст як світ, а світ як текст? **2.** Яку роль відіграє міф у творах постмодернізму? **3.** Розкрийте значення іронії в постмодернізмі. **Читацька діяльність. 4.** Які сучасні книжки й кінофільми, що ви прочитали або подивилися, належать до постмодернізму? Доведіть. **Людські цінності. 5.** Про втрату яких цінностей йдеться в літературі постмодернізму? Наведіть приклади з власного читацького досвіду. **Ми — громадяни. 6.** Зайдіть на сайти сучасних українських письменників, знайдіть 1–2 приклади постмодерних творів. Розкажіть про них у класі. **Сучасні технології. 7.** В Інтернеті подивіться кінофільм «Ім'я троянди» (реж. Ж. Ж. Анно, Франція, Італія, ФРН, 1986 р.) за однойменним романом У. Еко. Висловте враження. Які смисли приховані за детективною історією? **8.** За допомогою Інтернету знайдіть і прочитайте інтерв'ю У. Еко «Не сподівайтесь позбутися книжок». Як автор ставиться до електронних і паперових книжок? Висловте власну позицію щодо проблем, порушених в інтерв'ю. **Навчаємося для життя. 9.** Прокоментуйте цитати У. Еко: «Перший обов'язок культурної людини — завжди бути готовою переписати енциклопедію»; «Книжки завжди розповідають про інші книжки, і кожна історія розповідає історію, яку вже розповідали»; «Культура — це те, що залишається після того, як усе інше було забуто».



ПОСТМОДЕРНІЗМ: МИСТЕЦТВО, ЯКЕ ВИЙШЛО НА ВУЛИЦІ

Усе, що створено в мистецтві після (тобто пост) модернізму, називають культурним розчаруванням у пошуках сенсу буття окремою людиною та людством загалом. Модерністи шукали нові форми естетичного вираження — від геометричних фігур до сновидінь. Митці-постмодерністи працюють з образами, сюжетами й мотивами минулих епох, дещо іронізуючи над усім, що було створено до них.

Наприкінці 1940-х — на початку 1950-х років **Дж. Поллок** (1912–1956) започаткував «мистецтво без меж», відмовившись від рам, пензлів, мольбертів і палітр. Художник розбризкував фарбу на полотні, створюючи примхливі лабіринти ліній та плям. Ця техніка отримала назву *dripping* (від англ. *drip* — капати, розтікатися). Довгі, подібні до ниток смуги різних кольорів символізували хаос і катастрофи суспільного життя, протест проти всього усталеного й систематизованого в мистецтві. Фарби на картині неначе живуть власним життям, вони перехрещуються, витягуються, обриваються, переходять в інший кольоровий згусток.

Своїм картинам Дж. Поллок давав не назви, а номери, іронізуючи над прагненням «оцифрувати» будь-яку творчість, змусити митців пристосуватися до певної ідеології й



Дж. Поллок. № 5. 1948 р.

масової культури. Нескінченні зигзаги Дж. Поллока свідчать про те, що життя складне й заплутане, у ньому більше запитань, аніж відповідей. Кожна людина повинна розв'язувати їх самостійно, не шукаючи підказку навіть у творах мистецтва, у назві, сюжеті чи коментарях. Течія, відкрита Дж. Поллаком, отримала назву *абстрактний експресіонізм*. У його руслі творили художники **М. Ротко**, **А. Марпін** та ін.

Інший різновид постімпресіонізму — *монохромний* (одноколірний) живопис, який набув найвищого розвитку у творчості французького художника **І. Кляйна** (1928–1962). Митець експериментував з різними кольорами, але зупинився на яскравому синьому, який назвав міжнародним синім Кляйна (International Klein Blue) і запатентував комбінацію фарб, що дає саме такий відтінок. Монохроміями художник протестує проти конфліктних ситуацій у світі. Навіть два кольори, уважав І. Кляйн, вступають на картині в суперечку й намагаються домінувати один над іншим. Одноколірне полотно — це символ гармонії та спокою, особливо синій колір, який асоціюється в глядача з небесним простором, водною поверхнею та піднесеною мрією.

І. Кляйн додав ще одну тенденцію в сучасне мистецтво — *художній перформанс*, тобто включення у творчий простір картини дій автора, за якими спостерігають глядачі в режимі реального часу. Перформанс захопив не тільки живопис, а й візуальну та музичну сфери. Звернення за допомогою перформансів до гострих соціальних і психологічних тем сучасного світу (боротьба за незалежність, страх самотності, відчуження, стосунки чоловіка і жінки та ін.) привертають увагу до важливих подій, змушують людей пригадати трагічні сторінки минулого, закликають до активних дій.



І. Кляйн. Синя монохромія. 1957 р.



Київська художниця Ані Зур 22 лютого 2015 р. спустилася вулицею Інститутською (м. Київ), загорнута у 200-метрове червоне полотно. Перформанс присвятила річниці розстрілів прихильників Євромайдану



Д. Гокні за роботою. 2012 р.

Мистецтво постмодернізму має різноманітні втілення, де переплітаються зображення приземленості людського існування з пошуками виходу зі світу масової продукції й такої ж масової свідомості. Художники-постмодерністи, протестуючи проти класичних форм, створили нові відкриття в галузі композиції, виборі кольорової гами, техніки виконання. *Мурали* (від англ. *mural* — зображення на стіні), що прикрашають будинки Києва й інших міст України, теж є втіленням поп-арту, постмодерного мистецтва.



1. Знайдіть власний приклад мистецтва постмодернізму. Підготуйте його презентацію. Прокоментуйте.
2. Науковці кажуть, що нині з'являються такі сучасні тенденції, які свідчать про подолання постмодернізму. У новітніх творах дедалі більше звучать теми порятунку культури, мови та відновлення втраченої гармонії. Чи трапляються вам такі твори? Розкажіть про них.

До мистецтва постмодернізму належить *поп-арт*, який запозичує образи з предметів і процесу масового виробництва. Американський художник **Е. Ворхол** у 1962 р. створив серію картин із зображеннями консервних банок і пляшок кока-коли, які стали символом безликоності й бездуховності суспільства споживачів. Використовуючи техніку повторення одного й того самого зображення, Е. Ворхол створив серії портретів Е. Преслі, Л. Тейлор, М. Монро та ін.

Сучасний різновид поп-арту демонструє англійський художник **Д. Гокні**, який малює картини на iPhone та iPad, а потім їх збільшує та складає з них гігантські живописні панно.

Ж.-М. Баскія відомий тим, що створював картини-колажі та картини-графіті, поєднав вуличні захоплення молоді репом і графіті з мистецтвом. На картині «Король зулусів» Ж.-М. Баскія ввів до полотна літери, слова, фрагменти газетного аркуша, силуети будинків і вулиць, великі й малі зображення африканської маски. Блискучі та густі кольори картини якнайкраще характеризують сучасне місто — багато вулиць, автомобілів, афіш, реклами.



Австралійський художник Г. ван Хелтен присвятив свій малюнок усім жінкам України (м. Київ, бульвар Лесі Українки, 2015 р.)



Милорад Павич

1929–2009

Майбутнє має одну велику перевагу — воно ніколи не буває таким, яким ви його уявляєте.

М. Павич

Милорад Павич є одним з найвідоміших представників європейського постмодернізму й магічного реалізму, представником новітніх жанрів прози — комп'ютерного роману, словника, таро, інтернет-оповідання та ін.

Милорад Павич народився 15 жовтня 1929 р. в м. Белграді (Сербія). Його батько був скульптором, а мати — учителькою філософії в гімназії. Дитинство Милорада припало на важкий період нацистської окупації. Незважаючи на жахливі часи, хлопець захоплювався грою на скрипці й читанням книжок. У школі опанував німецьку й англійську мови, а згодом вивчив російську. 1949 р. вступив на відділення літератури філософського факультету Белградського університету, який закінчив 1954 р. У Загребському університеті здобув докторський ступінь.

М. Павич розпочав літературну діяльність поетичними перекладами з французької, англійської та російської мов. Його перша поетична збірка *«Палімпсести»* побачила світ 1967 р. Він продовжував писати, проте залишався невідомим широкому загалу до 1984 р., коли був виданий роман *«Хозарський словник»* (підзаголовок *«Роман-лексикон на 100 000 слів»*). Твір поєднує елементи жанрів історичного дослідження й енциклопедичного довідника, ознаки магічного реалізму й постмодернізму. Роман має дві версії: чоловічу й жіночу. У ньому відтворено історію хозар за трьома джерелами: християнськими, ісламськими та єврейськими. Невдовзі цей твір став світовим бестселером постмодернізму.

М. Павич — майстер нелінійної, інтерактивної прози, спрямованої на залучення до творчої діяльності читачів, які мають стати ніби співавторами митця. Найпопулярнішими творами письменника стали роман-кросворд *«Пейзаж, намальований чаєм»* (1988), роман-клетсидра *«Внутрішня сторона вітру»* (1991), роман-таро *«Остання любов у Царгороді»* (1994), роман *«Зоряна мантія»* (2000) (астрологічний путівник для невтаємничених), оповідання для комп'ютера й циркуля *«Дамаскин»* (1998), інтернет-оповідання *«Скляний равлик»* (1998) та ін. М. Павич є автором декількох поетичних збірок і драматичних творів. Він писав також статті й монографії з історії сербської літератури XVII–XIX ст., переклав сербською мовою твори О. Пушкіна та Дж. Байрона, читав лекції в університетах Європи, був дійсним членом Сербської академії наук і мистецтв.

Митець був переконаний у тому, що «у світі набагато більше талановитих читачів, аніж талановитих письменників». Він постійно експериментував, пропонуючи читачам щось нове, зумівши зацікавити їх незвичайними літературними формами й сучасним змістом.

М. Павич помер 30 листопада 2009 р. в м. Белграді (Сербія). На його пам'ятнику не викарбувано дати народження та смерті, адже письменник вважав, що життя, як і літературний текст, безкінечне.



М. Павич був одним із засновників і першим президентом Товариства сербсько-української дружби. Українською мовою твори митця перекладали О. Рось, О. Дзюба, І. Лучук, А. Татаренко, О. Микитенко та Н. Чорпіна.



audio-text



Обкладинка творів
М. Павича. 2003 р.

Інтернет-оповідання «Скляний равлик» (1998). Жанрові експерименти. У творі виявилися не лише традиційні ознаки оповідання, а й інтернет-тексту, який дає змогу читачам вільно рухатися у своїй уяві та думках в різних напрямках. Автор використовує систему посилань (або гіперпосилань) для того, щоб читачі самі

могли обрати певні «клавіші» тексту, перейти на запропоновані митцем інформаційні «панелі» і визначити (як співторці автора) власний варіант розвитку подій. Завдяки поєднанню традиційних ознак оповідання та інтернет-технологій сюжет «Скляного равлика» підпорядкований правилам естетичної гри. Події відбуваються на грані реального й ірреального, у різних просторово-часових площинах і передбачають множинність читацьких інтерпретацій.

Нова різдвяна історія. Підзаголовок «Різдвяна історія» (або в іншому перекладі «Передсвяткова історія») спрямовує читачів на зіставлення твору з літературною традицією. До цього жанру належать твори, у яких події відбуваються напередодні Різдва й мають щасливий кінець (наприклад, «Ніч перед Різдом» М. Гоголя, «Різдвяна пісня в прозі» Ч. Дікенса та ін.). За сюжетом «Скляний равлик» М. Павича дещо нагадує новелу «Дари волхвів» О. Генрі, але розказану по-новому в наш час — у пародійному, постмодерному стилі. Замість щирих героїв О. Генрі в «Скляному равлику» зображено звичайних сучасних людей, яких навіть важко назвати

героями. Вони живуть буденним життям, займаються своїми справами, гостро відчувають самотність і шукають шляхи її подолання. На відміну від героїв О. Генрі, поняття щирості, співчуття й кохання вони втратили... Персонажі грають з людьми й життям, а інші люди та життя теж грають з ними... І ця сучасна гра — безкінечна, вона ні до чого не призводить і нічого не змінює в їхньому існуванні, крім декорацій навколо них.

Сучасний світ, який зображує М. Павич, буденний та досить нецікавий. У ньому немає нічого яскравого й справжнього. Відчуття різдвяного дива стерлося у свідомості людей, які заміняють його вигадливою грою... Та все ще може змінитися. У людей завжди є інший вибір, наголосує письменник, пропонуючи читачам різні варіанти розвитку подій сюжету.

Сюжет. Твір має кільцеву побудову. На початку й у кінці твору відбувається зустріч панни Хатчепсут та архітектора Давида Сенмута, двох людей, які втомилися від самотності. Вони здійснюють дивні крадіжки. Суть гри Хатчепсут полягає в тому, щоб «одну річ украсти в когось, іншу — комусь підсунути. Не вибираючи ані що, ані кому» (Переклад О. Микитенко). Так само діє й Давид Сенмут. Панна Хатчепсут прагне в цій грі забути про свою самотність та якимось себе розрадити. Архітектор краде не стільки задля розваги, скільки для того, щоб забути про своє розлучення та втрату дорогої колись для нього жінки й домівки (він може приходити додому тільки потайки, коли колишньої дружини немає). У кожного з них немає певної мети ані в житті, ані навіть у цих крадіжках. Гра дає персонажам можливість забути про самотність, проте на досить короткий час.

Зустріч чоловіка й жінки напередодні Різдва, згідно з правилами жанру різдвяної історії, має бути щасливою й обов'язково з подарунками. Але подарунки в оповіданні М. Павича є виявом постмодерністської іронії. Це крадені дрібниці: до Хатчепсут повертається запальничка, яку вона вкрала в чоловіка в чорному й підкинула Давидові, а Сенмут отримує від панни вкраденого в нього ж скляного равлика-свічку. Імовірність щасливого фіналу твору — п'ятдесят відсотків, бо вибір фіналу в інтернет-оповіданні М. Павича залежить від вибору читачів. Отже, читачі разом з письменником несуть відповідальність за розвиток сюжету.

Гра з часом. М. Павич сміливо поєднує події з різних історичних площин. «Я не бачу різниці між минулим і майбутнім. Якщо ви стоїте на певній позиції, ви будете відчувати й минуле, і майбутнє. Наша література не повинна займатися ані минулим, ані майбутнім, вона має

займатися людиною, тобто її думками, розумом, емоціями, інтуїцією, фантазією, внутрішньою та зовнішньою енергією, літературними жанрами», — вважав митець.

Події оповідання об'єднують сучасність і минуле. М. Павич розраховує на освічених, підготовлених читачів. Незвичне ім'я героїні має нагадати про жінку-фараона — Хатчепсут (або Хатшепсут), правительку з династії Стародавнього Єгипту. На початку першого розділу вміщено візуальний образ — зображення єгипетської жінки-фараона. Саме це зображення побачила в дзеркальці головна героїня твору. Тож автор пропонує читачам зануритися в події глибокої давнини. Він міцно пов'язує дві історії: сучасних Давида Сенмута й продавчині Хатчепсут та їхніх історичних прототипів, яким не судилося бути щасливими в минулому. Вони ніби чекали на своє щастя чотири тисячі років і намагаються його досягти в сучасну добу.

Основні події оповідання відбуваються в сучасній Сербії. Місто, у якому мешкають герої, знаходиться між Дунаєм та Савою. Героїня піднімається ескалатором на Теразіях (белградський масив). На різдвяну вечерю готують рибу та локшину зі сливами (страви національної балканської кухні). Кімната прикидана соломною, а Хатчепсут кидає чотири горіхи на чотири сторони (за старовинним сербським звичаєм). Елементи національної культури та реального життя Сербії автор уводить у простір світової культури.

Учинки героїв символічно співвіднесені з історією Стародавнього Єгипту. Метафоричний сенс крадіжки Хатчепсут запальнички в чоловіка в чорному пальті вказує на присвоєння жінкою-фараоном влади 1479 р. до н. е. Сам же образ чоловіка в чорному нагадує про образ зі Стародавнього Єгипту фараона Тутмоса III. Натяком на це є напис на запальничці «МОЗИС III» — знак її власника. Тутмос III (англ. *Thutmose III* або *Thutmosis, Tuthmosis, Thothmes*) знищив усі пам'ятники, створені попередньою правителькою Хатчепсут, щоб ліквідувати всі можливі згадки про неї як про титуловану особу.

Подорож до Стародавнього Єгипту



Мааткара Хатчепсут (Хатшепсут) Хенеметамон — п'ята жінка-фараон XVIII династії Стародавнього Єгипту (роки правління — приблизно 1479–1458 рр. до н. е.). Її ім'я перекладається як «та, що знаходиться попереду благородних панянок», «жінка, яку найбільше шанують». Хатчепсут була дочкою фараона Тутмоса I. Ще за життя батька майбутня цариця стала «дружиною бога» — верховною жрицею фіванського бога Амона. Після смерті батька вона вийшла заміж за зведеного брата Тутмоса II. Маючи слабе здоров'я, Тутмос II помер, оголосивши фараоном малолітнього сина Тутмоса III від другої дружини. Новий правитель був занадто малим, і Хатчепсут виконувала при ньому обов'язки регента. Однак така роль не влаштувала царицю — вона хотіла домогтися всієї повноти влади. Ще на другий рік правління Тутмоса III оракул бога Амона передбачив Хатчепсут владу. 1479 р. до н. е. її проголошують фараоном. Щоб підтвердити свій новий титул, Хатчепсут наказує зображувати себе в образі царя-чоловіка з усіма атрибутами влади фараонів. Після того як її пасинок досяг повноліття, їй довелося придушити декілька повстань. За часів її царювання Єгипет процвітав. Таємницею залишалися її стосунки із Сенмутом — головним радником, зодчим храму в Долині царів, наставником дочки Нефрури. Від початку правління Хатчепсут радник Сенмут став володарем 93 титулів і був найближчою довіреною особою правительки. Віддавши дочку заміж за Тутмоса III, жінка-фараон дала йому шанс знову стати законним правителем. Вважають, що Сенмут готував Нефруру до самостійного царювання, але вона явно не успадкувала материнської жаги до влади. Після смерті Хатчепсут (1458 р. до н. е.) фараоном став Тутмос III, який згодом наказав знищити всі відомості про неї та її зображення, тому тривалий час про Хатчепсут нічого не було відомо. Існує легенда про те, що Хатчепсут — це фараонова донька, яка підбрала з Нілу корзинку з немовлям Мойсеєм і виховала хлопчика. За іншою версією, єгипетська правителька була біблійною царицею Савською.



Хатчепсут — жінка-фараон Стародавнього Єгипту з XVIII династії

Історичні й культурні асоціації зі Стародавнім Єгиптом дають можливість письменникові здійснити проєкцію давньої епохи на сучасність. Персонажі інтернет-оповідання М. Павича ніби крізь століття пронесли людський біль (самотність та обман) і певні цінності (пристрасне бажання знайти любов і бути щасливими).

Інтертекстуальність. Оповідання «Скляний равлик» М. Павича пов'язане із сербськими («Відпочинок на Півдні» І. Андрича, «Мінадир» Л. Костича) і зарубіжними творами (різдвяні історії, «Перевтілення» Ф. Кафки, «Гостина старої дами» Ф. Дюрренматта). Та особливо воно вписується в контекст творів М. Павича: «Я постійно намагаюся залишити якісь відкриті канали між текстами. Мені хочеться, щоб усі вони були якимось пов'язані. Це своєрідна кровоносна система одного організму». Кожен твір письменника ніби продовжує інші його твори, міжтекстові (інтертекстуальні) зв'язки допомагають щоразу сприймати твір по-новому.

Засоби художньої виразності. Самобутній стиль М. Павича сформувався під впливом літератури бароко й символізму. Це виявилось в тяжінні до декоративності, ірраціоналізму й символізації. Також стиль митця позначений іронізуванням і пародіюванням.

Улюбленими художніми засобами письменника є метафори. Подеколи вони мають алогічний, на перший погляд, проте досить глибокий сенс: «*Вражений, Давид подивився на неї, і йому спало на думку, що темрява зійшла з неба до її очей, щоб тут заночувати*»; «*Він подумав, що вино — то вічний хворий, як і жінка, однак помирає як чоловік, і лише рідко яке вино переживе людський вік*» (Переклад О. Микитенко). Барвисті метафори зближують стиль М. Павича з поетикою бароко.

Важливим засобом розкриття характерів є їхні портрети. М. Павич зазвичай фіксує як зовнішній вигляд персонажів, так і їхній внутрішній стан. Поетично виписаний портрет Сенмута: «*Молодик у джинсах, блакитній сорочці та темному піджаку, у черевиках з кошлатого хутра; із сивиною, дарма що молодий, на голові мав п'ять проділів уперек голови, від вуха до вуха; стрункий, з дивним поглядом; мав короткозорі атлантидно-блакитні очі, що дивилися на Хатчепсут, наче крізь воду, крізь декілька тисяч років*» (Переклад О. Микитенко). Дивні деталі (п'ять проділів і дивний погляд) виокремлюють героя з-поміж маси, а його атлантидно-блакитні очі увиразнюють самотність і водночас акцентують на пошуках щастя, ніби крізь віки.

М. Павич уміє стисло, декількома штрихами передати враження про людину. З таких окремих штрихів формується враження про пані Хатчепсут: молода продавчиня в магазині жіночої білизни; обожнює імпортні парфуми та квіти, має напomadжені губи, любить тварин, особливо котів. Решту інформації письменник приховує, щоб активізувати уяву читачів і заохотити їх самостійно домалювати образ жінки.

Читач у тексті. М. Павич порівнює свої твори з будинком, потрапивши в який читачі можуть «побачити декілька входів і виходів». Автор пропонує новий вид тексту — гіпертекст, для якого характерне нелінійне й багаторазове прочитання: фрагменти можна читати не в одному порядку (наприклад, за номерами сторінок, як у звичайній книжці), а по-різному, залежно від інтересів читачів. Від вибору способу читання залежать різні можливості для читачів вибудувати твір у власному сприйнятті. Отже, невеличке оповідання перетворюється на цілу систему, ієрархію текстів, є художньою цілістю. І це дає множинність поглядів на події й різні можливості для їхньої інтерпретації.

Письменник пропонує своєрідний лабіринт, з якого кожен з читачів має вибратися самостійно, проклавши власний маршрут прочитання. М. Павич супроводжує події коментарями про варіанти читання твору, спонукаючи читачів до вибору шляхів розвитку сюжету. Наприклад: «Читач може сам обрати початок цього оповідання. Він може почати з розділу «Панна Хатчепсут» або з розділу «Пан Давид Сенмут, архітектор»».

Оповідання «Скляний равлик» складається з п'яти розділів і двох перехресть. На перехрестях зустрічаються не тільки персонажі, а й автор з читачами. Структурним та ідейним центром оповідання є центральна клавіша, яка надає доступ до внутрішнього світу героїв, відкриває їхнє прагнення перемогти самотність.

Перше перехрестя		
Панна Хатчепсут		Пан Давид Сенмут, архітектор
Пан Давид Сенмут, архітектор		Панна Хатчепсут
Центральна клавіша		
Дочка, яка могла зватися Ніферуре		
Друге перехрестя		
Декоративна свічка	або	Запальничка

За вказівками автора, оповідання можна прочитати чотири рази, змінюючи початок і фінал. Отже, існують чотири варіанти розвитку сюжету. На першому перехресті запропоновано вибір послідовності прочитання розділів, на другому — вибір лише одного розділу.

Варіанти фіналу твору як ознака стилю М. Павича. Наприкінці твору герої опиняються разом. Але чи досягли вони щастя? Чи подолали самотність? У фіналі твору автор пропонує варіанти: *«Тут читач може знову вибрати свій шлях, щоб визначитися щодо двох результатів оповідання. Розділ “Декоративна свічка” подає трагічний кінець оповідання, а розділ “Запальничка” має happy end. Автор у будь-якому разі радить прочитати обидва закінчення, оскільки лише в оповіданнях можуть існувати дві різні кінцівки, не так як у житті»* (Переклад О. Микитенко).

Якщо надати перевагу фіналу-трагедії, то Давид Сенмут тричі кресне запальничкою, як пропонує напис на футлярі, і вона вибухне — різдвяного дива не станеться, герої загинуть. У минуле відійде давньоєгипетська історія XV ст. до н. е.: *«Залишилися тільки імена, їх можна знайти в будь-якому підручнику з історії Єгипту (XVIII династія)»* (Переклад О. Микитенко).

Але читачі можуть подарувати шанс героям на щасливе майбутнє, яке не вдалося створити чотири тисячі років тому, вибравши розділ *«Запальничка»*: *«... архітектор Давид Сенмут креснув запальничкою. Перший раз вона висікла гарний блакитнуватий племінчик. І пан Сенмут засвітив скляний равлик. Світло розлилося по столі, осяяло кімнату. Золоте сяйво було всюди, навіть на їхніх вустах»* (Переклад О. Микитенко). Утретє запальничка дає осічку, і головні герої залишаються живими, а різдвяна історія завершується справжнім дивом, яке перемагає самотність і дарує героям любов.

КОМПЕТЕНТНОСТІ

Обізнаність. 1. Які ознаки постмодернізму втілено в оповіданні «Скляний равлик»? **2.** Розкрийте сутність літературної гри письменника з читачами. **3.** Намалюйте в зошиті схему «Лабіринти самотності», яка відобразатиме спосіб життя й шукання персонажів. **Читацька діяльність. 4.** Знайдіть в оповіданні портрети героїв. Прокоментуйте. **5.** Визначте основні моменти, які змінюють життя Хатчепсут і Сенмута. **6.** Розкрийте сенс підзаголовку твору. **7.** Напишіть теґи до символу скляний равлик. **8.** Знайдіть в оповіданні інші явища природи. Розкрийте їхню роль у тексті. **Людські цінності. 9.** Чого не вистачало в житті героям твору? Як кожен з них переживав і долав самотність? **Комунікація. 10.** Обговорення афоризму М. Павича: *«Мова є лише мапою думок, почуттів і спогадів людини...»* Знайдіть у творі його продовження. **Ми — громадяни. 11.** Які аспекти сучасного суспільства відображено у творі? **Сучасні технології. 12.** Знайдіть в оповіданні «Скляний равлик» елементи комп'ютерних технологій. **Творче самовираження. 13.** Запропонуйте власний фінал оповідання. **Лідери й партнери. 14.** Робота в групах. Напишіть (стисло) коментарі до історичних і географічних назв, що використані в оповіданні «Скляний равлик». **Довкілля та безпека. 15.** Поясніть мотиви (соціальні й психологічні) ігор, у які грали персонажі твору. Оцініть їхні вчинки. **Навчаємося для життя. 16.** Напишіть лист героєві або героїні твору, дайте йому або їй поради.



Хуліо Кортасар

1914–1984

Я вважаю себе письменником, який вірить у людську гідність, свободу та демократію.

Х. Кортасар

Хуліо Флоренсіо Кортасар — представник магічного реалізму та постмодернізму — народився 26 серпня 1914 р. в м. Ікселі (Брюссельський столичний регіон, Бельгія) у сім'ї аргентинця, співробітника торгового представництва. Згодом родина вимушена була шукати прихисток у м. Цюриху, а наприкінці 1915 р. перебралася в Іспанію, до м. Барселони, де проживала до 1918 р. Повернувшись в Аргентину, Кортасари оселилися в м. Банфілді. Їхній будинок став джерелом нових образів, які згодом були відображені у творах Х. Кортасара. Там мешкали коти й собаки, черепахи й сороки. Але раптом гармонія зруйнувалася — несподівано для всіх батько залишив родину. Шестирічний Хуліо та його молодша сестра Офелія дуже рано відчули порожнечу й зрозуміли, що таке зрада. Тягар відповідальності ліг на плечі молодой матері.

Навчаючись у середній школі в м. Буенос-Айресі, хлопець був старанним учнем, завзятим книголюбом, захоплювався творами А. Дюма, Ж. Верна, Е. По. Свій перший роман він написав у дев'ятирічному віці. 1936 р. Х. Кортасар вступив до університету м. Буенос-Айреса на літературно-філософський факультет. Коло його читацьких захоплень значно розширилося: Гомер, Дж. Кітс, П. Шеллі, Ф. Достоєвський, О. Уайльд, Г. К. Честертон, Ф. Кафка, Т. Еліот, Е. Хемінгуей, В. Фолкнер та ін. Проте через брак коштів юнак змушений був залишити навчання. Декілька років він працював сільським учителем, а потім викладав в університеті м. Мендоса.

1938 р. невеликим накладом вийшла друком його символістська збірка сонетів «Присутність» під псевдонімом Хуліо Денис. Не підтримавши військового перевороту Хуана Перона в Аргентині, Х. Кортасар узяв активну участь в антидиктаторських виступах і згодом відмовився від усіх педагогічних посад і повернувся до м. Буенос-Айреса, де вступив до Книжкової палати. 1946 р. написав новелу «Захоплений дім». 1951 р. видав збірку оповідань «Бестіарій».

Митець отримав літературну стипендію французького уряду й оселився в Парижі. Найвідомішими виданнями письменника стали: збірки оповідань «Кінець гри» (1956), «Таємна зброя» (1959), «Життя хронопів і фамів» (1962), романи «Виграші» (1960), «Гра в класики» (1963), «62. Модель для складання» (1968), «Книга Мануеля» (1973), літературні колажі «Довкола дня на 80 світах» (1968), «Останній раунд» (1969) та ін.

У французькій столиці Х. Кортасар вступив на службу в ЮНЕСКО, де працював синхронним перекладачем. Улюбленець інтелектуальної еліти, письменник унікав гамірливих аудиторій, журналістів і телекамер. Він створив свій світ, відкритий тільки найближчому оточенню.

Після тридцятирічного проживання у Франції нарешті 1981 р. письменник отримав французьке громадянство. Х. Кортасар помер 12 лютого 1984 р. в м. Парижі (Франція).



Обкладинка збірки оповідань Х. Кортасара «Кінець гри». 2003 р.



Оповідання «Менади» (1956). Фантасмагорична картина безумства натовпу.

Оповідання належить до збірки «Кінець гри». Назва твору налаштовує читачів на осягнення змісту в міфологічному плані, що є своєрідним кодом до сприйняття тексту. Письменник інтерпретує відомий міфічний сюжет на сучасний лад.

Події відбуваються в провінційному аргентинському містечку середини ХХ ст. Театр Корона — своєрідний мікросвіт, у якому розгортається трагедія сучасного Орфея — Маестро. Диригент працює в місті за контрактом і намагається призвичаїти місцеву публіку до класичної музики. В укладеній ним програмі концерту зазначені «Сон літньої ночі» Ф. Мендельсона, «Дон Жуан» Р. Штрауса, «Море» К. Дебюссі та «П'ята симфонія» Л. ван Бетховена. Непомітно розповідач робить читачів своїми «спільниками», уводить їх у простір місцевого театру й вони мають «почути» і «відчути» музичні твори за реакцією слухачів.

Спочатку публіка з трепетом слухала романтичну музику Ф. Мендельсона до трагедії В. Шекспіра «Сон літньої ночі». «Дон Жуан» Р. Штрауса їй дуже сподобався. Імпресіоністична музична п'єса «Море» К. Дебюссі викликала бурхливу овацію. Але поступово в театрі ніби згущується повітря, наростає напруження... Кульмінацією музичного вечора стала «П'ята симфонія» Л. ван Бетховена. Драматизм музики видатного композитора викликав у слухачів дике шаленство емоцій, які вириваються назовні. І люди, які ще донедавна «*сповнилися безкопечною добротою одне до одного*», перетворилися на страшний натовп, який у пориві вдячності Маестро був ладен «розірвати» його: «*Юрма очманілих шанувальників понесла його зі сцени й потягла кудись у гліб партеру... Безумні чоловіки й жінки із завиванням виривали в скрипалів скрипки (які хрустіли й лопали, ніби величезні руди таргани), потім стали кидати в залу всіх музикантів поспіль, а там навалювалися на них інші шаленці...*» (Переклад Ю. Покальчука).

Несподівано для самого Маестро він викликав у душах людей своїм майстерним виконанням зовсім не ті емоції, на які очікував. Духовно обмежені й культурно не розвинені мешканці містечка були не готові до сприйняття класичних шедеврів і перетворилися на страшних менад, що готові знищувати все на своєму шляху, навіть того, хто подарував їм мистецтво. Безумні люди були готові трошити інструменти й битися одне з одним.

Реальна ситуація концерту перетворюється на фантасмагоричну картину розгулу стихійної маси в театрі, яку ніщо не може стримати: «*Хвилювання в залі помітно посилюлося, світло почало швидко слабнути, у червоноястому жеврінні лампочок обличчя були ледве видні, і постаті людей нагадували якісь дриготливі тіні, нагромадження безформних об'єктів, які то наближались, то віддалялися одне від одного*» (Переклад Ю. Покальчука).

У розповідача ця картина викликає огиду, він єдиний залишається осторожним безумства натовпу. Але коли диригентові загрожує реальна небезпека, піднімається на сцену. Та Маестро кудись зник... А юрба продовжувала шаленіти й нищити все довкола: «*Я все це бачив, не втрачав, однак, здорового глузду, і в мене й далі не було ані найменшого бажання поділяти це загальне навіженство. Напевно, власна байдужість пробуджувала в мені дивне почуття вини, ніби моє поведження було в чомусь ганебніше, особливо скандальне серед цього загального неподобства*» (Переклад Ю. Покальчука).

Символіка образів. Образ Маестро втілює думку про сучасного Орфея, який здатний своїм мистецтвом впливати на світ. Але якщо в давньогрецькому міфі Орфей міг зачаровувати мелодіями диких звірів, перемагати смерть, то в оповіданні «Менади» Х. Кортасар ніби «перевертає» відомий міф навпаки. Спів сучасного Орфея викликає зворотний ефект — дикі інстинкти людей. Хто в цьому винен? Маестро чи світ? Автор залишає це запитання на розсуд читачів, які є «співтворцями» тексту. Так само «читачі» мають вирішити, куди «провалився» диригент



Менади (з давньогрецьк. *ті, що безумствують*) — персонажі міфології Стародавньої Греції. Прикрашені виноградним листям і плющем, вони завжди слідували за Діонісом, знищуючи все на своєму шляху. Часто їхніми жертвами ставали випадкові чоловіки. Менади прагнули захопити жінок і долучити до почту Діоніса. Вони за настановою свого бога вбили Орфея, який прославляв Аполлона, а не Діоніса.

і чи справді «його змусили стати навколишки»... Може, «провалився» у царство Аїда? Чи, може, Орфей став на коліна? Чи то тільки здалося в п'їтмі розповідачеві? Автор грає з давнім міфом, накладаючи його на сучасність і в такий спосіб виявляючи цю реальність і почуття людей.

В оповіданні є й інші символічні образи. Наприклад, жінка в червоному є втіленням фатальної сили менад, яка спричинила шаленство натовпу. У фіналі вона «повільно, ніби облизуючись, провела язиком по губах, які розтягувалися в посмішці».

Театр у творі постає символом сучасного життя. «Увесь світ — театр, а люди в ньому — актори» — одна з відомих цитат В. Шекспіра, початок монологу Жака з другого акту комедії «Як вам це сподобається». «All the world's a stage, And all the men and women merely players: They have their exits and their entrances; And one man in his time plays many parts...». В оповіданні Х. Кортасара ця фраза набуває не комедійного, а трагічного змісту. Театр життя перетворюється на жорстоку арену битви й шаленства, на театр смерті. Тому навіть матадор (не випадково Маестро порівнюється з ним), який вражає натовп своїм мистецтвом, може бути знищений тими самими людьми, які раніше йому аплодували.

Стихли звуки музики й ревіння юрби, розійшлися додому люди, кудись щезли диригент і музиканти... Однак реальний театр життя не зачинається ніколи. У ньому будуть постійно з'являтися нові Орфеї, але яким буде їхній вплив на людей, залежить не тільки від їхнього мистецтва, а й від тих, хто здатний (чи не здатний) чути, сприймати, мислити, любити культуру. Читачі постмодерністського твору мають право на власний вибір.

«Менади» Х. Кортасара — це новий погляд на мистецтво, зокрема на його роль у сучасному суспільстві споживачів.

МЕНАДИ (1956)

Оповідання

(Скорочено)



e-text

audio-text

Поклавши мені надруковану на кремовому папері програму, дон Перес провів мене на моє місце. Дев'ятий ряд, трохи праворуч: ну що ж, чудова акустична рівновага. Театр Корона я знаю: примх у нього більше, ніж у жінки-істерички. Скільки разів попереджав я приятелів — не беріть квитків у тринадцятий ряд, там ніби повітряний колодезь, і туди не долинає музика, не сідайте з лівого боку в бельетажі, бо буде як у флорентійському Театрокомунале: деякі інструменти ніби віддаляться від решти оркестру й попливуть у повітрі. Скажімо, флейта може залунати за три метри від нас, а весь оркестр, як і годиться, залишиться на сцені. Усе це потішно, але приємного мало.

Я зазирнув у програму — «Сон літньої ночі», «Дон Жуан», «Море» і «П'ята симфонія». Ну як тут не усміхнутися. Ах, Маестро, старий лис, знову у вашій програмі концерту безсоромна естетична сваволя, але (...) вона прикриває чудове психологічне чуття, спільну рису всіх режисерів, концертних знаменитостей та організаторів вільної боротьби. Тільки з нудьги можна припхатися на концерт, де після Штрауса дають Дебюссі й тут же — Бетховена, від такого аж голова тріщить. Проте Маестро знав свою публіку. Репертуар був розрахований на завсідників театру Корона, а вони — люди без претензій (...). Нічого нестравного й такого, що порушує їхній спокій. З Мендельсоном їм буде легко та просто, потім «Дон Жуан», такий щедрий та округлий, усі мелодії — у пам'яті, можна наспівати будь-яку. Дебюссі — інша річ. З Дебюссі вони відчують себе людьми мистецтва: не кожен розуміє його музику. А потім головна страва — Бетховен, добрячий звуковий масаж, ось так доля стукає у двері (...). А далі — далі бігом додому, завтра справ сила-силенна.

Я справді відчував велику симпатію до Маестро за те, що він припас хорошу музику до нашого незнайомого з мистецтвом міста, де якихось десять років тому не йшли далі «Травіати» та увертюри до «Гуарані». Маестро потрапив до нас по контракту, укладеному одним

метким імпресаріо, і створив оркестр, який по праву може вважатися першорядним. Помалу в його репертуарі з'явилися Брамс, Малер, імпресіоністи, за ними Штраус, Мусоргський... Спочатку власники лож невдоволено бурчали, і Маестро врешті згорнув вітрила, розбавивши концертні програми уривками з опер. З часом навіть Бетховена, котрого він спершу подавав, винагородили тривалими оплесками; ну й закінчилося тим, що Маестро аплодували за все поспіль або й просто за вихід на сцену, ось як зараз, коли його поява викликала небачений вибух захвату. Узагалі на початку концертного сезону слухачі щедрі на оплески й долоней не шкодують, ляпають з особливим смаком, а до того ж — усі до єдиного обожнювали Маестро, котрий, як завжди недбало, навіть сухувато, уклонився публіці, швидко відвернувся до оркестрантів і зразу став чимось подібний до піратського ватажка. Ліворуч від мене сиділа сеньйора Джонатан, з якою я мало був знайомий, але чув, що вона меломанка. Зашарівшись, вона звернулася до мене:

— Ось! Ось людина, котра досягла того, чого мало хто досягає! Він створив не тільки оркестр, але й нас, публіку! Хіба це не чудово?

— Авжеж, — погодився я.

— Іноді мені здається, що він повинен диригувати обличчям до публіки, адже ми до певної міри теж його музиканти.

— Мене, мабуть, не враховуйте, — сказав я. — Хоч як сумно, але в моїй голові вельми невиразні уявлення про музику. Ця програма, наприклад, мені здається просто жахливою. А втім я, напевне, помиляюся...

Сеньйора Джонатан глянула на мене осудливо й відразу ж відвернулася, але її природна люб'язність узяла гору, і мені довелося вислухати розлоге пояснення.

— До цієї програми включені справжні шедеври. І вона, між іншим, складена за листами його шанувальників. Хіба ви не знаєте, що сьогодні в Маестро срібне весілля з музикою? А те, що оркестрові минає п'ять років? Зазирніть у програму, там на звороті — стаття професора Паласіпа.

Прочитав статтю професора Паласіпа в антракті, після Мендельсона та Штрауса, що викликали бурю овацій на честь Маестро. Прогулюючись по фойє, я декілька разів задумався над запитанням: чи заслуговує виконання обох речей такого сплеску бурхливих почуттів і чому сьогодні так шаленіє публіка, яка взагалі, за моїми спостереженнями, не вирізняється особливою великодушністю? (...) У барі я зіткнувся з доктором Епіфанією та його родиною — довелося змарнувати на них декілька хвилин. Дочки Епіфанії — зашарілі, збуджені — оточили мене й навипередки закудкудакали (...):

— Мендельсон був просто божественний, не музика, а оксамит, найтонший шовк, і в кожній ноті — неземний романтизм. Ноктюрн? Ноктюрн можна слухати до кінця життя, а скерцо — зіграно руками феї. (...)

— Ох, молодь, молодь! Зразу видно, що ви не чули французького піаніста Ріслера й не знаєте, як диригував німецький композитор фон Бюлов... То був час!

Дівчата розсердилися. Росаріо сказала, що нинішні оркестри кращі, ніж п'ятдесят років тому, а Бебі рішуче перепинила батькову спробу засумніватися у виняткових якостях Маестро.

— Авжеж, авжеж, — погодився доктор Епіфанія. — Я й сам вважаю, що сьогодні він геніальний. Скільки вогню, яке піднесення! Мені давно не траплялося так плескати в долоні...

Доктор Епіфанія з гордістю простягнув мені долоні, дивлячись на які, подумаєш, що він щойно витискав ними цукор з буряків. Дивно, але в мене склалося інше враження — мені навіть здавалося, що Маестро не в ударі, що в нього, мабуть, поболоє печінка, що він, як кажуть, не викладається, а стриманий та нуднуватий. Певне, я був єдиним у театрі Корона, хто так думав, бо Кайо Родрігес, наздогнавши мене, мало не збив з ніг.

— «Дон Жуан» — блиск! А Маестро — дивовижний диригент, — заволав він. — Ти пам'ятаєш те місце в скерцо Мендельсона, ну, просто справжній перегук гномів, а не оркестр!

— Знаєш, — сказав я, — почути б спочатку цей перегук гномів!

— Не клей дурня, — огризнувся Кайо, і я бачив, що він щиро обурений. — Невже ти не спроможний вловити це?! Наш Маестро — геній, і сьогодні він перевершив самого себе, ясно? По-моєму, ти даремно прикидаєшся.

У цю хвилину нас наздогнала Гільєрміна Фонтан, яка слово в слово повторила те, що наплели доньки Епіфанії, а потім вони з Кайо проникливо дивилися одне на одного зі слізьми на очах, розчулені співзвучністю своїх захватів, стихійним братством, від якого добрішають на якусь хвилину людські душі. Я дивився на них, нічого не розуміючи, силкуючись осмислити причини цього захвату. Ну, припустімо, я не щовечора ходжу на концерти й на відміну від них можу іноді плутати Брамса з Брукнером або навпаки, що в їхньому колі розцінять як невибачне невігластво. І все ж ці запалені обличчя, ці спітнілі шиї, готовність аплодувати, де завгодно — у фойє чи посеред вулиці, — усе це наводило мене на думку про атмосферні впливи, про вологість повітря, про сонячні плями, одне слово, про ті речі, що відображаються, безперечно, на поведінці людини. Пригадується, я навіть подумав, чи немає, бува, у залі якогось дотепника, який вирішив повторити знаменитий дослід доктора Окса, щоб розпалити всю цю публіку. Гільєрміна урвала мої роздуми, сіпнувши мене за руку (ми були малознайомі).

— А зараз — Дебюссі, — прошепотіла вона, дуже збуджена. — Мереживна гра води, «Lameg».

— Щасливий буду це почути, — сказав я.

— Уявляєте собі, як пролунає «Море» у нашого Маестро!

— Бездоганно, — зронив я, дивлячись на неї пильно, щоб простежити, як вона поставиться до мого зауваження. (...)

Коли я повернувся в партер, усі вже сиділи на своїх місцях, і мені довелося підняти весь ряд, щоб дістатися до мого крісла. Щось було смішне в тому, що нетерпляча публіка розсілася по своїх місцях раніше, ніж оркестранти, які зараз стурбовано, ніби знехотя, виходили на сцену. Я глянув на гальорку й на балкони — суцільна чорна маса, ніби мухи в банці від чогось солодкого. У партері то тут, то там спалахували й гасли вогники — то меломани, які принесли із собою партитури, перевіряли свої ліхтарики. Коли величезна центральна люстра почала поволі тьмяніти в чимраз густішу п'тьму, назустріч Маестро, який вийшов на сцену, покотилися оплески. Я подумав, що ці звуки, які дедалі сильнішали, ніби відтісняючи світло, і змусили включитися одне з моїх п'яти почуттів, тоді як інше дістало змогу перепочити. Ліворуч від мене завзято плескала в долоні сеньйора Джонатан. І не одна вона — увесь ряд поспіль. Але попереду, навскіс, я помітив чоловічка, який сидів зовсім нерухомо, ледь схиливши голову. Сліпий? Авжеж, сліпий, я навіть уявив відблиски світла на його білому полірованому цівку й ще ці непотрібні окуляри. Лише ми вдвох у цілій залі не аплодували, і, зрозуміло, мене заці-



Дж. Енсор. Автопортрет з масками. 1899 р.

кавив цей сліпий чоловік. Мені нестримно захотілося підсісти до нього, заговорити. Адже той, хто не аплодував цього вечора Маестро, справді був вартий уваги. (...) Маестро недбало кивнув публіці, звів очі вгору, звідки, немов на величезних роликах, скочувався гуркіт, урізаючись в оплески партеру й лож. Мені здалося, що в Маестро був чи то допитливий, чи то стурбований вигляд обличчя, його досвідчений слух, мабуть, уловив, що сьогодні на його ювілейному концерті публіка поводить ся якимось незвично. «Море» також викликало овацію й не менш захоплену, ніж Ріхард Штраус, що цілком зрозуміло. Я й сам не встояв перед звуками фіналу й оплесками та ляпав до болю в долонях. Сеньйора Джонатан плакала.

— Грандіозно! — прошепотіла вона, повернувши до мене зовсім мокре обличчя, ніби в рясних краплях дощу. — Ну просто незбагненно!

Маестро то зникав, то з'являвся, був, як завжди, елегантний та злітав на диригентську підставку з легкістю, що нагадувала рухи розпорядників на аукціонах. Він підняв своїх музикан-

тів, й у відповідь з подвоєною силою прокотилися нові оплески та нові «браво!». Сліпий, який сидів праворуч від мене, теж аплодував, але дуже скупю, беречучи долоні, — мені було дуже приємно спостерігати, з якою стриманістю він, увесь підібраний, навіть відсторонений (голова похнюплена), підтримує цей вибух ентузіазму. Безконечні «браво!» — звичайно вони лунають уряди-годи як вираз чиеїсь особистої думки, — неслися звідусіль. Спершу оплески не були такі бурхливі, як у першому відділенні концерту, але тепер музика ніби відійшла набік, тепер плескали не «Дон Жуанові» і не «Морю», а самому Маестро й ще, мабуть, тій солідарності почуттів, яка об'єднала всіх поціновувачів музики. Й овація, що оновлювалася сама від себе, наростала та хвилинами робилася до болю нестерпною. Я роздратовано роззирався навкруги й раптом ліворуч від себе помітив жінку в червоному — вона побігла проходом і зупинилася поряд зі сценою, біля самих ніг Маестро. Коли Маестро знову схилився перед публікою, він сахнувся, побачивши просто перед собою сеньйору в червоному, і відразу ж випростався. Але згори, з гальорки, нісся такий погрозливиий гул, що йому довелося знову вклонитися й вітати публіку — він це робив дуже рідко — скинутою вгору рукою, що негайно викликало новий вибух захвату, і до несамовитих аплодисментів приєдналися тупіт ніг у ложах і бельетажі. І це вже було занадто.

Хоча й не було перерви, Маестро пішов геть на декілька хвилин, і я навіть трохи підвівся з крісла, щоб краще роздивитися залу. Вогка, в'язка задуха й збудження обернули більшість людей на якусь подобу жалюгідних мокрих креветок. (...) Багато хто притьмом кинувся у фойє, щоб нашвидку вихилити склянку лимонаду чи пива, і, побоюючись пропустити щось важливе, значне, бігом летіли до зали, натикаючись на зустрічних. Біля головного входу в партер утворилася безладна тиснява. Але не було й натяку на якесь невдоволення, люди сповнилися безконечною добротою одне до одного, точніше, настало якесь загальне зворушення, у якому вони розуміли й відчували одне одного. (...)

Я майже зрадів, побачивши, як на сцену виходить Маестро. Ця юрба, до якої я, на жаль, належав, навіювала мені жаль та огиду. З усіх у залі, мабуть, один Маестро та його музиканти зберігали людську гідність. Та ще й цей сліпець, там, праворуч, який не аплодував, і сидів, рівний як струна — одна стриманість, увага.

— П'ята! — видихнула мені у вухо сеньйора Джонатан. — Екстаз трагедії!

Я зразу подумав, що це непогана назва для фільму, і приплющив очі. Певне, мені хотілося уподібнитися до сліпого, єдиної людської істоти серед цього драглистого місива, у якому я так безнадійно загруз. (...) перша фраза бетховенівської симфонії звалилася на мене, як пневматичний молот, і змусила дивитися на сцену. Маестро був майже прекрасний — тонке, проникливе обличчя й руки, до них прикутий оркестр, що гудів усіма своїми моторами у великій тиші, яка враз заступила гуркіт нестримних оплесків. Але, щиро кажучи, мені здалося, що Маестро пустив у хід свою машину ледь раніше, ніж запала ця тиша. Перша тема пройшла десь над нашими головами, і з нею її символи, вогні спогадів, її звичне, зовсім просте: та-та-та-та. Друга, окреслена диригентською паличкою, розлилася по залі, і мені привиділося, що повітря зайнялося полум'ям. Але полум'я було холодне, невидиме, воно палило зсередини. Певне, ніхто, крім мене, не звернув уваги на перший крик, надривно короткий, притлумлений. В акорді дерева й металу я розчув його, бо дівчина, яка забилася в корчах, сиділа просто переді мною. Крик був сухий, недовгий, ніби в нападі істерики чи любовно-му екстазі. Дівчина відхилила голову, торкаючись потилицею різьбленого єдинорога, яким увінчані крісла в партері, і з такою силою біла ногами по підлозі, що її ледве утримували сусіди. Згори, з першого яруса, донісся ще один крик і ще завзятіший тупіт ніг. Щойно закінчилася друга частина, як Маестро відразу, без паузи, перейшов до третьої. Мене раптом узяла цікавість, чи може диригент чути ці крики залу, чи він весь у полоні звукової стихії оркестру. А дівчина з переднього ряду хилилася тепер дедалі нижче й нижче, і якась жінка (очевидно, мати) обіймала її за плечі. Я хотів був допомогти їм, але спробуй зробити щось під час концерту, якщо вони сидять у іншому ряду й доволі незнайомі люди. У мене навіть майнула

думка попросити допомоги в сеньйори Джонатан, адже жінки меткіші й знають, що треба робити в таких випадках. Проте сеньйора Джонатан не відривала очей від спини Маестро — вона вся поринула в музику. (...) Мої очі несподівано вихопили розпливчасту пляму в центрі партеру. Ну, звісно, це та сама жінка, що в антракті бігала до сцени! Тепер вона повільно йшла до сцени, і, хоч трималася дуже прямо, я б сказав — не йшла, а підкрадалася, її зраджувала хода: кроки повільні, як у зачарованої людини, — ось-ось налаштується й стрибне. Вона невідривно дивилася на Маестро, мені навіть привидівся шалений блиск її очей. Якийсь чоловік, вибравшись зі свого ряду, метнувся слідом за нею — ось вони вже десь у п'ятому ряду чи ближче, а біля них ще троє. Зараз буде фінал, і за велінням Маестро вже вривалися до залу перші могутні й широкі акорди фіналу, напрочуд чіткі, досконалі скульптурні форми, високі колони, білі й зелені (...).

Між двома вибухами оркестру я знову почув крик, точніше, репет у ложі праворуч. І разом з ним прямо в музику ввірвалися оплески, неспроможні більше втриматися й на мить, ніби в огнищі любовних обіймів оркестру вся зала, ця величезна задихана самиця, не дочекалася чоловічого тріумфу оркестру й з безтямними криками, уже не стримуючи себе в пристрасті, віддалася власній насолоді. Незручне крісло заважало мені обернутися назад, де — я це відчував — щось наростало, насувалося, вторуючи жінці в червоному та її супутникам, які підбігли до сцени саме тієї хвилини, коли Маестро (...) увігнав диригентську паличку в останню стіну звуку й подався вперед, пониклий, ніби його вдарило пружкою хвилею повітря. Коли Маестро випростався, уся зала стояла, і я, зрозуміло, також. А простір став склом, у яке цілим лісом гострих списів угатилися оплески й крики, обертаючи його на нестерпно грубу, пітну та сповнену водночас особливої величі масу, у чомусь подібному до череди ошалілих буйволів. Звідусіль у партер набивалися люди, і мене навіть не дуже здивували двоє чоловіків, що скочили в прохід прямо з ложі. Вискнувши, ніби придавлений щур, сеньйора Джонатан вирвала нарешті свої тілеса з крісла й, простягнувши руки до сцени, уже не кричала, а ревіла від захвату. Увесь цей час Маестро стояв спиною до публіки, ніби виражаючи до неї презирство, і, мабуть, схвально дивився на музикантів. Але ось він неквапливо обернувся, уперше удостоївши публіку легкого нахилу голови. Обличчя його було зовсім біле, ніби його доконала втома, і я навіть устиг подумати (...), що він ось-ось зомліє. Маестро нахилився вдруге й, подивившись праворуч, побачив, як на сцену видирається той самий сеньйор, білявий, у смокінгу, а за ним ще двоє. Мені здалося, що Маестро зробив якийсь невизначений рух, ніби надумав зійти з помосту, і тут я помітив, що рух цей — судомний, що він хоче від чогось звільнитися. Ну, так і є: жінка в червоному вчепилася в його ногу. Вона вся тяглася до Маестро й при цьому кричала, я принаймні бачив її широко роззявлений рот. Думаю, що вона кричала, як усі, мабуть, як я сам. Маестро впустив паличку й розпачливо шарпнувся бік. Він явно щось казав, але що — годі було розібрати.



Л. Л. Буальї. Тридцять шість облич.
1823–1828 рр.

Один із супутників жінки обхопив руками другу ногу Маестро, і той повернувся до музикантів, ніби волаючи до них про допомогу. Музиканти, які поскоплювалися з місць, натикалися під сліпучим світлом софітів на покинуті інструменти. На сцену, юрмлячись біля сходинок, лізли й лізли нові люди. Їх набралось стільки, що в тисняві важко було розрізнити оркестрантів. Пюпітри полягли на підлогу, як зім'яте колосся. Блідий Маестро, силкуючись випрочати ногу, ухопився за якогось чоловіка, котрий вискочив просто на підставку, але, побачивши, що цей чоловік зовсім не музикант, він різко шарпнувся назад. Тієї миті ще одні руки обвилися круг його стану. Потім я побачив, як жінка в червоному,

ніби в мольбі, розгорнула йому обійми, і несподівано Маестро зник — юрма очамрілих шанувальників понесла його зі сцени й потягла кудись у глиб партеру. Досі я стежив за цим масовим шалінням з якимось захватом і жахом ясновидця. Усе мені відкривалося з особливої висоти, а може, навпаки, — звідкись знизу. І ось зненацька пролунав цей пронизливий, гострий крик. Кричав сліпець — він звівся на весь зріст і, розмахуючи руками, немов крилами вітряка, щось випрохував, благав, молив. Це було понад усяку міру — я вже не міг залишатися байдужим присутнім у залі, я відчув себе справжнім учасником цього буяння захватів і, зірвавшись з місця, понісся до сцени. Одним стрибком я опинився на сцені, де збезумілі чоловіки та жінки із завиванням виривали в скрипалів скрипки (які хрустіли й лопали, ніби величезні руді таргани), потім стали кидати в залу всіх музикантів поспіль, і там навалювалися на них інші шаленці. Цікаво, що я не відчував ані найменшого бажання хоч якось сприяти цьому розгулу пристрастей. Мені лише хотілося бути поряд з усіма, бачити на власні очі все, що відбувається й відбудеться на цьому неймовірному ювілеї. У мене ще залишилися якісь проблески здорового глузду, щоб подумати, чому це музиканти не намагаються втекти за лаштунки. Але я відразу ж збагнув, що це неможливо, — легіон слухачів заблокував обидва крила сцени, утворивши кордон, який випліскувався вперед, підминаючи під себе інструменти, підкидаючи вгору пюпітри, аплодуючи, надриваючи горлянки несамовитим ревінням. У залі стояв такий страшенний гуркіт, що він уже сприймався як тиша. Просто на мене з кларнетом у руці біг якийсь гладун, і я мало не схопив його, мало не підставив йому ногу, щоб і він дістався розлюченій публіці. Але, зрозуміло, я злегковажив, і жовтолиця сеньйора з глибоким декольте на грудях, по яких стрибали перлисті розсипи величезного намиста, подарувала мені погляд, сповнений ненависті й виклику. Вона вчепилась у кларнетиста, який щось кричав, прикриваючи свій інструмент, якихось двоє чоловіків потягли його — уже притихлого — до лож, де загальне збудження досягло вищої межі.

Оплески ледве пробивалися крізь крики, та й хто міг аплодувати, якщо всі, як одержимі, ловили музикантів, щоб схопити їх у свої обійми. Зала ревіла все пронизливіше й гостріше, то тут, то там серед реву, що наростав, вибухали моторошні зойки, поміж якими — як мені здалося — вирізнялися особливі, викликані фізичним болем, що взагалі-то не дивина — у такому шарварку, у такому сум'ятті й біганні можна було переламати руки й ноги. Але я все ж таки сміливо кинувся в партер зі спорожнілої сцени, туди, до музикантів, яких розтягували в різні боки — кого до лож, де було якесь незрозуміле вовтузіння, кого до вузьких бічних проходів, які вели до фойє. З лож бенуару неслося розпачливе завивання. Мабуть, це музиканти, задихаючись від нескінченних обіймів, благали відпустити їх. Ті, хто сидів у партері, юрмилися тепер біля входів у ложі, куди поривався і я, продираючись крізь ліс різьблених крісел. Хвилювання в залі помітно посилювалося, світло почало швидко слабнути, у червононому жеврінні лампочок обличчя ледве виднілися, і постаті людей нагадували якісь дриготливі тіні, нагромодження безформних об'єктів, які то наближалися, то віддалялися один від одного. Мені здалося, що я розрізнув срібну голову Маестро в другій ложі, зовсім поряд зі мною. Але Маестро зразу зник, кудись провалився, ніби його змусили стати навколішки. Біля мене пролунав різкий, короткий крик, і я побачив сеньйору Джонатан, вона бігла, а трохи позаду — молодшу з дочок Епіфанії. Обидві полізли в юрбу біля другої ложі. Тепер я вже не сумнівався, що саме в цій ложі опинилися й Маестро, і жінка в червоному зі своїми супутниками. Докторова донька підставила сеньйорі Джонатан сплетені пальці рук, і та, ніби хвацька наїзниця, уперлася в них ногою, як у стремено, а потім пірнула в ложу. Упізнавши мене, дочка Епіфанії щось крикнула, мабуть, просила допомогти, але я відвів очі вбік і зупинився, не бажаючи долучатися до цих зовсім збезумілих від захвату людей, ладних битися одне з одним. Я бачив, як тромбоном розквасили носа Кайо Родрігесу, — ось хто відзначився, коли в партер зі сцени скидали оркестрантів! Закривавлене лице Кайо не викликало в мене співчуття, мені навіть не було шкода сліпця, який плазував рачки та натикався на крісла, заблукавши в цьому симетричному лісі, позбавленому прикмет. Мене

вже ніщо не хвилювало. Хіба що хотілося знати, чи змовкнуть колись у ложах ці крики, які підхоплювалися в партері, звідки, як і раніше, лізли до лож очманілі люди, відштовхуючи одне одного. Найвідчайдушніші, бачачи, що їм не пробитися в ложі крізь натовп, що юрмився біля дверей, стрибали туди так, як це зробила сеньйора Джонатан. Я все це бачив, не втрачав, однак, здорового глузду, і в мене й далі не було ані найменшого бажання поділяти це загальне навіженство (...). Я вже декілька хвилин сидів один у порожньому ряду партеру й десь за межами моєї байдужості вловив початок спаду напруження в усе ще нестримному та відчайдушному ревінні юрби. Крики дійсно стали вщухати, швидко припинилися зовсім. І все заповнилося невиразними шерехами відступу. Коли, як мені здалося, можна було йти, я швидко подався до бічного проходу й без перешкод потрапив у фойє. Самотні постаті рухалися, ніби п'яні. Хтось витирав рота хустинкою, хтось обсмикував піджак чи поправляв комірець. У фойє я примітив жінок, які порпалися у своїх торбинках у пошуках дзеркальця. Одна з жінок бгала в руці скривавлену хустинку — мабуть, поранилася. Потім я побачив обох дочок доктора Епіфанії. Вони бігли понурі, розізнилися, мабуть, через те, що не зуміли потрапити в ложу. Кожна з них подарувала мені такий погляд, ніби я був у всьому винний. Я почекав, поки вони, за моїми підрахунками, опинилися надворі, і рушив до головних сходів, які вели до виходу. І ось тут, у фойє, з'явилася жінка в червоному зі своїми неодмінними супутниками. Чоловіки йшли назирці, збившись у купку, ніби соромилися поймаканих і подертих костюмів. А жінка в червоному рухалася мені назустріч, гордо дивлячись уперед. Я побачив, що вона раз-другий провела язиком по губах. Повільно, ніби облизуючись, провела язиком по губах, які розтягувалися в посмішці.

(Переклад Ю. Покальчука)

КОМПЕТЕНТНОСТІ

Обізнаність. 1. Перекажіть давньогрецькі міфи про менад та Орфея. **2.** Як утілені міфологічні образи й сюжети в персонажах і подіях оповідання Х. Кортасара? **Читацька діяльність. 3.** Охарактеризуйте місцевих поціновувачів музики. **4.** Визначте ставлення оповідача до них. **5.** Розкрийте вплив музичних творів на слухачів. Наведіть цитати. **6.** Чи відповідає фінал оповідання фрагменту міфу: «*І, о чудо! струни кіфари, яку відносили хвилі ріки, тихо бринять, мов нарікають на загибель співця, а їм відповідає сумно берег*»? **Людські цінності. 7.** Дайте оцінку вчинкам натовпу, оповідача, сліпого. **8.** Визначте, які усталені істини автор підтверджує, а з якими полемізує у творі: «*Не кидайте перлів ваших перед свиньми*» (Біблія); «*Краса врятує світ*» (Ф. Достоєвський); «*Голос краси звучить тихо: він проникає тільки в чутливі вуха*» (Ф. Ніцше); «*Почуття міри в мистецтві — усе*» (А. Франс); «*Для того й слугує мистецтво, щоб дати можливість пізнання добра і зла*» (А. Дюрер). **Комунікація. 9.** З'ясуйте пряме й переносне значення слова *менади*. Доберіть синоніми. **10.** Знайдіть у тексті порівняння. Яку роль відіграють порівняння в створенні загального портрета натовпу? **Ми — громадяни. 11.** Які негативні суспільні явища відображено в оповіданні? **Сучасні технології. 12.** За допомогою Інтернету знайдіть зображення Орфея та менад у світовому мистецтві. Підготуйте презентацію. **Творче самовираження. 13.** Запропонуйте власну програму концерту музичних творів, які б мали облагородити людську душу. **14.** Висловте гіпотезу, що сталося з Маестро після концерту. **15.** Напишіть твір на тему «Митець — Орфей чи матадор?». **Лідери й партнери. 16.** Проект «Музика в тексті й музика тексту». Використовуючи Інтернет, послухайте й проаналізуйте музичні твори: «Сон літньої ночі» Ф. Мендельсона, «Дон Жуан» Р. Штрауса, «Море» К. Дебюссі й «П'яту симфонію» Л. ван Бетховена. Охарактеризуйте їхні сюжети й особливості втілення. Аналізуючи текст оповідання Х. Кортасара, зробіть припущення, які саме музичні фрагменти цих творів (адже деякі з них значні за обсягом, складаються з декількох частин) вплинули на слухачів. Чому вони викликали неочікувану реакцію? **Довкілля та безпека. 17.** Чи міг Маестро передбачити поведінку публіки? Поясніть. **18.** Висловте думку про те, чи може особистість протистояти силі несамовитого натовпу. **Навчаємося для життя. 19.** Сформулюйте тези щодо проблеми «Закони натовпу і як не стати його частиною» (усно).



СУЧАСНА ЛІТЕРАТУРА В ЮНАЦЬКОМУ ЧИТАННІ

АВСТРАЛІЯ



Маркус Френк Зузак
(нар. 1975 р.)

У світі, сповненому насильства та жорстокості, я хотів нагадати про людяність...

М. Ф. Зузак

Ми живемо в добу інформаційного суспільства, коли можна дістати будь-яку книжку не тільки в бібліотеці, а й в Інтернеті. Книжки постійно розмовляють з нами... Проте у величезному потоці книжкових видань нелегко знайти те, що потрібно. Книжку, яка змінить усі уявлення про світ, до якої будете повертатися не один раз... До таких книжок належить роман австралійського письменника М. Ф. Зузак «Крадійка книжок». Створений у 2006 р., цей твір став популярним не тільки в Австралії, а й у США, Європі й на інших континентах.

Маркус Френк Зузак живе в Сідней (Австралія). Захоплюється серфінгом і кіномистецтвом, але його покликання — література. Батьки письменника переїхали до Австралії з Європи (Австрії). Мати — німкеня, а батько — австрієць. Маркус був найменшим з чотирьох дітей. Син простих робітників-емігрантів, він добре знає, як важко виживати тим, хто в чужому краї змушений щодня боротися за своє існування та дбати про свою родину.

Незважаючи на тяжкі життєві обставини, книжки стали невід'ємною частиною життя родини Зузаків. Як згадує письменник, батьки ніколи не примушували дітей читати, а просто робили так, щоб удома були книжки. Кумиром Маркуса став Е. Хемінгуей, під впливом творчості якого він і сам почав писати з 16 років. «Мене так захопили книжкові світи, що я не помічав, як гортаються сторінки. Я подумав: «Саме цим хочу займатися в житті». І я вирішив, що стану письменником, і ніщо не могло мене зупинити», — так митець пояснює свій вибір. З моменту першої публікації роману «*The Underdog*» в 1999 р. М. Ф. Зузак став одним з найпопулярніших молодих авторів не тільки в Австралії, а й в усьому сучасному світі. Серед найвідоміших творів письменника — романи про братів Вулф «*Fighting Ruben Wolfe*» і «*When Dogs Cry*». Брати Вулф — тинейджери, які живуть у родині, що переживає тяжкі часи. Їхній батько втратив роботу й береться за будь-який заробіток, мати працює прибиральницею, проте цього не достатньо, щоб подолати бідність. Тому брати Вулф приймають

пропозицію взяти участь у нелегальних боях боксерів... Незважаючи на пережиті випробування, вони залишаються духовно близькими й не втрачають відчуття власної гідності й бажання бути собою.

М. Ф. Зузак також написав роман для підлітків «*I Am the Messenger*». Проте найпопулярнішим серед творів письменника є роман «*Крадійка книжок*», перекладений десятками мов світу.

М. Ф. Зузак — лауреат міжнародних літературних нагород: 2014 р. — нагорода імені Маргарет А. Едвардс (Margaret A. Edwards Award), заснована Американською бібліотечною асоціацією (American Library Association (ALA)), яка щорічно вшановує сучасних авторів за їхній «важливий внесок у молодіжну літературу»; 2006 р. — Sydney Morning Herald's Young Australian Novelist of the Year Award. А роман «Крадійка книжок» з моменту виходу у світ отримав такі нагороди: 2006 р. — Commonwealth Writers Prize for Best Book (South East Asia & South Pacific); 2006 р. — School Library Journal Best Book of the Year; 2006 р. — Daniel Elliott Peace Award; 2006 р. — Publishers Weekly Best Children's Book of the Year; 2006 р. — Bulletin Blue Ribbon Book; 2007 р. — Michael L. Printz Honor Book (нагорода імені Майкла Принтца, заснована Американською бібліотечною асоціацією, яку автори щорічно одержують за «найкращу книжку для підлітків»); 2007 р. — Book Sense Book of the Year та багато інших.



e-text

audio-text

Роман «Крадійка книжок» (2006). Досвід різних поколінь. З моменту завершення Другої світової війни про неї постійно писали митці різних країн: Г. Белль, В. Биков, Б. Васильєв, О. Гончар, Ю. Бондарев та ін. Вони були свідками війни, на власному досвіді пережили її жахи, а М. Ф. Зузак — людина іншого покоління, він не бачив подій Другої світової війни, проте чув багато історій, які розповідали його батьки та знайомі. А ще він багато часу приділив вивченню історичних фактів у бібліотеках та архівах. Письменник добре пам'ятав випадок, який розповіла його мати: «Коли їй було 6 років, вона почула на вулиці шум — то гнали людей у концентраційний табір. Один старий єврей не встигав за іншими, і якийсь хлопчик подав йому шматок хліба. Через те їх обох побили гітлерівці нагайками. Коли в 6 років ти бачиш, як когось кидають на землю та б'ють за добро, який урок ти можеш отримати?..» З таких розповідей в уяві Маркуса сформувався задум роману «Крадійка книжок». «Коли пишеш про Другу світову війну й про те, що відбувалося тоді в Німеччині, на думку відразу спадають Голокост і концтабори. Та, почавши дослідження, я дізнався й про те, як люди зберігали честь і гідність, про те, що багато німців переховували своїх друзів-євреїв у підвалах. Що більше я дізнавався, то більшою за обсягом ставала книжка, і замість коротенької новели сторінок на 100 в мене вийшов роман на 580. Усі мої книжки важливі для мене, але ця — особлива саме через історію її написання», — зазначив автор.

Отже, незвичайність роману «Крадійка книжок» полягає в тому, що в цьому творі ніби акумульовано досвід багатьох поколінь в осмисленні подій Другої світової війни. Цей досвід тих, хто особисто пережив її, і досвід їхніх нащадків. Це страждання народів, які потерпали від фашизму, і досвід звичайних німців, яким довелося жити в умовах фашистської Німеччини. А ще це досвід дорослих і дітей... Трансформований художньо уявою талановитого письменника, цей колективний досвід дає нове бачення Другої світової війни з позиції сучасності.

«Смерть бачить людей у їхні найгірші моменти, але смерть може бачити людей і духовно прекрасними, відданими та гідними в потворний час...». Роман М. Ф. Зузака — це яскравий приклад поліцентричного сучасного роману, де немає єдиного центрального героя. У творі багато різних героїв — і тих, хто виходить на перший план, і тих, хто на задньому плані, і тих, хто навіть не говорить ані слова. Але все ж таки історія кожного з персонажів важлива, а разом усі життєві історії поєднуються в єдину картину страшного часу — Другої світової війни.

На переконання письменника, війна і смерть — нерозривні поняття, тому розповідь у романі веде незвичайний оповідач — смерть, що бачить людей у різних обставинах. На межі життя і смерті люди виявляють свою справжню духовну сутність, обставини випробову-

ють їх на внутрішню міцність. Уведення образу смерті як оповідача надає подіям Другої світової війни широкого онтологічного змісту. Смерть створює незвичайний ракурс зображення всього того, що відбувається на Землі. Смерть панує там, де є війна. Як же подолати смерть і війну? Що може допомогти здолати смертельний жах, який оселився в душах людей? Над цими запитаннями письменник спонукає замислитися читачів.

Війна в зображенні М. Ф. Зузака постає не в описах фронтових боїв, а в повсякденному житті німецького міста, де звичайні люди щодня відчують вплив страшної гітлерівської машини. Утративши батьків і болісно переживши смерть брата, дівчинка *Лізель* потрапляє в дім *Ганса Хуберманна* та його дружини *Рози*, вони стають її названими батьками. У ворожому світі й серед чужих людей їй доведеться страждати. Але автор стверджує, що навіть тоді, коли людині здається, що зовсім немає виходу, несподівано приходить порятунок від добрих людей, які хочуть творити добро, незважаючи на смерть і насильство.

Маляр Ганс Хуберманн навчив Лізель читати, у підвалі свого будинку він намалював для неї алфавіт, і в цьому чарівному світі букв Лізель знаходить душевний притулок і порятунок. Букви складаються в слова, а потім — у книжки, які стали невід'ємною частиною її життя...

М. Ф. Зузак змінює наші уявлення про німецький народ, якому випало пережити фашизм. У романі йдеться про те, як звичайні люди нацистської Німеччини так само потерпали від насильства, як і народи інших країн Європи. Простих німців силоміць забирали в армію, примушували воювати, вони не мали достатньо грошей та хліба, але й серед них були ті, у кому жеврів невидимий протест проти насильства. Ганс Хуберманн урятував не тільки Лізель від зла, а й від переслідувань єврея *Макса*. Зумівши переконати свою не дуже доброзичливу дружину Розу, Ганс Хуберманн, незважаючи на небезпеку, робить свій підвал місцем тимчасового помешкання для єврея... І з того моменту саме в підвалі розгортаються події, важливі для становлення Лізель. Вона й Макс разом читають книжки, обговорюють їх, сміються над фігурою. Макс створює для Лізель власну книжку, замалювавши сторінки «Майн Кампф» білою фарбою... І в цьому є величезна перемога цих людей над фашизмом. Письменник утверджує думку про те, що подвиг — це не тільки щось видиме й героїчно величне, а й непомітні справи людей, які зберегли живу душу й були милосердними.

«З того самого моменту, як Руді вимазався вугіллям і став Джессі Оуензом, він став моїм улюбленим героєм...». Війна вплинула на життя та стосунки Лізель і Руді, який з першого погляду закохався в незвичайну дівчинку. Руді вимазав обличчя сажею, щоб бути схожим на свого кумира. Він одразу викликає симпатію в читачів. Хлопець ніяк не може зрозуміти, чому не варто наслідувати чорношкірого спортсмена, чому деякі його співвітчизники вважають себе «вищою расою», чому не можна спілкуватися з євреями...

Зворушлива й віддана дружба підлітків, їхні перші почуття — усе це створює контраст до жахливих картин воєнного часу. Лізель і Руді мусили бути учасниками молодіжної гітлерівської організації, відчули тиск ідеологічного механізму нацизму, були свідками численних факельних маршів і спалення книжок. Війна руйнувала душі багатьох молодих людей... Та все ж таки фашизм не зміг подолати цих героїв. Таємниця перебування Макса згодом стала їхньою спільною таємницею. Руді був поруч з Лізель у всіх небезпечних обставинах, щоб підставити плече, допомогти, захистити...

Очима Лізель і Руді письменник змальовує один з найдраматичніших моментів твору, коли нацисти женуть євреїв... Підлітки всім серцем протестують проти насильства, співчують полоненим. І в цьому також була їхня незрима духовна перемога над фашизмом.



Кадр з кінофільму «Крадійка книжок» за однойменним романом М. Ф. Зузака (реж. Б. Персиваль, США, Німеччина, 2013 р.)

«Люди знають, коли твоє серце у книжці...». Важливу роль у становленні Лізелі відіграють книжки. Саме вони допомогли їй вижити в скрутних обставинах, пережити випробування й відсторонитися від реального світу насильства. Принісши білизну, яку випрала Роза Хуберманн для родини бургомістра, Лізелі несподівано для себе (завдяки бургомістровій дружині) опинилася в бібліотеці. І тут для неї відкрився широкий та вільний простір художньої літератури. Вона читала все підряд, і книжки давали їй ту свободу, якої в неї не було в житті. А коли бургомістр викрив дружбу своєї дружини з бідною дівчинкою й вигнав Лізелі з дому, вона стала потайки красти книжки з бібліотеки, бо вже не могла без них жити.

Книжки рятують не тільки Лізелі. За допомогою книжок вона рятує від смерті Макса, дає віру, надію й духовну силу тим людям, які мусять переховуватися в бомбосховищах.

Слово, на думку письменника, може врятувати світ. Мистецтво дає духовну мету людському існуванню, а ще — те особливе відчуття свободи, внутрішньої гідності, які ніхто не може відібрати в людей, що читають.

«Я хотів, щоб на кожній сторінці книжки були коштовні камінчики — слова, фрази, які б спонукали замислитися над важливими речами...». Роман М. Ф. Зузака залишає великий простір для читацької уяви. Деякі його фрази й епізоди хочеться перечитувати знов і знов, думати, співпереживати... Як, наприклад, оцінити той епізод, коли Лізелі принесла в підвал, де переховувався Макс, сніг? Чи потрібно було це з погляду здорового глузду? Ні! Але з огляду на те, що Ганс Хуберманн, Роза, Лізелі і Макс відчували себе справжньою родиною, коли грали в сніжки й ліпили сніговика, це було потрібно. А ще вони відчували себе вільними... У тісному й темному підвалі вони були вільними й рідними людьми.

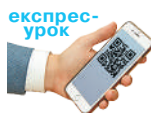
Коли Макс змушений залишити родину Хуберманнів, кожен з них відчуває глибокий біль, але в цій сцені є й прихований зміст, бо всі вони дбають одне про одного. І це теж перемога людяності над війною, яка перетворювала не тільки світ, а й душі людей, нерідко роблячи їх жорстокими.

Фінал роману «Крадійка книжок» дуже трагічний. Від розриву бомби гинуть Ганс Хуберманн, Роза, Руді, їхні сусіди... І тільки Лізелі, яка в підвалі заснула над книжкою, вижила. Її прощання з Руді — найбільш зворушлива сцена твору. Перший поцілунок, про який так довго мріяв підліток, він нарешті отримав, коли помер...

Але смерть не здобула остаточну перемогу у світі, стверджує митець, бо Лізелі зберегла любов до людей та книжок. А це означає, що війна рано чи пізно закінчиться й смерть залишить людей.

КОМПЕТЕНТНОСТІ

Обізнаність. 1. Які проблеми порушено в романі «Крадійка книжок»? **Читацька діяльність. 2.** Розкажіть про випробування, які випали на долю Лізелі. **3.** Опишіть соціально-політичну ситуацію в Німеччині під час Другої світової війни (за романом «Крадійка книжок»). **4.** Які порядки панували в школі, у молодіжному середовищі? **5.** Хто та як допоміг Лізелі подолати труднощі? **Людські цінності. 6.** Що було найбільш цінним для: а) Ганса Хуберманна та його дружини Рози; б) Лізелі; в) Руді? **Комунікація. 7.** Дискусія на тему «Чи можуть книжки рятувати?». **Ми — громадяни. 8.** Напишіть твір на тему «Культура проти війни». **Сучасні технології. 9.** За допомогою Інтернету з'ясуйте, які книжки спалювали у фашистській Німеччині, і поясніть, чому. **Лідери й партнери. 10.** Робота в парах. Складіть список книжок (3–4), які читала Лізелі або які їй би сподобалися. Поясніть. **Довкілля та безпека. 11.** З'ясуйте значення понять «расизм» і «ксенофобія». Поясніть, чому ці явища є небезпечними. Як у романі М. Ф. Зузака «Крадійка книжок» утілено проблему боротьби з ними?



ЗМІСТ

<i>Від авторів. Читайте найкращі книжки світу!</i>	3
Підручник — ваш навігатор у книжковому світі	4

ВСТУП

Література. Мораль. Людність	5
------------------------------------	---

ЗОЛОТІ СТОРІНКИ ДАЛЕКИХ ЕПОХ

Німеччина

Німецьке Просвітництво та його вплив на розвиток Європи	16
Йоганн Вольфганг Гете	18
Фауст (<i>Уривки</i>)	27
<i>Арт-галерея. «Фауст» у сучасному кіно</i>	31

МОДЕРНІЗМ

Світоглядні й естетичні засади модернізму, його художнє новаторство	32
Модерністська проза на початку ХХ ст.	38

Німецькомовна проза

Франц Кафка	40
Перевтілення (<i>Уривки</i>)	45
<i>Арт-галерея. «Перевтілення» Ф. Кафки в мистецтві</i>	49

Росія

Михайло Булгаков	50
Майстер і Маргарита (<i>Уривки</i>)	57
<i>Арт-галерея. «Майстер і Маргарита» у кіномистецтві</i>	67
<i>Арт-галерея. «Майстер і Маргарита» в образотворчому мистецтві</i>	68

ШЕДЕВРИ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ЛІРИКИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ ст.

Розмаїття течій модернізму й авангардизму в європейській ліриці ХХ ст.	69
<i>Арт-галерея. Пошуки й експерименти в живописі</i>	74

Франція

Гійом Аполлінер	76
Міст Мірабо	78
Зарізана голубка й водограй	78

Австрія

Райнер Марія Рільке	80
«Згаси мій зір...»	82
Орфей. Еврідіка. Гермес	83
Сонети до Орфея	85
«Ось дерево звелось...»	85
«Хто понад тіньми здолав...»	85
«Ти ж, о божественний...»	86
<i>Арт-галерея. Образ Орфея в музиці та живописі</i>	87

Іспанія

Федеріко Гарсія Лорка	89
Гітара	90
Про царівну Місяцівну	91

Росія

«Срібна доба» російської поезії	93
Олександр Блок	96
Незнайома	97
Анна Ахматова	99
«Довкола жовтий вечір ліг...»	100
«Думали: вбогі, немає у нас нічого...»	101
Володимир Маяковський	102
А ви змогли б?	103
Борис Пастернак	105

АНТИУТОПІЯ У СВІТОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Розвиток жанру антиутопії у ХХ ст.: ознаки та представники	109
--	-----

Велика Британія

Джордж Орвелл	113
---------------------	-----

ПРОБЛЕМА ВІЙНИ ТА МИРУ В ЛІТЕРАТУРІ ХХ ст.

Німеччина

Епічний театр: теоретичні засади й художня практика	122
Бертольт Брехт	125
Пісня німецької матері	126
Генріх Белль	130



Німецькомовна поезія

Пауль Целан	134
Фуга смерті	137
Арт-галерея. «Той, хто рятує одне життя, рятує цілий світ»	139

ЛЮДИНА ТА ПОШУКИ СЕНСУ ІСНУВАННЯ В ПРОЗІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ ст.

Провідні тенденції художньої літератури другої половини ХХ ст.	141
---	-----

США

Ернест Хемінгуей	143
Арт-галерея. Живе море Е. Хемінгуея в анімації	148

Колумбія

Габріель Гарсія Маркес	149
------------------------------	-----

Японія

Ясунарі Кавабата	152
------------------------	-----

ЛІТЕРАТУРА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ ст.

«Театр абсурду»	160
Постмодернізм	163
Арт-галерея. Постмодернізм: мистецтво, яке вийшло на вулиці	169

Сербія

Милорад Павич	171
---------------------	-----

Аргентина

Хуліо Кортасар	176
Менади (<i>Скорочено</i>)	178

СУЧАСНА ЛІТЕРАТУРА В ЮНАЦЬКОМУ ЧИТАННІ

Австралія

Маркус Френк Зузак	185
--------------------------	-----

Навчальне видання

Ніколенко Ольга Миколаївна,
Ковальова Людмила Леонідівна,
Юлдашева Людмила Петрівна,
Лебедь Дмитро Олександрович,
Орлова Ольга Василівна,
Ніколенко Катерина Сергіївна

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА

(рівень стандарту)

Підручник для 11 класу
закладів загальної середньої освіти

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України

Видано за державні кошти. Продаж заборонено.

У підручнику використано матеріали, що перебувають
у вільному доступі в мережі Інтернет.

На обкладинці підручника використано кадр з кінофільму «Крадійка книжок»
(реж. Б. Персиваль, США, Німеччина, 2013 р.). У ролі Лізел Мемінгер — С. Нелісс (Канада).

Редактор *Н. Забаштанська*

Художник *В. Дунаєва*

Обкладинка, макет, художнє оформлення *О. Здор*

Технічний редактор *Л. Ткаченко*

Комп'ютерна верстка *С. Груніної*

Коректор *С. Бабич*

Підписано до друку 27. 05. 2019 р. Формат 84×108/16.

Папір офс. Гарнітура PetersburgC.

Друк офс. Ум. др. арк. 20,16 . Обл.-вид. арк. 22,70 . Ум. фарбовідб. 80,64.

Наклад 120 401 прим.

Зам. №

Видавництво «Грамота», вул. Паньківська, 25, оф. 13, м. Київ, 01033

Електронна адреса: info@gramota.kiev.ua

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру України
суб'єктів видавничої справи ДК № 341 від 21. 02. 2001 р.

Віддруковано з готових діапозитивів видавництва «Грамота»
на ПрАТ «Білоцерківська книжкова фабрика».

09117, м. Біла Церква, вул. Леся Курбаса, 4.

Свідоцтво серія ДК № 5454 від 14. 08. 2017 р.