

Сеніна В. К., Гладіна Г. І.,  
Калініна І. П., Мамчич О. Б.

# СВІТОВА ЛІТЕРАТУРА

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК  
ДЛЯ ВЧИТЕЛІВ ТА УЧНІВ СЕРЕДНЬОЇ ШКОЛИ

За загальною редакцією  
В. К. Сеніної

Чернігів  
Видавець Лозовий В.М.  
2014

УДК 821(4/9)(075.3)  
ББК Ш5(0)я 721  
С 24

**Рецензенти:**

- Поліщук Я.О.** – доктор філологічних наук, професор,  
завідувач науково-дослідної лабораторії  
літературознавства Гуманітарного інституту  
Київського університету імені Б. Грінченка;
- Бобир О. В.** – кандидат філологічних наук, професор,  
декан факультету початкового навчання  
Чернігівського національного педагогічного  
університету імені Т.Г. Шевченка;
- Чередник Т. П.** – кандидат філологічних наук, доцент  
кафедри германської філології  
Чернігівського національного педагогічного  
університету імені Т.Г. Шевченка.

**Сеніна В. К., Гладіна Г. І., Калініна І. П., Мамчич О. Б.**

**С 24** **Світова література:** Навчальний посібник для вчителів та  
учнів середньої школи / В. К. Сеніна, Г. І. Гладіна, І. П. Калініна,  
О. Б. Мамчич; За заг. ред. В. К. Сеніної. – Чернігів: Видавець  
Лозовий В.М., 2014. – 352 с.

ISBN 978-617-7223-03-9

Навчальний посібник «Світова література» містить описи життєвого і творчого шляху кращих письменників світової літератури, твори яких рекомендовані програмами для вивчення в 11 класі середніх навчальних закладів. Завдання його – сприяти розширенню читацького кругозору, формуванню критеріїв для орієнтації на ринку сучасних друкованих виробів, вихованню поваги до іншої національної культури, вміння бачити світовий контекст української літератури.

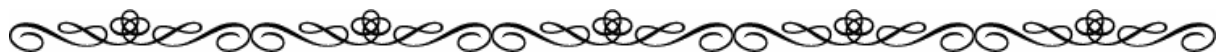
До посібника не включено видатних російських письменників та інших представників народів колишнього СРСР. Це зумовлено тим, що у бібліотеках України є достатня кількість посібників та методичних розробок для учнів середніх навчальних закладів.

УДК 821(4/9)(075.3)  
ББК Ш 5(0)я 721

*Рекомендовано до друку вченою радою  
Чернігівського національного педагогічного університету  
імені Т.Г. Шевченка (протокол № 6 від 29 січня 2014 р.)*

ISBN 978-617-7223-03-9

© Сеніна В.К., Гладіна Г.І.,  
Калініна І.П., Мамчич О.Б., 2014

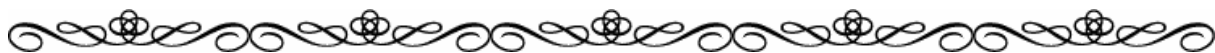


## ЗМІСТ

Вступне слово .....	5
<b>ЛІТЕРАТУРА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ ст.</b> .....	<b>7</b>
Шолом-Алейхем.....	7
Гійом Аполлінер .....	23
Бертольд Брехт .....	38
Джеймс Джойс.....	51
Альбер Камю .....	59
Франц Кафка.....	73
Федеріко Гарсія Лорка.....	80
Томас Манн .....	88
Марсель Пруст.....	99
Райнер Марія Рільке.....	117
Ромен Роллан.....	128
Уільям Фолкнер.....	135
Ернест Міллер Хемінгуей.....	144
Стефан Цвейг.....	154
Карел Чапек .....	161
<b>ЛІТЕРАТУРА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ ст.</b> .....	<b>177</b>
Кобо Абе .....	177
Джон Хойєр Апдайк.....	182
Василь Биков .....	193
Семюел Беккет .....	203

---

Генріх Белль .....	207
Хорхе Луїс Борхес .....	224
Уільям Голдінг .....	234
Фрідріх Дюрренматт.....	244
Умберто Еко .....	252
Патрік Зюскінд.....	263
Ежен Йонеско.....	269
Ясунарі Кавабата.....	275
Станіслав Лем .....	285
Габрієль Гарсія Маркес .....	293
Мілорад Павич .....	304
Крістоф Рансмайр .....	312
Еріх Марія Ремарк (Крамер) .....	322
Джером Девід Селінджер .....	329
Макс Фріш.....	336
Пауль Целан .....	345
<b>ЛІТЕРАТУРА.....</b>	<b>350</b>



## Вступне слово

Навчальний посібник «Світова література» (11 клас), що має систематичний характер, є результатом викладацького педагогічного досвіду. Його підготовлено авторським колективом кафедри мов і методики їх викладання в початковій школі Чернігівського національного педагогічного університету імені Т.Г. Шевченка відповідно до програми світової літератури для загальноосвітніх середніх шкіл, що є затвердженою Міністерством освіти і науки України.

У посібнику вперше здійснено спробу критичного переосмислення історичного досвіду поколінь на засадах сучасних інноваційних інтегративних підходів до вивчення курсів літератури у середній загальноосвітній школі. Взято до уваги основні досягнення сучасного літературознавства, враховано досвід практичного вивчення історії літератури, уточнено окремі проблеми у сучасному їх трактуванні, оскільки у процесі суспільного розвитку народжуються і нові явища в галузі літератури, змінюється і сам характер літературного процесу.

Автори намагалися дотримуватися історіософського напрямку дослідження, проте свідомо уникали політичної складової у процесі аналізу окремих персоналіїв, хоча й не могли не врахувати особливостей історичного процесу того часу, адже, тільки відчуваючи підґрунтя історії, можна зрозуміти сьогодення.

Безперечно, накопичено величезний досвід у вивченні світової літератури, існують монографії, присвячені аналізу творчості окремих письменників, ґрунтовні дослідження з важливих аспектів проблем щодо етапів її розвитку. Проте автори намагалися дослідити, у контексті педагогічної інноватики, особливості літературного процесу першої та другої половини ХХ століть, довести новаторський характер його досягнень, які визначалися неоднозначністю світосприймання окремих представників творчої письменницької когорти цього періоду.

---

У посібнику розглядаються літературні портрети і тих письменників, які мають світове визнання, але відомі широкому загалу за невеликою кількістю творів, а також ті, творчість яких є значно масштабною, оскільки не завжди окремі персоналії були відомими громадськості тих часів, тим більше вивчалися у школі. Це насамперед пояснюється неоднозначним ставленням суспільства до окремих персоналіїв, специфікою історичних умов та підходів до прочитання їх спадщини.

Автори мають надію, що представлений навчальний посібник надаватиме змогу сприяти формуванню естетичних смаків майбутніх поколінь молоді, надаватиме імпульсу позитивної мотивації процесу пізнання та допомагатиме у сучасному прочитанні найкращих зразків літературної творчості представників світової літератури.

# ЛІТЕРАТУРА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ ст.



## Шолом-Алейхем

(1859 – 1916)

Ця книга має присвяту: «Дітям моїм – в подарунок!»

«Вам присвячую я творіння моїх творінь, книгу книг, пісню пісень душі моєї... Я, безперечно, розумію, що книга моя, як і всяке творіння людських рук, не може бути без недоліків... Я уклав у неї найцінніше, що у мене є, – серце своє... Може, вона вас чи дітей ваших чого-небудь навчить – навчить, як любити наш народ і цінувати скарби його душі, які розсіяні по всіх глухих заковулках безмежного світу. Це буде найкращою нагородою за мої понад тридцять літ відданої праці на ниві нашої рідної мови й літератури.

«З ярмарку» – так може називатися повість про життя, яке схоже на ярмарок. Кожна людина схильна по-своєму з чимось порівнювати людське життя... Від одного шевця я одного разу почув, що життя людське схоже на пару чобіт; поки підошви цілі, чоботи є чоботями, але як тільки підошви зносилися, то й чоботям кінець».

Шолом-Алейхем пише, що йому спало на думку порівнювати своє минуле з ярмарком. «Коли говорять «з ярмарку», мають на увазі повернення або закінчення великого ярмарку. Людина, яка вирушає на ярмарок, повна надій, вона ще не знає, чи пощастить їй і чого вона досягне. Тому летить стрілою, не чуючи ніг під собою, – не затримуйте її, їй ніколи! Коли ж вона повертається з ярмарку, вже знає, що придбала, чого досягла, і вже не мчить щодуху – поспішати нікуди. Вона може повністю усвідомлювати,

їй точно вже відомо, що дав їй ярмарок, і в неї є можливість познайомити оточення з його результатами, розповісти спокійно, не поспішаючи, з ким вона зустрілась там, що бачила і що чула.

Друзі мої не раз запитували, чому я не беруся ознайомити публіку з історією свого життя. Я прислухався до добрих порад і брався до роботи, але кожного разу клав перо, поки... поки не настав час. Мені не виповнилося і п'ятдесяти років, коли я «мав честь» зустрітися віч-на-віч з його величністю янголом смерті. Одним словом, я мав зустрітися з янголом смерті, і тоді я сказав собі: «Ось тепер настав час! Берись за діло і пиши, оскільки ніхто не знає, що готує тобі завтрашній день».

Але легко сказати «написати автобіографію», не видуману, правдиву історію власного життя. Я буду розповідати про себе, як про сторонню людину. Це означає: я Шолом-Алейхем – письменник, розповім правдиву біографію Шолом-Алейхема – людини, без церемоній, без прикрас, без показовості...».

Тільки одного Шолом не міг зрозуміти: чому казенний равін повинен бути обов'язково лицеміром, лизоблюдом у багачів і чиновників правлячих кіл. І він дав собі клятву, що таким не стане. Він буде не таким равіном, як усі. Людина – це те, ким він хоче бути.

«І нехай краще ім'я моє буде спом'януто у веселошах, ніж зовсім не спом'януто», – звернувся до читачів-нащадків Шолом Нахумович Рабінович, він же знаменитий письменник Шолом-Алейхем. Він читав своє життя, як роман, і так, як роман, незважаючи на безкінечні нещастя і море сліз, його прожив.

Описуючи зовнішність Шолом-Алейхема у своїх спогадах, доктор М. Кауфман, зять письменника, підкреслює:

«Ясні сині очі, задумливі і добрі очі дитини і мудрої людини. Він мав звичку дивитися поверх окулярів, пильно вдивляючись у навколишній світ... Говорив він жваво. Мовлення було пересипане жартами і приповідками... Він обожнював охайність, порядок, особливо у процесі писання. Писав чітко і красиво. Гроші роздавав при першому проханні. Любив, як дитина, витратити гроші на іграшки. Любив красиво вдягатися і радів, мов хлопчисько, новому костюму, як, між іншим, і новій іграшці. Він ніжно любив природу, квіти, сонце. У похмурі дні він невимовно сумував за сонцем. Вставав рано. Першою його турботою було нагодувати птахів».



Він не розлучався із записником, де занотовував свої враження... Для творчості він не шукав самотності. Шум і гам йому не заважали. Навпаки, здавалось, що лемент і забавки дітей сприяли його творчості. Бувало, під час бесіди він раптом глибоко замислювався, очі дивилися вниз, на обличчі застигала посмішка, але він уже нічого не чув. У таких випадках діти його запитували:

– Тату, ти де?

– У цю хвилину я в Касрилівці, – відповідав він, – серед простих людей.

Основоположник єврейської літератури мовою ідиш вибрав собі псевдонім Шолом-Алейхем, що в перекладі з іврити означає привітання: «Мир вам». З цими словами привіту і доброзичливості він неначе ввійшов у будинок простої людини.

Шолом-Алейхем народився 2 березня 1859 року в Україні у місті Переяславі (тепер Переяслав-Хмельницький). У Переяславі, а здебільшого в іншому українському містечку Воронкове і пройшли дитячі роки Шолома-Соломона Рабіновича, про що він напише згодом в автобіографії: «У маленькому, величиною з нігтик містечку Воронкове, недалеко від міста Переяслава, провів я свої найкращі золоті роки». Саме воно стало прототипом містечка Касрилівки, яке згадується у багатьох творах письменника. Батько його був людиною забезпеченою, але раптово збанкрутів, коли майбутній письменник був ще дитиною. Це була перша біда, яка прийшла в сім'ю. Вона не зачинила за собою двері, а, як говорить народна мудрість, інші за собою притягла. Швидко в дім заглянула холера і забрала матір Шолом-Алейхема.

«Для чого романи, якщо саме життя роман?» – такий епіграф узяв він до своєї повісті «З ярмарку», у якій описав дитячі та юнацькі роки. Навчався спочатку в хеседі – релігійній школі, де старанно вивчав Талмуд. Хлопчик ріс веселим і пустотливим, але водночас з дитинства відзначався багатою уявою. У сім'ї переважали патріархальні традиції і релігійна добропорядність, дорослі виховували дітей у покірності і смиренності. Діти повинні були бути беззаперечно слухняними, свій вільний час присвячувати читанню священних книг або молитов. А запальна фантазія Шолома викликала у благочестивих батьків настороженість. За вміння живо помічати і копіювати риси характеру або зовнішності людей на нього градом сипалися ляпаса. Його карали вчителі хеседа, з

нього знущалися «добропорядні» городяни» – стусанів, лящів і штурханів він отримував найбільше від усіх своїх ровесників. Та й удома життя хлопчика було нелегким. Мати запримітила його «витівки» і зайнялася їх виправленням.

Однак усі спроби «вибити» із Шолома дар допитливого спостерігача, виховати в ньому почуття смирення перед Богом і людьми були марними. Хлопчика якнайбільше приваблювала природа з її таємничістю, він все частіше розмірковував над сенсом і змістом життя батьків, багаточисленних родичів і друзів.

Дуже тяжким стало для нього життя у батьківській оселі, коли там з'явилася мачуха. Шолом-Алейхему було тоді 13 років. Мачуха спочатку здалася ласкавою, привітною. Але вона старанно споганювала життя пасинку, добиваючись відповіді на запитання типу: «Коли ти здохнеш?», «Коли ти подавишся кісткою?», «Коли я тебе понесу на цвинтар?». Він пізніше розповів про неї в повісті «Тев'є-молочник». «Вона показала всю силу свого бурхливого темпераменту, всю «велич» своєї мови, мови бердичівської мачухи, з її безупинними, багатими і яскравими висловами-лайками». Скільки сліз було пролито хлопчиком – про це знає лише Бог. Мачуха перестала його мучити тільки тоді, коли він склав «Лексикон мачухи» – зібрав слова лайок і прокльонів, якими вона його «обдаровувала». Цей словник він читав усім, хто бажав, дуже вдало наслідуючи жести й інтонацію мачухи. Подаємо його частину, зберігаючи мову й орфографію оригіналу.

«А – Аман, асмодей.

Б – Бандит, байстрюк, банщик, болван, богоотступник, босяк, бревно (колода).

В – Веник, вонючка, врун, вор, выхрест, въедливая тварь.

Г – Глотатель (той, що ковтає) картошки, глупая (дурна) морда, голодранец, грязное животное, гультай, гусак в ермолке, гундосый.

Д – Деркач, дикарь, дылда, диявол.

С – Сапожник (чоботар), свинья, свистун, слепая курица, сволочь, скрытний (той, що вдає із себе), собака из собак, собачник, сопляк, сорванец (зірвиголова), сплетник (пліткар), стрелец по фонарям, сын дятла, святоша...»

І так далі до останньої букви алфавіту. До кожного складу мачуха додавала прокльони, часто римовані, причому інколи

цілком доброзичливо. Наприклад, до слова «їсти» – їли б тебе черви! «Пити» – випили б тебе п'явки! «Кричати» – кричати тобі від зубів! «Шити» – зшити б вам саван! «Піти» – пішов би ти в пекло! «Сидіти» – сидіти б тобі стовпом! «Мати» – мати б тобі всі виразки! «Носити» – носив би тебе дідько на плечах! «Уносити» – уносити б тебе недужого! «Виносити» – виносити б тебе мертвого! або винесли б тебе на цвинтар! «Писати» – щоб тобі рецепти писали! «Записати» – щоб тебе в небіжчики записали! «Вписати» – божевільного виписати, тебе записати!

Шолом допомагав батькові у дворі для приїжджих: зустрічав їх, подавав самовар, бігав у крамницю за продуктами. Багато було роботи у хлопчика, і невідомо, як склалась би його доля, якби не старий єврей Арнольд, сусід Рабіновичів: він розгледів у хлопцеві талант і умовив батька віддати сина вчитися. Так, 1873–1876 рр. він навчається у Переяславському російському волосному училищі і закінчує його з відзнакою. У 1877 році стає домашнім учителем у купця-єврея Елі-Майлаха Лоева, що жив у Київській губернії. Ученицею Шолом-Алейхема була єдина донька Лоева – Ольга. «Учитель» закохався в свою ученицю, читав їй романи, які почав писати в цей період і які видавці повертали авторові назад. Три роки батьки дівчини були задоволені вчителем, але, дізнавшись про почуття молодих людей, дуже розгнівалися. Багатий орендатор Лоев не хотів бідного зятя Рабіновича, і одного ранку учитель отримав розрахунок. З цього часу почалися випробування Шолом-Алейхема. Спочатку його устремління були направлені на Київ, але не зміг там знайти роботу. Потім змушений був поїхати в Лубни Полтавської губернії, де отримав посаду казенного равіна, займав її більше ніж два з половиною роки і брав найактивнішу участь у єврейських громадських справах. У 1883 році він повертається до Києва і там випадково зустрічає Ольгу Лоеву. Вони одружуються наперекір волі її батька і поселяються у Білій Церкві, де Шолом-Алейхем займається літературною творчістю. Вони прожили разом майже тридцять років, і всі ці роки Ольга була для нього вірною дружиною, редактором, критиком, імпресаріо і другом.

Друкуватися Шолом почав ще 1879 року (кореспонденції і статті в газетах «Рассвет», «Защитник»), перші твори – оповідання і новела на мові ідиш – «Цвейштейнер» («Два камені») і «Вибори»

опубліковані 1883 року в газетах «Єврейський народний листок». Автор виступав під різними псевдонімами. Під новелою «Вибори» вперше підписався «Алейхем». З цим іменем він і ввійшов у історію єврейської і світової літератури. Потім з'являються новели «Кращі роки», «Ножик», одноактна п'єса «Доктор».

Протягом 1883–1887 рр. Шолом-Алейхем опублікував серії фейлетонів і нарисів, повісті, оповідання, драматичні сцени, вірші; російською мовою повість «Мечтатели» («Мрійники»). Шолом-Алейхем був послідовником демократичних і просвітницьких традицій російської і єврейської літератури.

У другій половині 80-х років письменник виступав з програмою розвитку єврейської літератури. У памфлеті «Суд над Шомером, або Суд присяжних над всіма романами Шомера. Стенографовано Шолом-Алейхемом», в серії статей «Листи другу» він вів боротьбу проти бульварної літератури Шомера (псевдонім популярного у 80-і роки єврейського письменника Н.М. Шайкевича) і його послідовників.

Шолом-Алейхем організує видання щорічного часопису «Єврейська народна бібліотека», навколо якого об'єдналися відомі письменники; часопис відіграв значну роль в історії нової єврейської літератури. У написаному в цей час романі «Сендер Біанк і його сімейка» Шолом-Алейхем сатирично зображує пореформену буржуазію, а в романах «Степеню» і «Йоселе-Соловей» змальовує образи талановитих людей із народу, які приречені на трагічну долю єврейського середовища торгашів і комерсантів.

На початку 20-х років закінчується перший період творчості Шолом-Алейхема, який стає в цей час центральною фігурою у єврейській літературі. У ці роки письменник пережив фінансову катастрофу. Ставши після смерті тестя 1885 року опікуном багатой спадщини, Шолом-Алейхем переїхав до Києва, зайнявся комерційною діяльністю і, не маючи досвіду, збанкрутів. Єдине, що письменник встиг зробити, будучи багатим, – випустити два великі томи «Єврейської наукової бібліотеки». Залишившись без спадщини, він повністю занурюється у літературну творчість. Незважаючи на велику кількість виданих творів, життя письменника було тяжким, оскільки він повністю залежав від видавців, редакторів і цензорів. У листі до товариша, письменника Спектора, є такі рядки: «Я хочу тобі повідомити, що почуваю себе

ніби новонародженим, повним нових, цілком нових сил. Я майже можу сказати, що тільки зараз починаю писати. До цього часу я лише пустував, балувався. Боюсь тільки, щоб, боронь Боже, роки не спливли... Я повний зараз задумів і образів, такий повний, що я, либонь, міцніший від заліза, якщо не розлітаюсь на частини, – але, на жаль, мені доводиться метатися в пошуках рубля! Хай згорить біржа! Хай згорять гроші! Хай би згоріло все, якщо єврейський письменник не може жити самими своїми писаннями і йому доводиться кидатися вусібіч в пошуках рубля! Ті, хто мене знає і бачить щодня, запитують у мене, коли я пишу! Сказати чесно, я й сам не знаю. Ось так і пишу на ходу, на бігу, сидячи в чужому кабінеті, у трамваї. І саме тоді, коли мені морочать голову з приводу якогось невирубаного лісу, дорогого маєтку, якогось заводика, якраз тоді і виростають прекрасні образи і складаються найкращі думки, а не можна відволіктися ні на жодну мить, щоб усе це лягло на папері. Хай би згоріли всі комерційні справи! Хай би згорів увесь світ! А тут приходять дружина і говорить про квартирну плату, про гроші за право навчання в гімназії; м'ясник-джентльмен, він згоден чекати; крамар зате негідник – він відмовляється давати на виплату; адвокат погрожує описати стільці (дурень! він не знає, що вони вже давно описані)».

Письменник їде за кордон, відвідує Францію і Австро-Угорщину. Повернувшись на Батьківщину, 1891 року поселився в Одесі, де став співпрацювати в «Одеському листку». У 1892 році випускає тоненький журнал «Глас возвещающий», сподівається поновити видання «Єврейської народної бібліотеки».

Другий період творчості Шолом-Алейхем розпочинає публікацією окремих розділів із «Тев'є-молочника». Робота над цим твором і романом про невдаху-торговця Менахем-Мендле з однойменною назвою продовжувалася 20 років. У них яскраво змалював життя єврейського народу в першому десятиріччі ХХ століття, досягши досконалості в жанрі новелістичної повісті, у монологічній і епістолярній формах оповіді, у використанні народного гумору. Кращими зразками новелістики є цикли «Залізничні оповідання», «Касрилівка», «Непідвладні смутку» «Оповідання для дітей», «Монолог» та ін.

Третій період творчості Шолом-Алейхема пройшов під знаком революції. Події 1905–1907 рр. викликали піднесення суспільної і

творчої енергії письменника. Він спілкується з Л.М. Толстим, А.П. Чеховим, Максимом Горьким, В.Г. Короленком. У 1904 році їде в Петербург за дозволом на видання єврейської газети. Хоч газету і не дозволили видавати, поїздка не була даремною: він відвідав Максима Горького і в листі до рідних із захопленням писав про нього, познайомився з Л.Н. Андрєєвим, О.І. Купріним.

На початку ХХ ст. в Росії прокотилася хвиля єврейських погромів. Усі передові люди були глибоко обурені трагедією, яка сталася 1905 року. Відомі російські письменники і публіцисти виступили проти звірячої нетерпимості на расовому ґрунті, що призвело до сотень людських жертв. Шолом-Алейхем звернувся до Л.М. Толстого, В.Г. Короленка, А.П. Чехова, Максима Горького з проханням узяти участь у виданні збірника «Допомога» єврейською мовою. Письменники відгукнулися на цей заклик і взяли участь у випуску збірника. Л.М. Толстой у листі-відповіді Шолом-Алейхему писав, що винуватцями сутичок на національному ґрунті є не російський народ, а уряд.

У ці роки Шолом-Алейхем виявляв великий інтерес до театру. У 1905 році він уклав угоду про створення в Одесі художнього театру, але за доносом одеського цензора театр було закрито.

У творчості Шолом-Алейхема відображені й революційні події: він пише роман «Потоп», у якому робить спробу намалювати широку картину подій, створити образи революціонерів, людей із народу. У романі далися ознаки ідейної суперечності автора: відірваність від реальності життя демократичного пафосу його творів, недостатня ясність у розумінні соціальної сутності того, що відбувалося.

У жовтні 1905 року Шолом-Алейхем особисто пережив жахи єврейського погрому в Києві. Він вирушив у подорож по Європі, а потім поїхав до Америки (Нью-Йорк), а 1907 року переїхав у Женеву. Спостереження за «американським способом життя», за «американськими смаками» сприяли різкому посиленню в його творчості антикапіталістичних тенденцій, які складають основний ідейний зміст четвертого періоду творчості Шолом-Алейхема. Це яскраво виявилось у романі «Блукаючі зірки», у п'єсі «Скарб», в оповіданнях «Людина із Буенос-Айреса», «Містер Грін знаходить заняття», в повісті «Хлопчик Мотл», у якій узагальнені і завершені основні теми і образи творчості Шолом-Алейхема.

У 1908 році Шолом-Алейхем повернувся в Росію, він подорожує містами, де живе переважно єврейське населення. Під час виступу в Барановичах письменник тяжко захворів: у нього загострився туберкульозний процес. Після двох місяців тяжкої хвороби за вимогою лікарів поїхав лікуватися в Італію. 25 жовтня 1908 року літературна громада святкувала 25-річчя його літературної діяльності. Цього ж року у московському видавництві «Современные проблемы» з'явилася збірка творів письменника російською мовою.

В останні роки життя Шолом-Алейхем завершував роботу над творами «Тев'є-молочник», «Менахем-Мендл», «Хлопчик Мотл», писав оповідання, драматичні твори, серед яких особливу увагу читачів привертають народна комедія «Крупний виграш» і автобіографічний роман «З ярмарку».

Він працював надзвичайно напружено, ніби відчуючи невблаганне наближення кінця, але, на жаль, так і не встиг закінчити двох, найулюбленіших своїх книг: про бідного і доброго хлопчика Мотла і життєрадісного, бистроокого Шолома, тобто про самого себе, показаного в автобіографічній повісті «З ярмарку».

На початку 1913 року Шолом-Алейхем знову захворів, але навесні 1914 року знайшов у собі сили приїхати в Росію. Перша світова війна застала його в Німеччині, куди він був направлений на лікування до Берліна, потім із сім'єю виїхав до нейтральної Данії, звідти в кінці 1914 року до Нью-Йорка. Але як хочеться йому додому. Він з нетерпінням чекає кінця війни, щоб першим пароплавом виїхати на Батьківщину. Однак ослаблений організм немолодого письменника був уже не в змозі боротися з хворобою. Почуття самотності в чужій країні, ще більш посилене звісткою про смерть старшого сина, якому було лише 25 років, прискорило розвиток хвороби нирок і серця. У листі до однієї з дочок він жалівся: «Замість того, щоб син читав заупокійну молитву по батькові, батько читає її по сину». Свого сина Шолом-Алейхем пережив всього на один рік.

Митець помер у Нью-Йорку 13 травня 1916 року. Поховали його на Бруклінському цвинтарі. У заповіті він написав: «Де б я не помер, нехай мене поховають не серед аристократів, знаті і багатців, а серед простих людей, робітників, разом зі справжнім народом, так, щоб пам'ятник прикрасили скромно надгробки

навколо мене, а скромні могили прикрасили б мій пам'ятник так, як простий і чесний народ за мого життя був прикрасою свого народного письменника». За свідченням сучасників, такого грандіозного похорону Нью-Йорк ще не знав. Згідно з повідомленням «Нью-Йорк Таймс», 150 тисяч людей, молодих і старих, стояли вздовж вулиці, прощаючись зі своїм письменником.

Цього ж року у Московському видавництві «Современные проблемы» з'явилася збірка творів письменника російською мовою.

Шолом-Алейхем підняв єврейську літературу на рівень світової літератури. Сила його творчості – у народності, в реалізмі, в його художньому новаторстві. А.В. Луначарський так сказав про гумор письменника: «Разом зі своїми героями Шолом-Алейхем розв'язував внутрішні суперечності життя через сміх». Твори Шолом-Алейхема перекладені на багато мов світу.

Початок великого письменницького шляху Шолом-Алейхема пов'язаний з його новелою – про життя хлопчика, який порушив Господню заповідь «не вкрадь», – що мала назву «Ножик». Твір був опублікований 1887 року в «Єврейській народній газеті». Правда, своїм першим літературним твором письменник вважав «Словник проклять мачухи». Він склав його у 14 років, перерахувавши в алфавітному порядку лайливі слова.

Шолом-Алейхем роками поневірявся, мандруючи від одного селища й міста України до іншого, подорожував по Європі, жив у Америці, всюди вивчав життя людей, великі зміни, пов'язані з розвитком робітничого революційного руху. І цей світ, який він глибоко пізнав у процесі своїх мандрів, знайшов своє поетичне втілення в його дивовижно містких, гумористичних і великих не за обсягом, а за змістом творах.

Мистецтво Шолом-Алейхема дивовижно багатогранне. Він прозаїк і драматург, критик і поет, видавець літературних альманахів і блискучий декламатор власних творів. І в усіх своїх творах він змальовував тяжке життя народу в умовах царського режиму, капіталістичної експлуатації і національного гніту. Глибоко національне мистецтво Шолом-Алейхема разом з тим є інтернаціонально-демократичним.

Творчість письменника тісно пов'язана з долею єврейської бідноти, яка проживала в містечку з видуманою назвою Касрилівка.



Воно, за словами автора, «знаходиться в самій середині благословенної «лінії», куди посадили євреїв голова до голови, як оселедців у бодню, і наказали їм, щоб вони плодилися і розмножувалися...» Лінію осілості для євреїв було встановлено 1882 року. Їм заборонялося проживати в селах. У маленьких містах і селищах, де в основному і селилися євреї, їх не приймали на службу в державні установи. На промислових підприємствах знаходила собі роботу тільки незначна частина єврейського населення.

Так і жили в Касрилівці маленькі бідні люди. В оповіданні «Місто маленьких людей» Шолом-Алейхем розповідає про одного єврея, який емігрував до Парижа. Він домагається зустрічі зі знаменитим мільйонером Ротшильдом і пропонує йому рецепт вічного життя за три сотні рублів. Поклавши гроші в кишеню, герой говорить Ротшильдові: «Якщо ви хочете вічно жити, моя вам порада – покиньте цей метушливий Париж і перебирайтесь краще до нас в Касрилівку. Ви ніколи не помрете, у нас ще жоден багатій не помирав...»

Менахем-Мендл, герой однойменного циклу новел, – енергійна і підприємлива літня людина. Із маленького патріархального єврейського містечка він попадає в інший світ, у світ розвиненого капіталізму, де з лихоманною енергією намагається пристосуватися, знайти собі справу, щоб не загинути, не загубитися. Він змінює одну за одною професії, складає фантастичні проекти, різноманітні авантюри, укладає сумнівні угоди, і все це робить з однією метою – дістати гроші. Усюди його переслідують невдачі, не вдається жодна задумана справа. Менахем-Мендл – типова «людина повітря», яких народили злидні в єврейському середовищі.

У дев'яностих роках з'являються перші монологи «Тев'є-молочника», де письменник протиставляє «людині повітря» єврея-трудолюбця. Тев'є – головний, найбільш яскравий і значущий образ. Шолом-Алейхем любить його і втілює в ньому кращі риси народу. Тев'є – чесний трудівник, мудра і сильна людина. Він звик чесно працювати, дотримується старих звичаїв, водночас нове життя уже шарпає його, посилаючи випробовування. У доньок Тев'є-молочника інші погляди. Старша, Цейте, відмовилась за традиційним обрядом сватання одружитися з м'ясником. Вона стає дружиною бідного кравця, якого покохала всім серцем. Друга дочка, Годя, закохалася в революціонера і вирушила за ним у

заслання до далекого Сибіру. Третя донька, Хава, одружилася з християнином, порушивши тим самим єврейські традиції. Тяжко, дуже тяжко живеться Тев'є-молочнику. Сімейні негаразди дуже негативно відбиваються на здоров'ї його коханої дружини Голди, яка невдовзі помирає. А тут із губернії згідно з царським законом прийшов указ про зміну смуги осілості і виселення всіх євреїв із села. Тут жили дід і батько Тев'є, тут пройшло його життя, а він вимушений покидати рідний дім, рідну землю. Але надія не полишає вічного трудівника і філософа Тев'є-молочника.

Безтурботна іронія Тев'є приховує його моральну силу – герой повісті втілює в собі творчий першопочаток людської праці, засуджує дармоїдство. Він своїм єством заперечує егоїзм, підлість, свавілля.

Образ Тев'є, ніби крилатий дуб, вивищується серед інших образів єврейської класичної літератури. Він, простий мудрець, умістив у собі всю печаль бідаря, якому довелося до дна випити чашу сваволі миколаївського режиму. У Тев'є як втіленні людини з почуттям високої людської гідності впізнаємо самого Шолом-Алейхма.

Улюблена форма оповіді Шолом-Алейхема-письменника – монолог. Надаючи слово своїм героям, він начебто спостерігає за ними збоку, і герої у своїх розмовах і вчинках розкривають свій внутрішній світ, свою філософію.

Оповідання, які складають повість «Тев'є-молочник», увібрали в собі багатющий життєвий матеріал. Неймовірно уміння Шолом-Алейхема бути лаконічним, укласти великий зміст у сувору стислу форму поставило його в один ряд з такими майстрами, як Чехов і Мопассан.

Шолом-Алейхем написав дитячі новели «Прапорець», «Зелень до свята», «Есфір», у яких розказав про дитячі забаганки і забавки, романтику дитячих ігор, інтереси дітей. З «Дитячих оповідок» письменника найбільшою популярністю користується повість «Хлопчик Мотл». Вона була написана 1907 року, переклад російською мовою з'явився 1910 року під назвою «Діти межі» (рос. «Дети черты» – авт.). Сам письменник дуже любив цей твір. «Моєю улюбленою дитиною є Мотл», – писав він.

Повість складається з двох частин (друга так і залишилася незакінченою). Головний герой твору – жвавий, пустотливий,

веселий і спостережливий хлопчисько, дуже схожий на інших маленьких мешканців Касрилівки, «бідних, босих і голих єврейських дітей». Усі події, що відбуваються в повісті, автор представляє нам через дитяче наївне світосприймання, показуючи злиденне, повне горя і нестатків життя євреїв, їхнє намагання знайти щастя і спокій в інших країнах.

Дорослі ніяк не можуть зрозуміти дев'ятирічного хлопчика. «Все у них пустощі! – жаліється Мотл. – Прив'язати коту папірець до хвоста, щоб кіт весело крутився, – пустощі!.. Постукати палицею по паркану попівської садиби, щоб позбігалися собаки, – теж пустощі. Витягти у Лейбки-водовоза затичку із бочки, щоб побігла вода, – знову пустощі!» Мотл, у свою чергу, теж не може зрозуміти дорослих, йому з ними важко порозумітися. Вони щедрою рукою роздають йому штурхани, сварять з ранку до вечора, навіть смикають за волосся.

Але ось помирає батько. Жити стає ще тяжче, мати плаче кожного дня, продає всі речі з дому. А маленькому Мотлу раптом стає легше: його не б'ють, не сварять. Усі близькі й родичі тільки й говорять: «Чого ви хочете, він сирота, його треба пожаліти». І хлопчик починає думати про те, що йому привалило велике щастя. «У хедер я не ходжу, не вчуся, не молюся. Вільний від усього. Мені добре – я сирота!» – каже він.

Цікаві роздуми, наповнені дитячою щирістю і безпосередністю. «Кисле душу радує, а проти оскоми, на щастя, є хороший і надійний засіб: сіль. Треба насипати солі на зуби і півгодини тримати рот роззявленим. А потім можна знову їсти кислий агрус», – розмірковує хлопчик. «Чому росте борода?» – думає він. І тут же знаходить відповідь: «Це у нього (брата Елі), мабуть, від паління».

Брат Мотла Еля – злидар-фантазер, який мріє розбагатіти. Він упевнений у тому, що щастя десь поруч, варто тільки простягнути руку, і безмежно зрадів, коли придбав книжку, у якій описані численні і «надійні» шляхи до збагачення. Можна, наприклад, розбагатіти на виготовленні чорнила чи чорної вакси, на знищенні мишей і тарганів. Але коли Еля береться за якусь справу, у нього нічого не виходить. Усі мрії лопаються, як мильні кульки. І навіть одруження з донькою пекаря Йойни не поліпшує його становища. Але ось з'являється думка пошукати щастя в чужих

краях. Величезну роль в народженні цього задуму відіграв Піня, шкільний товариш Елі. Якраз він повірив у чудеса американського способу життя, який буцімто може перетворити «маленького у великого, низького у високого». Піня примусив повірити в це інших, безперервно твердячи, що в Америці всі рівні, що життя в цій чудовій країні принесе їм довгоочікуване щастя.

Друга частина «Хлопчика Мотла» змальовує життя розгублених «маленьких людей» у Нью-Йорку. Про те, як воно склалося, говорять самі заголовки розділів: «В ув'язненні», «Море сліз», «Ми шукаємо роботу», «Ми працюємо на фабриці», «Ми страйкуємо» та ін. Правда, ця частина так і залишилася незакінченою.

Написати свій варіант за темою «Пісня Пісень» Шолом-Алейхема надихнула одна із книг Старого Завіту. Усі твори пронизані ремінісценціями зі Старого Завіту. Твір складається з чотирьох частин: «Бузя», «За зеленню», «Цієї ночі», «Субота після швuesa». Розповідь ведеться від першої особи. Головний герой Шимел розповідає про себе і своє кохання до Бузі. Кілька разів Шимел повторює, хто така Бузя (Естер – Ліба, Лібузя, Бузя) і як вона потрапила до їхньої оселі. «Мій старший брат Беня жив у селі, брав в оренду млин. Він прекрасно стріляв із рушниці, їздив верхи і плавав, як риба. Одного разу влітку він купався в річці і втопився. Він залишив нам млин, двох конячок, молоду дружину й дитину. Від млина ми відмовилися, коней продали, молода вдова вийшла заміж і поїхала кудись далеко, а дитину привезла до нас. Це і була Бузя». Дитяче кохання! Яке воно романтичне. Немає Бузі вдома, і в Шимела «шмат застряє в горлі», з'явиться вона – і стає – світліше відразу в помешканні. «Чому це відбувається так?» – запитує Шимел. І безперервно згадуються рядочки із «Пісні над Піснями»: «О, ти прекрасна, кохана моя, ти прекрасна! Червона стрічка – уста твої, і мова твоя солодша, ніж мед»; «Покажи мені лице своє, дай мені почути голос твій...»

Шолом-Алейхем створив поетичну поему про торжество дитячої дружби і кохання, про прекрасну мрію, яка переборює усі сумні легенди і міфи. «Ми, я й Бузя, давно уже забули про місток, про воду, про річку... Ми мчимося широким, вільним лугом, падаємо, перекулюємося в духмяній траві. Встаємо, падаємо, перекулюємося знову й знову. А зелень для свята ми ще й не починали рвати.

Я воджу Бузю то в довжину, то поперек луку, розхвалюю перед нею свої володіння: «Бачиш ось ці дерева? Бачиш цей лісочок? Бачиш цю гірку?». «І це все твоє? – питає Бузя, і очі її сміються».

Бузі подобаються всі казки, міфи, що їх розповідає Шимел, лише про царівну, яку він повинен рятувати, не хоче слухати. «Тільки одну казку Бузя не любила слухати: про царівну, про принцесу, яку зачарували, украли з-під вінця і посадили в кришталевий палац на сім років, а я лечу її визволяти...».

«Не треба летіти так далеко, послухай мене, не треба! – так казала мені Бузя».

Вони закохані і дуже щасливі: незважаючи на буденне, звичайне життя маленького містечка, Шимел і Бузя живуть у святковій атмосфері «юнацького роману».

Читач потрапляє у своєрідний ідеальний світ – коло дитячого спілкування – і пронизується мрією письменника: побачити коли-небудь таким же реальний світ дорослих, де людина будь-якої національності сама буде господарем свого щастя.

Але автор разом з тим стверджує, що мрія про ідеальне кохання нездійсненна.

Шимел повстав проти заповітів батька, поїхав учитися і не відповів на жодний лист Бузі. Лише тоді зрозумів, що кохає її, коли отримав невеличкого листа від батька із повідомленням про те, що Бузя виходить заміж. Він приїхав додому, але не знайшов у своєму містечку того юного, ясного і світлого запашного світу, його світу із «Пісні над Піснями»: навкруги все було таке саме, але не пахло «Піснею над Піснями».

У творі Шолом-Алейхем відтворює побут єврейського життя, пов'язаний з біблійною давниною.

«Скоро Пасха! У місті гамір, біганина, штовханина! І здається Шимелу, що їхній двір – замок, дім – палац, він – принц, Бузя – принцеса. Колоди біля будинку – кедри й буки, що згадуються в «Пісні над Піснями»; гора, що за синагогою, – це гора Ліванська; жінки і дівчата, які миють, прасують, чистять все до Пасхи – «дщери», що згадуються в «Пісні...».

Але все скінчилося. «Там, на тому місці, де причаїлися мої найкращі спогади про навіки загублену юність, про моє загублене щастя, я можу сидіти цілими годинами і оплакувати і згадувати незабутню Суламіф мого роману».

«Пісня над Піснями» – один із яскравих зразків ліричної прози ХХ століття.

Протягом 1909–1911 рр. Шолом-Алейхем був повністю заглиблений у роботу над романом «Блукаючі зірки» – твором про народні таланти. У ньому немає щасливого кінця, та його і не могло бути; у тому оточенні, де перебували актори, панували тільки гроші, які перетворювали мистецтво в бізнес.

Глибоко збагнувши, що театр може стати трибуною добра і справедливості, трибуною розвінчання бруталності, буденщини і невимовного отупіння, Шолом-Алейхем створив значну кількість сценічних мініатюр на одну дію і трьох-чотирьохактних драм і комедій, у тому числі й веселу п'єсу «Крупний виграш».

Протягом усієї літературної діяльності Шолом-Алейхем багато писав по-російськи. Заслуговує на увагу повість «Мрійники». У ній розвінчується легковірні люди, які занадто занурюються в химерні думки про якесь надприродне зцілення, засуджується в творі також брехня, одурманення людей так званими «рятівниками».

Шолом-Алейхем був продовжувачем кращих традицій єврейської демократичної культури: боротьби за високі ідеали, проти нерівності і гноблення народу. Він жив і творив заради свободи і справедливості.

«Уявити собі єврейську літературу без Шолома-Алейхема таким же чином неможливо, як неможливо уявити собі живу мову пісні народної, як і неможливо собі уявити матір без колискової пісні на устах. Тому Шолом-Алейхем не тільки є гордістю єврейської літератури, а й живим втіленням народу, його душі, його посмішки і його сльози, його прикрощів і його радощів, його жаги до життя і його безсмертя», – так писав Перець Маркиш про знаменитого єврейського письменника Шолом-Алейхема.

І це справді так, адже у Шолом-Алейхема був особливий журливо-радісний талант, який однаково близький і зрозумілий румунському і польському, американському і австрійському єврею, хоч народився він в Україні.



## Гійом Аполлінер

(1880 – 1918)

Вірші друкувалися в різних журналах Франції за життя поета, але значна частина, у тому числі й та, що була в рукописах, видана після його смерті. А перше зібрання віршів було надруковане лише 1956 року, тобто майже через сорок років після його смерті.

Дослідники творчості Гійома Аполлінера вважають, що для французької літератури він зробив не менше, ніж інші класики, такі, як Бальзак і Гюго. А він навіть не був де-юре французом, фактично мав становище людини без батьківщини і французьке громадянство після довгих клопотань отримав лише 1916 року за два роки до смерті. Мати Гійома Анжеліка Костровицька була дочкою польського шляхтича. Вона свого часу втекла до Рима з італійським офіцером, представником знатного роду, і народила від нього двох позашлюбних дітей. Хрестили Гійома в одній із римських церков і записали без імені батька. Так що прізвище поета було Костровицький, доки він не взяв літературний псевдонім – від імені Аполлінарій, яке було дано йому при хрещенні.

Напівромантична, напівавантюрна історія його народження потім стала Гійому приводом для різних містифікацій. Він навмисне зробив її таємницею, натякав на найфантастичніші версії: то він був сином принца Монако, то його батько був кардиналом, а іноді на запитання про походження відповідав скептичним сміхом чи багатозначним мовчанням. Утім, сам поет, мабуть, знав ціну своїх вимислів і пліток, і в подальшому вони немало сприяли його поетичній славі. Раннє дитинство Гійома пройшло в Італії, звідки він попав до монастирської школи в Монако. Зарахувати хлопчика до цього закладу допоміг брат батька дон Ромарино, абат ордена бенедиктинців. Він же таємно опікувався племінником.

Життя на Середземному морі перетворило Гійома на справжнього жителя півдня, і це відбилося навіть на його зовнішності. Південний темперамент сприяв і відповідному ставленню до жінок, і пристрасті до мандрів, і потягу до поетичного слова і до волі.

Після закінчення ліцею Аполлінер випробовував себе у багатьох професіях: був домашнім учителем, працював у банку, служив редактором ділового бюлетеня «Супутник рантьє». Але по-справжньому він мріяв лише про літературну славу.

У 1904 р. Аполлінер познайомився з Пабло Пікассо, який став його близьким товаришем. Так виникла єдність двох майбутніх засновників нового напрямку в поезії і в живопису, союз двох прибічників нетрадиційних форм і образів у мистецтві. Аполлінер багато писав про живопис, він же став одним із перших апологетів кубізму, поступово привчаючи паризьку публіку до своєрідного стилю в живопису, що сприймався тоді як виклик. Однак паризьке життя вимагало витрат. Прибутків від «Супутника рантьє» вистачало тільки на найнеобхідніші потреби. Щоб мати додатковий заробіток, Аполлінер вирішив писати прозу. Ним були написані два еротичні романи з елементами порнографії і під псевдонімом надруковані у якогось підпільного видавця. Тексти ці сучасному читачеві не відомі, і те, що вони до цього часу знаходяться у сховищах бібліотек, лише підкреслює повагу французів до свого великого співвітчизника.

Були у творчій біографії поета й цікаві епізоди, цілком у дусі Аполлінера – містифікатора. Редактор журналу «Марж», що виходив у Брюсселі, звернувся до нього з пропозицією вести в журналі жіночу хроніку. Аполлінер погодився і взяв псевдонім Луїза Лаланн. Париж і Брюссель довго гадали, хто ж ця талановита провінціалка, що так гарно розуміється на літературі і живописі. Життєлюбство поета не знало меж, у тому числі й у його ставленні до жінок. Працюючи вчителем у Німеччині, Аполлінер познайомився з гувернанткою графині Мільгау, красивою англійкою Ані Плейден. У віршах його з'являються мотиви кохання і страждання, які потім у багатьох варіантах звучать у зрілій поезії. Кохання Гійома і Ані нагадує сюжет сентиментального роману. Коли Аполлінер приїхав до Лондона, щоб освідчитися своїй коханій, то отримав відмову. Дівчина не тільки не прийняла його пропозиції, але, боячись зв'язати своє життя з Аполлінером, який лякав своєю ексцентрич-



ністю, вирішила виїхати до Америки служити гувернанткою. В Америці Ані прожила все життя, одружилася, потім стала вдовою. Через сорок років після розриву з Аполлінером її знайшов біограф поета Робер Гофен. Він дізнався, що Ані навіть не знала, що її ім'я зафіксоване в біографії Аполлінера, який став класиком французької літератури. Згадуючи про своє кохання, вона сказала біографу: «Ті, хто знає його поезію, повинні бути вдячні мені, що я не одружилася з ним. Якби я зробила це, цілком можливо, такі вірші ніколи б і не з'явилися. Нечасто буває, щоб поет створював поетичний пам'ятник своїй дружині чи жінці. Зазвичай це – плід кохання без взаємності». Ані Плейден присвячено один із найвідоміших віршів поета «Емігрант із Лендор-роуд», а також «Кельнська діва з квіткою квасолі в руці» і «Ані».

1907 рік у житті Аполлінера був переломним: перейдено тяжкий поріг нового мистецтва, а самотнє серце поета пізнало, нарешті, радість нового кохання. У травні Пікассо познайомив його з молодою художницею Марі Лорансен, чарівною двадцятидворічною парижанкою. Кохання поета сформувало з неї прегарненьку жінку, сповнену своєрідної привабливості. Їхній роман продовжувався п'ять років – але теж закінчився драматично. Марі розірвала свої стосунки з Аполлінером, знайшовши солідного чоловіка, який викликав у неї довіру. Її одруження було не щасливим. Історія кохання до Марі змальована Гійомом у романі «Убивство поета». Є там такі пристрасні рядки: «Які тільки чудеса робить кохання поета! І яке при цьому воно страждальне! Як багато в ньому печалі, як часто доводиться миритися з мовчанням!» Розлуку з Марі Аполлінер пережив тяжко: небажання жити, утрата сил і волі змінили поета до невпізнанності. У той період він почав уживати опіум, сподіваючись, що наркотики зможуть принести йому втіху і забуття. Однак, на щастя, наркоманом він не став, бо отупіння і безвілля, що викликаються дією опіуму, пробуджували в нього природний протест.

І все ж, після тяжких днів хворобливого заціпеніння Аполлінер знову повертається до роботи. Поему «Зона» критика визнала цілком аполлінерівською.

У 1913 р. вийшов у світ том вибраних творів «Алкоголі». У перші дні після виходу цієї збірки критики нібито змовилися між собою, вони вилили цілі потоки злості. Їхнє обурення ще більше

підігрівалося ще й тим, що одночасно з «Алкоголями» була опублікована книга Аполлінера про живопис під назвою «Кубісти. Естетичні роздуми», у якій були зібрані статті, есе, нариси, що друкувались у різних журналах. Аполлінер навіть пробував викликати на дуель Жоржа Дюамеля, одного з найбільш несамовитих своїх критиків. Незважаючи на напади преси, ім'я Аполлінера уже стало відомим і в Німеччині, і в Італії. На нього посилались, його цитували.

Перша світова війна, розпочата у серпні 1914 р., зачепила й долю поета. Він вирішив узяти участь у бойових діях і з'явився в Бюро вербування з проханням мобілізувати його. І Аполлінера зараховують до 38 артилерійського полку у місті Нім.

В армії відбулось дещо непередбачене для тих, хто знав поета; цей «співець меланхолії і марноти життя» віднайшов себе у військовій службі. Чоловіча солідарність, вірність якій стає справою честі, прекрасна зовнішність допомагають йому переборювати труднощі військової служби. Командування заслужено оцінило участь Аполлінера у бойових діях, нагородивши його Бойовим хрестом. «На нього приємно було дивитися, – писав один із друзів. – Сильний, вправний у військовій справі, добрий, без краплі чванькуватості, він став загальним улюбленцем: особливо притягували його життєрадісність і людяність, його смішні оповідання. Особливо величним він був за загальним столом».

17 березня 1916 року Аполлінер був поранений в голову осколком снаряда. Осколок пробив каску поблизу скроні. Наслідки поранення – нерухомість лівої руки і посилення паралічу всього лівого боку тіла. Лікарі наважуються на операцію. Трепанация черепа пройшла вдало. Але після одужання в Аполлінера все частіше траплялися напади хворобливого роздратування.

Навесні 1917 р. Аполлінер познайомився з Жаклін Кольб, дівчиною доброю, з м'яким, поступливим характером, і в травні одружився з нею. Свідком на весіллі був його старий товариш Пікассо. Жаклін оточила чоловіка затишком і турботою, він став незаперечним господарем в домі, його звички, його забаганки були для неї законом.

Спогади друзів періоду 1916–1918 рр. стосуються хвороби поета і короткочасного одужання. У них відчуваються нотки жалю до Аполлінера, якого просто неможливо було впізнати. Його

поведінку пояснювали впливом війни і перенесеною операцією, що стало наслідком хвороби його нервової системи.

9 листопада 1918 р., захворівши на грип, епідемія якого охопила Францію, Аполлінер помер.

Поета поховали на цвинтарі Пер-Лашез. В останню дорогу його проводжав величезний натовп друзів – художників, журналістів, друзів по зброї. Біля могили військовий ескорт дав почесний залп. На могильній плиті Аполлінера висічений останній монолог поета:

Нарешті я позбавився сам від  
власних рис природжених.

Можу померти, зогрішити – ніколи.

У кінці XIX і в перше десятиріччя XX ст. у Франції з'явилося багато літературних груп. Літературознавство не виробило чітких термінів для найменування їх. Самі себе вони називали «модерністськими», вважаючи свою творчість останнім словом нового мистецтва.

Популярністю користувалося в колах цієї художньої інтелігенції ім'я Анрі Бергсона, творця філософії інтуїтивізму. У книгах «Матерія і пам'ять» (1896) і «Творча еволюція» (1907) він виклав її основні положення, а саме: інтуїтивне пізнання обходиться без органів чуття, без відчуттів і без логічного способу мислення. Істина народжується сама по собі, як прозріння, як раптове одкровення розуму. Інтуїцією, як і всім у світі, керує особлива сила – «життєвий порив», що створює і світ, і все «суще» в ньому. Часу як об'єктивної реальності немає. Є лише «протяжність» – суб'єктивне сприйняття часу.

Пізніше Бергсон висловив свої думки і щодо соціології, теоретично обґрунтувавши необхідність релігійних почуттів у людини, неминучість поділу суспільства на аристократичну еліту і маси, а також необхідність насильницьких заходів держави – диктатури і терору.

Доля жорстоко покепкувала з Бергсона. Він дожив до фашистського терору у Франції і, вже помираючи, повинен був з'явитися до німецької комендатури, щоб отримати нарукавну нашивку з жовтою зіркою. Тільки смерть урятувала його від концтабору.

Ідеалістична філософія Бергсона дуже імпонувала настроям деякої частини художньої інтелігенції.

Поети-модерністи (Гійом Аполлінер, Макс Жакоб, Андре Сальмон та ін.) не відмовилися від реалізму і навіть вважали, що, деформуючи реальність, вони досягли більшої художньої правди, входили в сферу «надреалізму».

«Коли людина вирішила наслідувати ходьбу, вона створила колесо – предмет, не схожий на ногу. Це був несвідомий сюрреалізм», – писав Аполлінер. Гійом Аполлінер увів у літературу термін «кубізм», яким стали називати його групу (кубісти).

Заради пошуків «непізнанного», трансцендентального поети звертаються до геометрії, шукають «четвертий вимір», що відкриває шлях у «космічну реальність». Фраза стає уривчастою, стиль – телеграфно лаконічним. Образна система витримана в дусі техніцизму, емоційне забарвлення гнітюче, темне.

Я збудував свій дім в відкритім океані,  
У ньому вікна – ріки, що течуть з моїх очей,  
Біля підніжжя стін кишать усюди спрути,  
Потрійні б'ються їх серця, і зуби стукають у скло,  
Порою швидкою,  
Порою дзвінкою  
З вологи збудуй  
Палаючий свій дім!  
Кладуть аероплани яйця.  
Гей, бережись, уже чекає якір.

Так писав Гійом Аполлінер. Поети шукають нові форми вірша і взагалі заявляють про себе як противники будь-якої традиційності. Інколи їхні новації виглядають пустощами, бажанням спантеличити обивателя. Аполлінер відмовляється, наприклад, від розділових знаків.

Ненависть до буржуа-обивателя дуже виразно виявляється в їхній творчості. Альфред Жаррі, старший товариш Аполлінера, зображає буржуа у фарсі «Король Убу». Гротескний образ людини, що ввібрала всі відверто негативні якості обивателя (обжерливість, скнарність, боягузтво, хитрість і варварство), виростає до величезних надмірних обсягів, стаючи начебто карикатурою на все людство, на весь світ, який уявляється автору суцільним безглуздям і абсурдом. Буржуа-обиватель уявляється перш за все ворогом мистецтва. Гійом Аполлінер у поемі «Убитий поет» змальовує жорстоко-трагедійні картини побиття поета камінням.

Аполлінер ще до війни відчув, яке становище поета в суспільстві. 7 вересня 1911 року його раптово заарештували за звинуваченням в крадіжці із Лувра картини Леонардо да Вінчі «Джоконда». До відповідальності було притягнуто і Пікассо. Справа була така: після викрадення «Джоконди» (21 серпня) преса заговорила про різні випадки крадіжок із Лувра, і Аполлінер здогадався про походження статуєток, які переписувач рукописів час від часу показував йому і Пікассо. Аполлінер зразу ж вирішив повернути одну із статуєток, подарованих йому переписувачем, через газету «Парі-журналь». Однак редактор у статті «видав» Аполлінера, а поліцейські, користуючись випадком, звалили провину на художників-іноземців за крадіжку «Джоконди». Під слідством після тижня арешту Аполлінер залишався більше ніж чотири місяці, незважаючи на невмотивованість звинувачення і протести громадськості. Знайшлися журналісти, які вимагали вислати його із Франції. Аполлінер вважав себе французьким поетом, і погроза вислання була для нього дуже тяжкою. У грудні 1911 року він уперше дістає довідки про можливість прийняття французького громадянства, але отримує негативну відповідь. Почуття самотності у поета посилюється ще й тому, що його покинула кохана жінка, художниця Марі Лорансен («Двадцять років ти страждав від кохання, в двадцять теж страждав...»). До того ж він не міг звернутися до читачів як поет. У нього була надрукована лише тоненька віршована брошура і та на ручному станку мізерним накладом.

Дуже мало було і журнальних публікацій. П'ятнадцятирічна творча діяльність Аполлінера, – найзначнішого із живих тоді поетів Франції, – практично була невідомою.

Переслідування влади і «лайка» чорної преси» на його адресу зацікавили інші видання. З 1912–1913 рр. його вірші систематично друкуються в періодиці, йому вдається налагодити випуск журналу «Ле Суаре де Парі», і вперше велике видавництво – «Меркюр де Франс» – погоджується видати книгу віршів Аполлінера.

Опублікована в березні 1913 р. книга була названа «Алкоголі» з підзаголовком «Вірші 1898–1913 років», що нагадувало про довге мовчання поета. Аполлінер спочатку називав збірку «Вітер Рейну». Близько 1909 року у нього з'явилась думка дати збірці

гостру політичну назву «Республіканський рік». Згідно з цим замислом, декілька віршів повинні були називатися за місяцями календаря Французької революції. Поема «Вандем'єр» зберегла такий заголовок, «Кортеж» спочатку називався «Брюмер». Замисел видати книгу як «революційний календар у віршах» не судилося здійснитися, і Аполлінер хотів назвати книгу «Горілка», можливо, маючи на увазі етимологію французького слова, а потім змінив заголовок на «Алкоголі».

Поza ідеї «глаголом пекти серця», Аполлінеру хотілося таким заголовком сказати, що життя ХХ століття пекуче, як спирт.

Книгу «Алкоголі» відкриває поема «Зона», яка була знаменням часу.

Свої почуття і хвилювання Аполлінер змальовує на фоні широкої панорами суспільного життя сучасної Європи. «Зона» написана як вільний, інколи іронічний діалог Аполлінера з самим собою, у діалог вмонтовані, неначе кадри кінохроніки, найважливіші події життя поета. «Зона» сповнена поступу вперед, сповнена чеканнями, у ній відчувається загроза суспільної бурі, що насувається, неминучий схід сонця, хоч йому і погрожують «перерізати горло».

У поемі є «слов'янський епізод» – п'ята частина всієї поеми (32 вірші). Аполлінер показав однаково тяжку долю переселенців із Росії і Румунії, православних, католиків, євреїв; писав також про долю Польщі. Це один із найліричніших хвилюючих епізодів «Зони». У ньому чітко розкривається ліро-епічний характер поеми.

Вражаюча своєю правдивістю картина гіркої долі емігрантів, наче епічні полотна Короленка, Конопницької чи Санклера, і в той же час є проекцією почуттів французького поета, що ностальгічно переживає за долю своєї слов'янської прабатьківщини. Коли поет пише: «Ось сім'я нерозлучна з червоною периною; її ніби душу свою вони бережуть», він говорить і про емігрантів взагалі, і про скитання сім'ї Костровицьких, про той червоний пуховик, вивезений із вітчизни, який передала йому мати. Коли Аполлінер пише: «Вона як привід – ця перина, як наші мрії, слово «наші» однаково має стосунок як до бідолах-емігрантів, так і до самого поета.

У «Зоні» велике місце займає тема християнства. Питання про вірування самого поета не виникає в поемі. Аполлінер

найчастіше пише про християнство з відтінком іронії. Хіба можна сприйняти серйозно слова: наче немає європейця більш «модерн», ніж папа Пій X (якому, до речі, в 1912 р. було 77 років і який мав особливо консервативні погляди і переслідував «модернізм» навіть у церковному співі) або жартівлива хвала релігії ... з технічного погляду – Христос «вище льотчиків в небі летить, побиваючи світовий рекорд висоти...». Образ Христа з'являється наприкінці поеми в серйозному плані, коли він пов'язується з хресним шляхом пригноблених народів, з горем і надіями людей Океанії і Гвінеї, «з нашими Христами невиразної надії».

Аполлінер виправдовує ненависть, що виникає через бідність, виражає мрію пригноблених про «нові країни». Життя в цих країнах не стане, як «спопеляючий алкоголь» спалювати, як спирт. Він розумів, що шлях до «нових країн» буде тяжким. Вражає читачів заключна строфа «Зони»: «Сонце з перерізаним горлом» пов'язане з думкою про неминучий, незважаючи на терор, схід сонця революції. Ідея не дати гільйотинувати сонце перегукується з деякими віршами «Каліграми». Поема спочатку мала назву «Крик», що промовисто говорило про смуток покинутого Марією Лорансен поета. Чому ж він змінив заголовок? «Крик», який дуже відверто нагадував про особисту драму і який не підходив до ліричного епосу про поета серед пригноблених, заголовком «Зона». По-французьки «зона» може означати район бідняцьких міських поселень, «зоною» називають хатини веретників на околицях Парижа. Але слово має й інший смисл. Зона – це робітничі передмістя Парижа, прославлений пролетарський «Червоний пояс». Зона давно була грозою буржуазії, була горнилом Опору в Парижі, посилала в палату депутатів-комуністів.

Заголовком вступного вірша «Алкоголів» Аполлінер показав, що долі Зони входять у сферу поезії, що стосовно салонного мистецтва його поезія те ж саме, що Зона стосовно фешенебельних кварталів.

Зона Парижа є втіленням не тільки нового індустріального міста, а й нового життя загалом.

В «Алкоголях» можна умовно виділити три найважливіші цикли: перший – вірші приблизно 1898–1904 рр., куди входять «романтичні» рейнські поезії і «Пісня нещасного в коханні», другий – вірші, головним чином 1905–1909 рр. з ускладненими

формальними пошуками; нарешті, ліро-епічні вірші початку 1910-х років, суспільна змістовність яких привела до нового посилення реалістичної тенденції. Розподіл «Алкоголей» на цикли – операція розуму й зору. У дійсності ж книга, незважаючи на великий хронологічний діапазон і на еволюцію творчості поета за півтора десятка років, сприймається як цілісний твір – така єдність, створена властивим Аполлінеру поєднанням простої людяності й ліризму, характерним для поета вмінням незвичайно зближувати у своїх віршах будь-який предмет.

Перше знайомство з «Рейнськими віршами» відразу ж переконує в життєвості і людяності створених ситуацій і почуттів. Вони поєднали енергію і безпосередність народної пісні з високою патетичністю і великим диханням французьких поетів ХІХ ст., а також з деяким відлунням дивацтва німецьких романтичних ліриків і гейнівської іронії. Вірші Аполлінера були абсолютно новаторськими як з боку особливого поєднання захоплення й іронії, трагізму і простої людяності, так і з боку застосування вільних ритмів і раптовістю, що розривали логічну тканину образів. «Рейнські вірші» стали важливою сходинкою на шляху повернення французької поезії до життя. У другому циклі збірки «Алкоголі» Аполлінер прагнув, за його ж словами, до «ліричності нової і в той же час гуманістичної». При цьому йому не завжди вдавалося зберегти простоту. Адекватному здійсненню гуманістичних ідей, особливо в 1905–1908 рр. заважали пошуки формальної новизни, що була результатом розірваності образів і деякими не завжди внутрішньо виправданими ритмічними дослідженнями. У результаті ускладнювались такі змістовні вірші, як «Емігрант із Лендор Роуд», а деякі вірші, наприклад дві віршовані сюїти 1908 р. «Палаюче вогнище» й «Заручини», мали відтінок вишуканості.

Приводом для написання одного із найцікавіших віршів переломного періоду «Емігрант із Лендор-Роуд» було рішення Ані Плейден розірвати стосунки з поетом, пояснюючи це еміграцією в США. Лендор-Роуд – це адреса Ані в Лондоні, де Аполлінер востаннє бачився з нею 1904 року. Він представив усе навпаки: неначе це він залишає Ані і від'їжджає в Америку. Аполлінер пише не тільки про Ані і про себе. Глибока меланхолія, яку поет не може приховати, зіштовхується з гротескно-сатиричною темою. У вірші виникає картина безглуздості стандартизованого «манекен-



ного» життя. Висвітлюється також ідея швидкого збагачення за океаном і в колоніях: емігрант може заробити, лише «працюючи в містичних преріях», а це не забезпечить щасливого повернення навіть його тіні. Гротескний образ енергійного емігранта, який, дешево вдягнений «під мільйонера», поступається місцем безрадісній картині реальної жебрацької еміграції. Від цих людей поет відрізняється лише фантазією – кинутий букет, що понесли хвили, народжує в його мріях образ розквітлого океану. Але вірш закінчується темрявою ночі емігрантів на палубі корабля, яких жадібно переслідують акули. Неоднорідність компонентів вірша, його різноплановість компенсуються тим, що різні плани кінець кінцем доповнюють один одного і складають фантастичну єдність усього вірша.

Обличчя книги «Алкоголі» визначають написані або завершені близько 1912 р. вірші «Зона», «Міст Мірабо», «Вандем'єр», «У в'язниці Санте», «Кортеж», «Мандрівник» (1909). У них ліричність поєднується з прагненням до сюжетності, до сміливого широкого захвату значних проблем, до епічного розмаху і до сміливої політематичності. Хоч форма безперервно поновлюється і збагачується, тяжіння до сучасного виражається у поета не в пошуках формальної новизни і неочікуваності. У віршах цих років чітко виражений демократичний інтерес до простої людини і її праці, а заодно інтерес до технічного прогресу. Поет досяг творчої зрілості.

Звичайно, і в цих віршах новизна була багато в чому суперечлива: інколи відсутність зовнішньої логічної послідовності, а композиція створювалась одночасним послідовним розвитком різних тем.

У кінці 1912 р. Аполлінер відмовляється від розділових знаків у віршах, пояснюючи це тим, що справжня пунктуація – це ритм і паузи вірша.

У пізніших віршах «Алкоголів» ліричне начало яскраво виражено у вірші «Міст Мірабо», оспівано кохання, яке проходить безповоротно, як Сена під паризькими мостами; кохання і надії такі ж невичерпні і непокірні, як стомлена від поглядів закоханих, але безперервна плинність вод Сени.

Доведено, що Аполлінер передав у цьому вірші ритм ткацької пісні XIII ст. і сам народний дух: він з такою ж серйозністю співає

про любов, як наспівували за ткацьким станком французькі жінки, очікуючи подружнього щастя або сумуючи від розлуки з коханими.

У «Мості Мірабо» звично прості слова і звороти, поєднуючись із захоплюючим ритмом, мають особливо сильний, з першого погляду незрозумілий, ліричний вплив.

Аполлінер закінчив книгу «Алкоголі» невеликою поемою «Вандем'єр». Заголовок точно визначає її зміст. Це поема про місяць збирання винограду, про завершення трудового року і поема про прихід нової, революційної ери. Це перший місяць республіканського календаря, той, з якого в 1792 р. розпочалось революційне літочислення.

«Вандем'єр», а разом з ним і вся книга, завершується символічною картиною початку нового дня: над сонною Сеною мерехтить перший світанок.

У перших рядках поеми Аполлінер зв'язує свою поезію з революційною епохою:

Збережи мене пам'ять прийдешніх віків!  
Вік, в якому я жив, був кінцем королів.

У поемі вересневий Париж веде розмову з містами Франції. Кожна провінція виявляє готовність чим зможе підтримати Париж, осередок живого розуму країни. Найголосніше звучить мужнє слово пролетарських міст Півночі. Тридцять років потому в тяжкі години від них дійсно прийшла перша допомога Парижу.

Париже, ось і ми! Це – витоки живі...  
Незліченні руки в нас і майстрові.  
Заводи й фабрики – це руки, чії пальці –  
Робочі, голі, й днями і ночами  
Фабрикують реальність за ламаний гріш.  
О Париже! Тобі віддаєм все створене нами.

Аполлінер виступає тут як основоположник поетичного реалізму нової епохи.

«Алкоголі» не сприймає буржуазна публіка, книга викликала різкий осуд критики.

Друга велика поетична збірка, видана Аполлінером за життя, також має драматичну історію. «Каліграми. Вірші Миру і Війни (1913–1918)» були надруковані у квітні 1918 р., за півроку до смерті поета. Аполлінер розпочав їх ще до війни, але з літа 1914 р. історія пішла швидким темпом, наступив час гострих змін у

свідомості, і Аполлінер відобразив все це, зв'язавши у своїй книзі поезію і час: він поділив книгу на шість визначальних за хронологічними й ідейними принципами розділів, підкресливши таким чином її характер ліричного літопису епохи. Вийшло дещо подібне до проходження пекельних шляхів, однак закінчувалось коротким оптимістичним апофеозом у деяких віршах, де погляд звернений до майбутнього (1917–1918). У листі до поета Андре Бійі Аполлінер писав, підкреслюючи творчий дух книги «Каліграми»: «Така, яка вона є, – це книга воєнного часу, і міститься в ній життя, якщо доля буде сприяти моїй поетичній інтуїції, вона більше, ніж «Алкоголі», зачепить читачів... Що ж до нарікань, начебто я руйнівник, то я їх заперечую категорично, бо я ніколи не руйнував, а , навпаки, пробував будувати...».

Заголовок книги пов'язаний із досить формалістичною видумкою. Частина віршів, набрана у вигляді «ліричних ідеограм», або «каліграм», тобто таким чином, щоб їх текст утворював малюнок (дім, криві лінії дощу, зірку тощо).

Ідейним стрижнем першої частини була невеличка поема «Узгір'я». Незважаючи на суперечності, поема свідчить про глибоку віру Аполлінера в суспільний і технічний прогрес і розуміння ним обов'язку поета сприяти прогресу.

Життя в поемі представлено як безперервна боротьба (світла з темрявою, урагану зі скрипучим деревом, розрахунків ученого з невирішеною проблемою, понять, наслідуваних з юності, з майбутнім), – начебто в небі Парижа б'ються два гігантські літаки.

Центральне місце в творі займає революційне передбачення. Дорога до майбутнього проходить через апокаліптичні жахиття, але через «сім років неймовірних випробувань» прийде царство справедливості, «епоха добра», «епоха вогненної благодаті», молоде покоління вперше впевнено подивиться в майбутнє.

За півроку перебування на фронті Аполлінер багато чого навчився і став писати антивоєнні вірші. Вони були першою ланкою в ланцюзі, що привів поета до сприйняття Жовтня і навіть до розуміння необхідності Брестського миру. У 1917 році Аполлінер публікує вірш «Чудо війни», у якому гнівно засуджує війну 1914 року, як «каннібальський Валтасарів бенкет», висловивши тим самим упевненість, що вона буде таким же нищівним для старого суспільства бенкетом, як бенкет вавилонського деспота.

«Чудо війни» – це те ж чудо пробудження свідомості фронтовиків під впливом війни, яке показав Анрі Барбюс у книзі «Вогонь».

У 1915 році поет посилає сонет іронічно названий «Троянди воїнів» Луїзі де Коліньї-Шатійон (з нею він познайомився в Ніцці). Лу була жінкою світського походження; пишалася, що в її жилах тече кров Людовіка ІХ. До поета ставилася іронічно. (Бажання перебороти іронічну холодність Лу вплинуло на рішення поета добровільно записатися в армію).

Сонет побудовано на контрастах: Лу думає, що її ніжне цвітіння надихає воїнів – армія задихається, кавалери Лу, отруєні газами, корчаться у своїх масках...

Ти, на славу якої поет став солдатом,  
Троянда, завжди свіжа і готова для насолоди,  
Я повинен пропонувати тобі жахливий аромат боїв...

До осені 1915 р. Аполлінер позбавився всіх своїх ілюзій щодо характеру війни. Коли в листопаді цього ж року його було підвищено в чині (став поручиком), він вибирав уже не артилерію, а піхоту, щоб бути ближче до солдатів. Він пише вірші або антивоєнні, або патріотичні, причому не в псевдопатріотичному буржуазному, а в істинному народному розумінні. Його обурюють прояви покірності: «Є жінки, які навчаються німецької в окупованих регіонах».

Інколи поет, щоб висловити свою думку, змушений звертатися до віршів з широким використанням номінативних речень нейтрального з першого погляду змісту. Щоб обійти цензуру, Аполлінер часто завуальовував свою думку, висловлювався непрямо, у вигляді уривчастих замальовок, багатозначних заголовків: «Є побіля мене багато маленьких ялинок, зламаних вибухами бомб і снарядів; є солдат – піхотинець...»

Вірш «Зарізана голубка й водограй» (1914) увійшов до другої частини «Знамена» збірки «Каліграми».

Це – антивоєнна ідеограма. У вірші перелічуються поети і художники, знайомі Аполлінера, що пішли на фронт. Зокрема, Жорж Брак – видатний французький художник, у ті роки приєднався до кубістів, Макс Жакоб – відомий письменник Франції, Андре Дерен – французький письменник помірковано-модерністського напрямку, товариш Аполлінера – письменник Андре Бийі та ін.

«Можливо, вони мертві, загинули вони?» – запитує поет. І далі: «Спогади так багато для серця значать. Фонтан над моїми стражданнями плаче».

Багатозначним рядком закінчується вірш: «кров'ю сходить дерево війни – олеандр». Образ олеандра стоїть у тому ж смисло-вому ряді, що й анчар у Пушкіна. Зловісна репутація олеандра пояснюється не стільки його криваво-червоними квітами, стільки його отруйністю (існує легенда про загибель наполеонівських воїнів, які смажили м'ясо на олеандрових шампурах) і асоціацією олеандра у романських народів з лавром, деревом війни.

Широкі і сміливі узагальнення останніх віршів «Каліграм» написані після поранення. Як поранений фронтовик, поет міг назвати свій вірш «Перемога», написаний в дні Лютневої революції в Росії і спрямований по суті проти війни до перемоги. Він присвячений передчуттю приходу нового і розпочинається символічно: «Співає півень...».

Історичне значення Аполлінера можна коротко висловити в декількох аспектах. У складних умовах розвитку французького мистецтва і в момент гострої кризи постсимволістської поезії, що наступила на початку 900-х років, Аполлінер успішніше за всіх своїх сучасників сприяв поверненню поезії до життя. Завдяки гострій емоційності віршів він, услід за романтиками Бодлером, Уїтменом, Рембо, Верхарном, зробив можливим подальше художнє освоєння нових, важливих, які здавались безнадійно непоетичними, життєвих явищ, пов'язаних з діяльністю людини і суспільства. Аполлінер увів у сферу лірики так звану «прозу життя» і дав могутній імпульс розвитку ліричного епосу ХХ ст.



## Бертольд Брехт

(1898 – 1956)

Бертольд Брехт відомий світу як блискучий драматург, як засновник ушлявленого ансамблю, як теоретик і великий реформатор театру. Відомий він і як поет. Він також автор «Копійчаного роману», незакінченого і виданого після смерті (1957) твору «Справи пана Юлія Цезаря», багатьох новел.

Народився Бертольд Брехт 1898 року у місті Аугсбурзі в сім'ї директора паперової фабрики. Закінчив гімназію, вивчав літературу і філософію, а згодом медицину в Мюнхенському університеті. Наприкінці першої світової війни був санітаром на східному фронті.

Війна і Жовтнева революція в Росії залишили глибокий слід у свідомості майбутнього письменника. Під час листопадової революції в Німеччині він – член Аугсбурзької Ради солдатських депутатів. У 1919–1923 рр. Брехт продовжує навчання в університеті, водночас долаючи перші кроки в літературі. Він починає писати вірші, які за своєю своєрідністю нагадують модну у ті часи експресіоністську поезію. 1920 року Брехт створює п'єсу «Ваал», пройняту бунтівничим духом. З 1923 року він починає працювати завідувачем літературної частини і режисером – спочатку в Мюнхені, а потім у Берліні – у відомому німецькому театрі Рейнгардта. П'єси «У нетрях міст» і «Солдат є солдат» (1927) певною мірою завершують перший період творчості Брехта. У 1926–1927 рр. письменник починає наполегливо вивчати діалектичний матеріалізм, читає лекції у марксистській робітничій школі в Берліні.

Саме в цей період з'являються так звані «навчальні» п'єси Брехта, і саме з цього періоду починається письменник-марксист, теоретик і практик «епічного театру». У 1932 році він пише сценарій за романом Максима Горького «Мати», який став подальшим кроком у вдосконаленні брехтівської театральної теорії. У ці й подальші роки Брехт багато працює як теоретик, в його статтях розкриваються погляди письменника на мистецтво – «Про оперу» (1930), «Театр розваг чи театр повчання?» (1935), «Про експериментальний театр» (1939), «Нова техніка акторського мистецтва» (1940), «Діалектика в театрі» (1953).

Після фашистського перевороту в Німеччині відомий антифашист Брехт емігрує, щоб продовжити боротьбу проти оскаженілої гітлерівської диктатури. Він опиняється спочатку в Данії, 1935 року бере участь у роботі Міжнародного конгресу письменників у Парижі, є співредактором антифашистського журналу «Дас Ворт», що видається в Москві. З 1941 року письменник живе і працює у США. Роки еміграції – найбільш плідний період у творчості зрілого Брехта.

1948 року письменник повертається на батьківщину і стає громадянином Німецької Демократичної Республіки. Тут він разом із дружиною, відомою актрисою Геленою Вейгель, засновує театр «Берлінер ансамбль».

Брехт був членом Академії мистецтв НДР. 1951 року став лауреатом Національної премії літератури, а 1954 року – лауреатом Міжнародної Ленінської премії миру.

Як митець, особливо як драматург, як практик і теоретик театру, Брехт був сміливим новатором і вдавався до художніх засобів, що викликали заперечення у прихильників звичних, традиційних форм.

На Заході Брехта багато ставлять на сцені, про нього охоче пишуть, але при цьому досить своєрідно аналізують його творчість. Так, Фолькер Клоц, автор книги «Бертольд Брехт. Досвід творчості», твердить, що «проблематика і образність Брехта підривають його соціально-критичні схеми: людина обумовлена лише як «соціальна тварина», і цю обумовленість не можна остаточно усунути шляхом зміни економічного становища». Брехта стараються відірвати від марксизму, навіть від реалізму. Він нібито зовсім не поділяв «офіційної доктрини» соціалізму чи в

крайньому разі полюбляв метафори й символи одвічної людської недосконалості, первісної гріховності.

У книзі І. Фрадкіна «Бертольд Брехт. Шлях і метод» (1965) – найгрунтовнішому радянському дослідженні творчості письменника – розділ, присвячений одному з найбільш плідних її періодів, має назву «Від «Матінки Кураж» до «Кавказького крейдяного кола»». Ці дві п'єси відкривають і завершують написане Брехтом у роки Другої світової війни – «Добру людину з Сичуані», «Пана Пунтілу та його слугу Матті», «Видіння Сільони Машар» та ін.

Головний внесок Брехта в культуру – розроблена ним теорія «епічного театру», основні положення якої склались до кінця 1920-х років. Ця теорія виникла як підсумок пошуків Брехтом нових художніх форм, які б розкривали соціальні конфлікти і політичні баталії епохи. Традиційний театр, який Брехт називав «драматичним», не міг, на його думку, до кінця вирішити таке завдання, оскільки в першу чергу намагався вплинути на почуття глядачів, примусити «співпереживати». Брехт же вважав, що політичний театр перш за все повинен звертатися не до почуттів, а до розуму, повинен не стільки захоплювати емоції глядача, скільки примусити його осмислювати те, що відбувається на сцені.

Провідним принципом «епічного театру» став «ефект відчуження», тобто навмисне підкреслення театральної умовності в усьому – від літературного тексту п'єси до декорації й освітлення. Якщо «драматичний» театр намагався «зняти» дистанцію між сценою і глядацьким залом, для чого на підмурівках сцени все повинно якомога більше виглядати, «як у житті», то «епічний театр» наполягав на збереженні цієї дистанції, на тому, щоб глядачеві ні на хвилину не давали забути, що сцена – це сцена, а актори – актори. Щоб цього досягти, Брехт у своїх п'єсах свідомо не дотримувався зовнішньої правдоподібності, вводив у текст прямий коментар до зображуваного у вигляді віршованих прозаїчних «заставок», вставок, звертань безпосередньо до глядача або пісеньок, так званих «парасольок».

Щоб дати уявлення про те, що відрізняє «епічний театр» від звичайного, Брехт склав порівняльний перелік їх якостей.



### Драматичний театр

являє собою дію, захоплює глядача в дію, пробуджує у глядача емоції, переносить глядача в інші обставини, ставить глядача в центр подій і примушує його співпереживати, пробуджує у глядача інтерес до розв'язки, звертається до почуття глядача.

### Епічний театр

являє собою розповідь, ставить глядача в становище спостерігача, стимулює активність глядача, примушує глядача приймати рішення, показує глядачу інші обставини, протиставляє глядача подіям і змушує його вивчати, викликає у нього інтерес до ходу дії, звертається до розуму глядача.

Особливості «епічного театру» повністю не визначаються цією схемою, яка показує, за словами Брехта, не «абсолютні» протилежності, а лише розподіл акцентів». «Ефект «відчуження» допускає, як уже було зазначено, звертання безпосередньо в зал і не пов'язані з розвитком сюжету сольні пісні, він передбачає використання в п'єсі хорів, чергування віршів і прози, діалогу і пісні, зміну оформлення при відкритій завісі, застосування масок тощо.

«Епічний театр» мусить, за Брехтом, прагнути, щоб глядач не просто переживав те, що він бачить на сцені, але разом з драматургом, режисером та актором замислювався над побаченим. Вистава не повинна емоційно домінувати над глядачем, зачарувати його, викликати в нього сльози смутку чи зворушення.

П'єсу, вважав Брехт, треба так написати й так поставити, щоб глядач весь час пам'ятав, що він у театрі, що перед його очима – сцена, а не справжня кімната, випадково позбавлена четвертої стіни, що на сцені – актори, а не справжні люди з їх реальними радощами і трагедіями. Цій меті служать різноманітні брехтівські засоби. Декорації зведені до мінімуму, а ті, що є, – відверто театральні. Костюми в історичних п'єсах досить умовні. Брехт полюбляє переносити дію в екзотичні, зовні нереальні обставини.

Театр Брехта – театр «відкритих висновків»: розгортаючи перед глядачами кілька логічних варіантів, що, взаємовиключаючи один одного, підводять його до певного висновку, але до остаточного вирішення він має дійти самотійно. Брехт

рекомендує певну манеру гри й акторові: грати і водночас залишатись самим собою – тобто людиною, що грає чужу роль, яка ні на мить не забуває про це й не дає забути глядачеві.

П'єси Брехта можна й треба читати, але не забувати при цьому, що вони – насамперед все ж таки літературні сценарії майбутніх спектаклів. Брехт і сам це розумів. Не випадково віддавав він стільки сили й енергії постановці своїх п'єс, їхньому сценічному втіленню. А відтоді, як, повернувшись з еміграції, уперше в житті дістав змогу створити власний театр – «Берлінер ансамбль», – практично вже нічого не писав, а лише виховував, навчав акторів і ставив п'єси, свої й чужі. Брехт-драматург писав спеціально для Брехта-режисера.

П'єсою, що знаменує перехід до «епічного театру», вважають «Людина є людина» (1926). У ній розповідається про перетворення звичайного собі пакувальника Рейлі Гая, «людину, яка не може сказати «ні», у гвинтик механізму смерті, у солдата найманої армії, готового без роздумів на вбивство. Місто дії в п'єсі – Індія – умовне, як і обставини, що примусили Гая стати вбивцею. Але для Брехта справа не в зовнішніх деталях, а у внутрішній логіці перетворення покійного обивателя у злочинця: людина, не спроможна чинити опору насиллю, стає її активним учасником.

У 1928 році Брехт пише «Копійчану оперу», взявши повністю сюжет пародії на опери часів XVIII сторіччя англійського драматурга Джона Гея. 1931 року написав кіносценарій «Туз», у якому далі розробив Геїв сюжет. Нарешті, 1934 року написав «Копійчаний роман» за цією ж темою. Коли зіставити між собою «Копійчану оперу» і «Копійчаний роман», привертає увагу значна схожість та водночас і значні відмінності. Сюжет схожий, але хіба що в найзагальніших рисах. До того ж у романі Брехт ще раз наблизив до нас час дії: тепер вона відбувається на початку ХХ століття, в роки англо-бурської війни.

«Копійчаний роман» – не коментар до п'єси, а самостійний художній твір, що повністю завершений і не потребує постановки чи будь-якого іншого втілення. У романі Брехт прагнув показати капіталізм таким, яким він є, у всій його злочинній наготі.

Брехт у тридцяті роки ХХ століття бачив і відчував, як невпинно і невблаганно насувається катастрофа. «Його п'єса, –

пише літературознавець І. Фрадкін, аналізуючи твір «Матінка Кураж і її діти», – була словом перестороги, закликом до німецького народу не спокушатися обіцянками, не розраховувати на примарний зиск, не зв'язувати себе з гітлерівською клікою узами кругової поруки, узами спільних злочинів та спільної відповідальності і розплати».

У «Круглоголових та гостроголових» (1933), «Кар'єрі Артуро Уї» (1941) Брехт з допомогою досить прозорих сатиричних образів таврує нацистську расову теорію, викриває безпринципність, продажність, злочинність фашистської еліти, а у сценах «Страх і відчай в Третій імперії» (1935–1938) майже зовсім відмовляється від будь-яких символічних значень і лише загострює картини дійсності у гротескному вигляді.

У «Матінці Кураж» інші принципи втілення ідейного задуму: немає і згадки про нацизм чи Гітлера, йдеться про Тридцятилітню війну – ту, що в XVII сторіччі охопила майже всю Європу, спустошила Німеччину, винищила її населення, обернула на пустелю, згарище колись квітучі міста і села.

Шляхами цієї страхітливої війни їздить фургоном зі своїми дітьми від різних батьків спритна, моторна, язиката, цинічна, але й по-своєму людяна, маркітанка – матінка Кураж, Анна Фірлінг.

«Фірлінг – це моє прізвище. А в них не такі... Чому вони повинні мати одне прізвище? Цей Ейліф Нойоцький. Його батько завжди твердив, що він Койоцький чи Мойоцький. А це Швейцарець..., а прізвище його Фойоги, але прізвище зовсім не тичеться його батька. У того було інше прізвище, і він був будівничий фортець, та, на жаль, спився... Коли він народився, я жила з одним угорцем, на прізвище Фойоги. Він був порядним чоловіком. Хлопчик удався в нього. Я називаю його Швейцар-касом, Швейцарським Сиром. Бо він добре тягне фургон... А її звати Катрін Гаупт, вона наполовину німкеня».

Рік за роком тягнеться за війною маркітанка Кураж, торгуючи всім і з усіма: з протестантами і католиками, поляками і шведами. Кружка пива та невелика компанія і ніяких високих помислів – ось філософія матінки Кураж. Єдине, в що вірить вона, це продажність. Поки вона існує на світі, судді будуть виносити м'які вирoki і навіть винному суд не дуже страшний. «Якими б не були суворими закони, люди, слава богу, беруть хабарі, а тому,

пристосовуючись, можна обійти і не менш жорстокі закони миру: адже лише стрункі, прямі дерева валять на стропила, а криві залишаються і живуть!»

Матінка Кураж не має ілюзій щодо справжніх цілей цієї війни, розуміє, що імператор і королі, полководці і навіть фельдфебелі піклуються не про істину, віру та справедливість, а про загарбання чужих земель, привласнення чужого багатства.

«...Вони побачать, що світ – це не райський сад, і, коли тобі співають «Ходімо, синку, станеш командиром», знай, що це брехня».

«Але ми говоримо про короля, і тут я мушу сказати: та свобода, що він хотів запровадити в Німеччині, коштувала йому недешево. У Швеції він запровадив податок на сіль, а це великий тягар на плечі бідного люду. А потім йому ще доводилось ув'язнювати й четвертувати німців, бо вони не хотіли зректися свого рабства в імператора...»

«Великі наші кажуть, ніби вони ведуть війну лише заради страху божого, тільки за добрі та гарні діла. А як придивишся ближче, і вони зовсім не такі йолопи, а воюють заради свого зиску».

Вона й собі хоче зогріти руки коло розпаленої ними пожежі: «Якби не зиск, то й маленькі люди, такі, як я, також не хотіли б знати війни». Але той, хто надто близько підходить до вогню, ризикує згоріти, принаймні обпектися.

Вир війни втягує хитромудру маркітанку. Спочатку вербувальники забирають її сина Ейліфа. Матінка Кураж зустріне його аж через два роки. Підслуховуючи розмову командувача з Ейфелем, вона довідується, що її син, розумний і хоробрий, здійснив подвиг. Він перехитрив селян, порубав їх і забрав їхніх двадцять волів (буде чим годувати вояк): «Хто в біду попадає, закон відкидає». Матінка Кураж радіє за сина, але їй не до вподоби вдячні слова командувача її синові: «У тебе душа як у молодого Цезаря. Ти вартий того, щоб побачити короля. Я шаную таких відважних солдатів». І вона робить скептичний висновок щодо високих слів і закликів. «Бо йому потрібні відважні солдати. Якби у нього стало глузду придумати добрий план походу, навіщо б тоді йому здались такі відважні солдати. Досить було б звичайних. І взагалі, де вже вдаються до високих чеснот, там щось

не гаразд». Її міркування примушують замислитися глядача: «Чому, коли командувач або король дурень і веде своє військо на смердючий смітник, тоді йому треба солдатів відчайдушних і добродішних? А коли він скнара і вербує мало солдатів, тоді всі вони повинні бути геркулесами. А коли він недбайло і не піклується про людей, вони повинні бути мудрими, як змії, бо інакше їм капець. Звісно, і вірність потрібна йому якась надзвичайна, бо він забагато на них сподівається. Одним словом, самі чесноти ні порядній країні, ні доброму королю або командувачеві зовсім не потрібні. У добрій країні не потрібні ніякі чесноти, люди можуть бути простими собі людьми, не дуже розумними і, як на мене, то навіть боягузами».

Ейліф гине, страчений своїми ж, бо не втямив, що грабунок, який є «подвигом» у ході воєнних дій, стає злочином після замирення: «Вдерся до селянської хати. Господиню замордував. Марне діло. Забрати в селянина худобу – хіба це героїство!».

Другого сина Швейцеркаса матінка Кураж влаштувала на безпечну посаду полкового скарбника: «Не забувай, що тебе призначили скарбником, бо ти чесний і не такий хоробрий, як твій брат. А насамперед тому, що ти дурний і тобі не спаде на думку втекти з касою».

Але гине і цей син. Швейцеркас, опинившись у полоні в католиків, не второпав, що не слід ховати від них довіреної йому каси.

Загинула й німа Катрін: пожалівши маленьких дітей з міста Галле, на яке хочуть зненацька напасти католицькі солдати, вона почала бити в барабан, щоб попередити про небезпеку. Матінка Кураж залишається сама. І все ж таки вона тягнеться зі своїм фургоном за полком, що вирушив у черговий похід: «Може, здужаю тягти фургон, якимсь упораюсь, речей у ньому не багато. Я мушу торгувати далі... Візьміть мене з собою». Змучена, самотня Кураж, зігнувшись у три погібелі, тягне безлюдною дорогою вслід за полком свій порожній фургон – тільки б не відстати. Злиденній і голодній, їй вже недовго залишилось рахувати нескінченні версти, але їй ще здається, що дорозі цій не буде, як і війні, ні кінця, ні краю...

Персонажі весь час ведуть розмови про те, що відбувається навкруги. У цих розмовах ставлення до війни і до тих, хто її

розв'язав. Матінка Кураж полюбила війну, бо вона їй давала прибутки. Вони зрослись одне з одним, війна і Кураж, і ніякі жертви не протверезили стару маркітанку.

«Загинути на цій війні – ласка божа, а не безталання. Чому? Бо це війна за віру. Не якась звичайна, а особлива і тому боговгодна» (Священик).

«Шкода мені всіляких полководців, та велике діло, що колись люди будуть їх прославляти і ставити їм пам'ятники». (Матінка Кураж).

«Я думаю, чи зробити мені запас товарів, чи ні, тепер можна купити дешевше. Але як війна скінчиться, що я з ними робитиму?» (Матінка Кураж).

«Чогось не врахують, і ось тобі халепа. А потім витягай війну з багна! Але імператори, королі і папа римський витягнуть її з біди... І жити їй ще довгі-довгі роки». (Священик).

«Бідним людям потрібна сміливість, чи то, як кажуть, кураж. Інакше вони загинуть... І те, що вони терплять імператора й папу римського, теж доводить, яка в них неймовірна сміливість, бо за імператорів і пап вони кладуть свої голови... Або дітей на світ приводити, хіба це не сміливість. Адже що тих дітей чекає? Їм доводиться бути катами одне одному...». (Матінка Кураж).

«Бракувало мені тільки, щоб вибухнув мир, коли я саме накупила нового краму». (Матінка Кураж).

«Безкорисливість – рідкісна чеснота, бо не вигідна». (Кухар).

«Мені іноді здається, наче я їжджу своїм фургоном по пеклу і продаю смолу... Якби я з тими дітьми, що в мене zostались, знайшла місцинку, де не чути пострілів, то залюбки пожила б спокійно ще рік-два. Бодай вона запалась, ця війна!» (Матінка Кураж).

«Не ганьте війни, я не дозволяю. Кажуть, вона знищує кволих, але вони і в мирний час гинуть. Зате своїх людей вона годує краще». (Матінка Кураж).

Інколи Брехтові закидали, що він не зобразив процесу прозріння своєї героїні. Брехт пояснював це так: «Завдання автора п'єси полягало не в тому, щоб примусити в кінці прозріти матінку Кураж – хоч вона дещо вже бачить у середині п'єси, наприкінці епізоду 6-го, а потім знову втрачає зір, – авторові потрібно було, щоб бачив глядач». Трагедія матінки Кураж – в суперечності між

«природним» і соціальним. Кураж – мати, яка готова на все, щоб врятувати своїх дітей, але ж вона «гієна, яка шукає на полі бою», маркітанка, що віддала своїх дітей в жертву баришеві і війні. «Роздвоєння», що є умовою її існування, стало причиною її загибелі.

Письменник мав на меті розвінчати не стільки несправедливу, загарбницьку, імперіалістичну війну як таку, скільки зв'язок з нею простої «маленької» людини. Пильно придивляючись до еволюції, якої зазнала нацистська Німеччина за шість років гітлерівського панування, Брехт розумів, що німецький обиватель піде на майбутню війну не лише засліплений гучними демагогічними гаслами про «батьківщину», «расу», «силу», «велич», а й сподіваннями на власний, дрібний, егоїстичний зиск. Так чи інакше він мав рацію: в Німеччині знайшлося чимало людей, які, незважаючи на всі трагічні уроки історії, йшли за фашистами аж до їхнього ганебного кінця – одурені, а в чомусь і прозрілі, йшли вони за страхітливим щуроловом, без віри, без надії, мов заморожені. З цього погляду постать матінки Кураж надзвичайно типова. Вона у певному розумінні – геніальне передбачення.

Напередодні війни чи не найнаочніше можна було застерегти людей через аналогію з якоюсь давноминулою несамовитою війною. Тому Брехт і вдався тут до війни Тридцятилітньої, але не показав її як щось конкретно історично дане, а лиш як привід, як щось метафоричне, параболічне. Цим він підкреслює, що має на увазі саме сучасність, навіть майбутнє.

Відмовившись від зображення конкретних рис Тридцятилітньої війни, письменник розширює сферу ідеологічної дії твору. Доля матінки Кураж і втілене в ній суворе застереження стосується не тільки німців 30–40-х років, а й, приміром, американців, які ще за життя Брехта воювали в Кореї, а після його смерті (1956) – у В'єтнамі, Югославії, Іраку. Водночас перед нами війна взагалі, війна як наслідок, вияв «одвічних зв'язаних інстинктів людини». І. Фрадкін робить цікаве спостереження: «Дітей Кураж ведуть до загибелі їхні позитивні нахили, їхні добрі, людяні риси». Та й справді, Ейліф гине з надмірної хоробрості, нестримної жадоби до подвигів (звісна річ, подвигів, як він розуміє). Швейцеркаса вбиває наївна чесність. А Катрін – доброта. Та й сама матінка Кураж залишається невлаштована, бо й вона,

незважаючи на всю свою спритність, на весь свій цинізм, не дуже пасує до порядків і звичаїв цієї війни. Вона, скажімо, не може покинути Катрін і піти з кухарем на його пропозицію займатися торгівлею вдвох. А от такі, як кухар, не гинуть саме тому, що здатні не зважати ні на кого і ні на що, крім самих себе. «Так, – пише І. Фрадкін, – логіка сценічної дії веде глядача до висновку про глибоку ущербність і нелюдність такого суспільного устрою, за якого лише підлість забезпечує успіх і процвітання, а чесноти ведуть до загибелі. У цьому висновку міститься нещадний вирок світові насильства і корисливості».

Сюжет «Матінки Кураж» – це Тридцятилітня війна, окремі її епізоди, здебільшого розділені відстанню у кілька років. Однак та чи інша історична подія – лише натяк чи принаймні ідеологічний контекст, серед якого виявляють себе статисти цього «всесвітнього спектаклю»: Кураж та її найближче оточення (Дм. Затонський). Взагалі, фабульні ходи в творах Брехта – це не копіювання дійсності й навіть не її опосередковане відображення, а найперш її моделювання. Це немовби приклади, аргументи у великій і важливій ідеологічній суперечці.

П'єса «Життя Галілея» існує в двох варіантах. Перший (1938–1939) змальовує великого ученого як людину, віддану науці й людям. Тому і зречення Галілея трактується в ній як вдалий тактичний хід, який повинен приспати пильність святої інквізиції і забезпечити герою можливість для подальших наукових досліджень на благо людства.

Готуючи п'єсу для вистави у США (1947), Брехт суттєво її переробив, підкресливши два важливі, на його погляд, уроки, які випливають із історії Галілея: професійна діяльність вченого невіддільна від його громадянської позиції; зрада істини є зрадою людства. Тому відступництво Галілея, хоч якоюсь мірою воно і виправдане в особистому плані подальшою його діяльністю, що дала світові знаменитий його трактат «Бесіди», не може, на думку драматурга, бути об'єктивним виправданням в історії. Галілей зрадив розум, а разом з ним – історичний прогрес людства:

День червневий швидко згас,  
А був він важливим для вас і для нас.  
Розум вийшов – і розсіялась пільма,  
У дверях весь день простояв задарма.



Зречення Галілея загнало розум знову в морок. Не назавжди, зрозуміло, – ніяка зрада не зупинить те, чому рано чи пізно належить перемогти, але все ж таки на певний час.

«Андреа. І коли, в тридцять третьому році, ви відчули потребу відректися від однієї популярної тези нашого вчення, я повинен був зрозуміти, що ви просто відмежувалися від безнадійної політичної колотнечі, щоб продовжувати вашу справжню справу – науку.

Галілей. Яка полягає...

Андреа. ...у вивченні властивостей руху, які є матір'ю машин, якраз вони зроблять на землі такий благоустрій, що можна буде відмовитися від неба...

...Ви вибрали час, щоб створити наукову працю, яку могли створити тільки ви. Якщо б ви загинули у полум'яній славі вогнища, то переможцями були б вони.

Галілей. Вони і є переможці. І не існує таких наукових праць, які могла б створити тільки одна людина.

Андреа. Чому ж ви тоді відреклись?

Галілей. Я відрікся тому, що боявся катувань.

Андреа. Ні!

Галілей. Вони показали мені знаряддя.

Андреа. Виходить, не було обдуманого розрахунку?

Галілей. Не було».

...

«Галілей. ...За таких цілком виключних обставин стійкість однієї людини могла б викликати великі потрясіння. Якби я вистояв, то вчені – природодослідники могли б виробити щось схоже на Гіппократову клятву лікарів – урочисту клятву застосувати свої знання тільки на користь людства!... Але я віддав свої знання «владі імущим», щоб ті їх застосували, чи не застосували, чи зловживали б ними – як їм заманеться в їхніх власних інтересах.

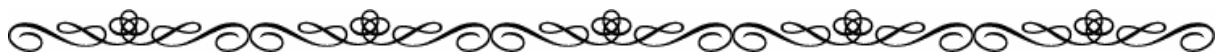
Я зрадив своє призначення. І людину, яка зробила те, що зробив я, не можна терпіти в лавах людей науки».

І в цьому, у розбіжності між поступальним прагненням допитливої наукової думки і боягузством слабкої духом людини ховається, за Брехтом, трагедія Галілея, вченого і громадянина, трагедія, не один раз, як зазначає драматург, повторювана в науці, що забувала свій обов'язок перед людством.

Приступивши до роботи над постановкою п'єси у «Берлінському ансамблі» (прем'єра відбулася вже після смерті Брехта), автор зупинив свій вибір на другому варіанті «Галілея», мабуть, вважаючи його остаточним.

Брехтом-драматургом у театрі використовувався прийом, що порушував традицію: в його п'єсах на сцену виходить автор. Це підкреслює ефект «відчуження». Саме акторська присутність тут – порушення традиції. А у прозі – навпаки: авторська присутність – традиційна норма. Брехт ламає її, даючи зображуваному абсурдному світові капіталістичних відносин «сформулювати» самого себе. Він говорить зсередини цього світу, ніби приймаючи його безглузду логіку. Брехт пробуджує в читачеві активне, критичне ставлення до дійсності. «Відчужений» світ Брехта – соціально конкретний і тому реалістичний.

У статті «Широчінь і багатолічність реалістичного методу» Брехт писав: «Визначити, чи реалістичний даний твір, чи ні, можна, лише зіставивши його з тією дійсністю, яка в ньому відображена. Немає ніяких особливих, формальних ознак, справді вартих уваги». Формальних ознак реалізму для Брехта немає, але існують ознаки інші, які чітко і недвозначно окреслюють сутність методу: «Реалістичним, – зазначає Брехт у статті «Народність і реалізм», – ми називаємо те, що розкриває комплекс соціальних причин і показує, що панівні ідеї – це точка зору з позицій класу, якому доступне розв'язання найбільш широких проблем, які постали перед людським суспільством, а також те, що підкреслює момент розвитку, йдучи від конкретного до загального».



# Джеймс Джойс

(1882 – 1941)

Перша світова війна викликала потрясіння і жах у широких дрібнобуржуазних кіл, буржуазної інтелігенції. Початок війни буржуазні філософи і публіцисти пояснювали не соціальними, а біологічними причинами – природною жорстокістю людської натури, схильності людини до руйнування. Вони проголошували непізнання світу, заперечували ідею прогресу. За теорією психіатра Фрейда, всі явища особистого і суспільного життя людини зводилися до підсвідомих імпульсів та інстинктів.

Для англійської літератури 20-х років властивий розвиток модерністських тенденцій. У цьому напрямку на англійську літературу дуже вплинув Джеймс Джойс, ірландець, родом із Дубліна.

Він вважається творцем модерністського психологічного роману, що відобразив «потік свідомості». У ранніх творах Джойса є елементи реалізму, а в кінці своєї творчості він прийшов до крайнього формалізму.

Дитячі і юні роки Джеймса пройшли в Ірландії 80–90-х рр. XIX століття. Його погляди і характер формувалися під сильним релігійним впливом, тягар якого відчув на собі пізніше й інший знаменитий дублінець – Семюел Беккет. Пристрасні політичні та релігійні суперечки були для юного Джеймса звичним явищем. Його мати як ревна католичка була несамовито віддана церкві, батько ж, прибічник буржуазно-ліберальної партії Ірландії, був, навпаки, різко налаштований проти церкви. Такі протилежні погляди послужили 9-тирічному Джеймсу приводом для написання свого першого політичного памфлету «І ти, Хілі», спрямованого проти одного з відомих ірландських партійних діячів, що сіяли суперечності серед партійних лідерів.

Сім'я Джеймса постійно бідувала. Батько був людиною безтурботною, любив весело проводити час. І хоч він постійно нагадував оточенню про велич своїх дворянських пращурів, сам же змінив у своєму житті багато професій, часто залишався без заробітку. Тому сімейству, яке виселили за несплату за житло, часто доводилося переїжджати з квартири на квартиру. І тоді на вулицях Дубліна можна було спостерігати незвичайну процесію Джеймсів з усім домашнім скарбом, на чолі якої йшли молодші діти, оскільки їм доручалась найпочесніша роль – нести фамільні портрети.

У 10 років Джеймс став вихованцем ієзуїтського коледжу. Але на цьому релігійне виховання не закінчилось. Воно продовжувалося в університеті «Юніверсіті Коледж», яким керували ієзуїти. Правда, тут Джойс був більш вільний і разом з вивченням теології, працюючи Фоми Аквінського, серйозно захопився літературою. Студент Джойс із задоволенням відвідував літературний гурток і виступав з критичними статтями в університетському журналі. Літературним зразком для себе він вибрав творчість Генріха Ібсена. І коли 1898 року вийшла п'єса Ібсена «Коли ми, мертві, прокидаємось», сімнадцятирічний Джеймс не лише написав статтю про драматурга, а й лист, у якому висловив своє захоплення.

У тому ж 1899 році Джойс узяв участь у створенні Ірландського національного театру. Але він швидко зрозумів, що його уявлення про драматургію не збігаються з позицією директорів театру, письменників Е. Мартіна, Д. Мура і В. Йетса. Джойс написав статтю, де дорікав керівництву театру, що не наважилось ставити п'єси Ібсена, Толстого, Гауптмана. Університетський театр відмовився друкувати статтю, і Джеймс видав її своїм коштом окремою брошурою. У ній він висловлював думку про те, що істинний художник повинен триматися далі від «юрби», це доля – ізоляція від будь-якого суспільства, тільки самотність є обов'язковою умовою для серйозної творчості.

Початок творчості Джойса – збірка оповідань «Дублінці», над якою він працював довго і тяжко три роки (з 1903 по 1905). У ній показано реальні обставини, гнітючу атмосферу, що панувала в Ірландії, побут міських низів. Опублікував він збірку з великими труднощами лише 1914 року. Спочатку спробував опублікувати книгу в Дубліні. Приятель сім'ї Джойсів, голова видавництва

«Маунзел» Джордж Робертс, якого вважали лібералом, навіть уклав з ним угоду на її видання, але, познайомившись з рукописом, жахнувся не тільки від антибританських пасажів письменника, але й тому, що багато співвітчизників без особливих труднощів могли впізнати себе в багатьох джойсівських персонажах.

Боячись прославитися ретроградом, Робертс все ж наважився надрукувати цю скандальну книгу. На його щастя, цьому завадив набірник, який заявив, що під страхом смерті не стане друкувати книгу, яка ганьбить, з його погляду, Ірландію. Ось тут Робертс зрозумів, що справа надто серйозна, і у вересні 1912 р. спалив гранки рукопису, що пролежали у його видавництві майже три роки. Історія з публікацією «Дублінців» назавжди залишилася для Джойса незагоєною раною. Може, саме тому 1939 року, будучи вже в zenіті слави, він відмовляється від запрошення стати членом Ірландської літературної академії.

Цей скандал став останньою краплею, яка переповнила чашу терпіння Джойса: він вирішив остаточно покинути Ірландію і виїхати на континент. У середині 10-х років він жив спочатку в Трієсті і Цюриху, де викладав англійську мову, а з 1920 – у Парижі.

Джойс іще раз спробував видати «Дублінців» у Англії, але англійські видавці поставили суворі умови, вимагали переробити сюжет деяких оповідань, пом'якшити і пригладити деякі гострі моменти. Джойс як міг відстоював свої авторські права. В одному з листів він так пояснив замисел книги: «Моїм наміром було написати главу духовної історії моєї країни, і я вибрав місцем дії Дублін, тому що це місто уявлялося мені центром паралічу. Я спробував представити його байдужій публіці в чотирьох його аспектах: люди в дитинстві, у юності, у зрілому віці, громадське життя».

Уже в період написання «Дублінців» Джойс розпочав роботу над автобіографічним романом, якому присвятив тринадцять років напруженої праці. Спочатку він мав назву «Стівен-герой», але в ході реалізації авторського задуму книга розросталася, поки остаточно не оформилась у роман «Портрет художника в юності». У ньому зображено дитинство і юність Стівена Дедалуса. Джойс прагне максимально розкрити внутрішній світ героя. Ірландський патріот Дедалус переконується у вузькості поглядів діячів

кельтського «відродження» в їх консерватизмі. Він взагалі пориває з католицькими і християнськими доктринами. Але Дедалус пориває і зі своєю батьківщиною і вирішує не брати участь у її боротьбі. Цей твір готував підґрунтя для головного твору Джеймса – роману «Улісс».

Кінець життя Джойса був драматичний. Задовго до своєї смерті він практично став сліпим. Чудом окулісти Франції повернули йому здатність хоч би трішечки бачити. І для того, щоб він міг читати, писали на великих листках цупкого паперу величезними буквами.

Він практично не цікавився новинами літературного і світського життя, жив самітником у своїй незатишній паризькій квартирі.

Помер Джойс 13 січня 1941 року, так і незрозумілий своїми сучасниками. І тільки роки потому хоч і не повністю Джойс був все ж таки «розшифрований». І тоді стало зрозуміло, що в ХХ ст. творив один із найвідважніших геніїв епохи модернізму.

Доля кожного письменника – це доля постійних пошуків, власної теми і свого міфу. Пройшов цей шлях і ірландський письменник Джеймс Джойс. Він без успіху випробовував себе в поезії і драматургії, більш вдалим було звернення до коротких оповідань, у яких уже злегка відчувався ритм його неповторної прози. Кінець кінцем Джойс прийшов до роману, в якому проявив себе як великий письменник.

Джойс був єдиним прозаїком в ХХ ст., хто довів роман до такого вдосконалення, після якого цей жанр був уже повністю вичерпаний. Поряд з ним можна поставити двох інших перетворювачів європейського роману – Франса Кафку і Марселя Пруста, чії твори теж відзначилися незвичною письменницькою манерою, фантастмагоричністю образів, асоціативністю мови. Але ніхто так сміливо і ризиковано не експериментував з мовою, як Джойс. Його знаменитий метод «потoku свідомості», або внутрішнього монологу, викликав цілу серію наслідувань. Але скільки не намагалися епігони копіювати його манеру, все було безуспішно, бо достойно наслідувати Джойса неможливо.

Над романом «Улісс» письменник працював сім років. За цей час відбулися драматичні події – Перша світова війна, революція в Росії, партизанська війна ірландців проти англійців, громадянська

війна у Франції. І хоч письменник жив далеко від епіцентру цих подій, але відчував їх трагічність. Тому «Улісс» був відповіддю на них. Дія великого за обсягом роману охоплює всього лише одну добу із життя трьох ніким не помітних людей – з 8 ранку 16 червня 1904 р. до наступного ранку. Сюжетного розвитку майже немає, як немає і яких-небудь подій. У романі детально описані вчинки, настрої, хід думок і відчуттів героїв через «потік свідомості». Центральні герої – Дедалус (тепер він учитель історії), рекламний агент Леопольд Блум і дружина Блума Меріон.

У романі є елементи критики дійсності, але вони відіграють залежну роль. Сатиричні образи й епізоди нейтралізовані тим, що своїх цинічних, «опущених» героїв Джойс показує як представників людства взагалі. Благодушний, але незначний Блум, його легковажна дружина, нігіліст Дедалус втілюють, за його уявленням, основні риси сучасного людства. До цього висновку підводять і складні паралелі роману, який побудований на протиставленні з образами «Одіссеї».

Блум – сучасний Улісс (Одіссей), його цілоденні мандри по Дубліну прирівнюються до мандрів Одіссея, а Стівен Дедалус – Телемак. Стівен Дедалус показаний у період, коли він переживає крах своєї мрії – стати в галузі мистецтва «місіонером» для Європи. Викликаний із Парижа до помираючої матері, він залишився в Дубліні і змушений викладати історію в коледжі. Образ Стівена – це образ художника, що перебуває в розладі з суспільством і з самим собою.

В образі Блума декілька аспектів. Це «маленька людина», яка відчуває тиск суспільства, яке не сприймає його, представник нації переслідуваної. Блум у той же час і Одіссей, і постійно гнаний Вічний жид. Для нього все у житті складається драматично. Колись давно помер у дитинстві його син, але пам'ять про нього живе. Блум кохає свою дружину Моллі, але страждає від її частих зрад. Він сподівається, що Стівен може стати коханцем Моллі, змінить її спосіб життя і символічно замінить йому сина. Зустріч Блума зі Стівеном зіставляється із зустріччю Одіссея з Телемаком. Згадки Блума про рано померлого сина забарвлюють в його уяві цю зустріч в різні тони – Дедалус здається йому сином, викликає у нього батьківські почуття. До речі, ніякого серйозного продовження ця лінія не отримала: Блум і Стівен згодом розходяться

назавжди. Але головні події відбуваються у свідомості героїв. Сучасна Пенелопа – Меріон – ніяк не може бути названа вірною дружиною, хоч саме до неї і повертається «скиталець». Джойс усією сукупністю засобів у змалюванні образів підводить до заперечення моральних критеріїв; смисл існування він убачає в крайньому егоцентризмі.

«Улісс» Джойса дав початок окремій школі «потоків свідомості»: хаотично фіксувались, фотографувались думки і враження, які промайнули в мозку людини, головна увага приділялась хворобливим, патологічним станам. «Улісс» – це складний твір для розуміння, навіть дуже ерудованого читача. Щоб зрозуміти його, необхідні енциклопедичні знання і володіння основними європейськими мовами (Джойс знав їх понад десять).

«Джакомо Джойс» – новела, яку письменник закінчив 1914 року. Це історія одного кохання, що має автобіографічний характер. Працюючи приватним учителем Амалії Поппер, він закохався в неї. Автор зображує плин почуттів ліричного героя, який сприймає любовну ситуацію в усій її неймовірній суперечливості й ускладненості: суттєва різниця у віці й життєвому досвіді, взаємини «учитель – учениця», подружнє життя героя. Він іронічно ставиться до своєї закоханості. Новела написана у вигляді фрагментів: окремі миті інтимних взаємин, спалахи почуттів героя, різні ракурси образу коханої.

Хто ж вона – кохана? Запитання «Хто?», поставлене спочатку, інтригує читача. І ось ми читаємо різні портрети її. «Бліде обличчя в рамці запашного хутра, її руки сором'язливі та нервові. Вона носить пенсне. Коротка мова. Короткий смішок. Короткий покліп повік... молода шляхетна особа.

Вона ніколи не сякається. Форма розмови: якнайменша заради щонайбільшого. Виплекана і визріла: виплекана добром родових шлюбів, визріла в теплиці замкнутості її раси.

Поля її понурого капелюшка затінюють її фальшиву посмішку. Тіні плямують її фальшиво всміхнене лице, розпашіле від важкого рожевого саява, сірі, кольору вакцини тіні під вилицями, жовтаві пасма довкола спітнілих брів, жовчний сарказм чатує в мертвоті її очей.

Квітка подарована нею моїй дочці. Тендітний подарунок, тендітна дарувальниця, тендітне блакитнове дитя?



Вона йде вслід за матір'ю... сіра сутінь м'яко огортає витончені й стрункі стегна, покійно схилену ніжну шийку, довершеної форми череп».

У споминах ліричного героя ми бачимо його кохану як «молоду шляхетну особу», кокетливу жінку, напівдорослу – напівдитину, закохану.

«Вона підіймає руки в намаганні застебнути на спині свою чорну сукню. Їй не вдається. Вона мовчки присувається спиною до мене. Я підіймаю руки допомогти їй: її руки опадають. Я беру податливі краї сукні і стягую їх, я бачу у відвороті чорної тканини згин її тіла... Бретельки біжать по її плечах і повільно спадають; гнучке гладеньке оголене тіло переливається сріблястими лусочками. Сорочка повільно спадає з випещеного точеного срібла струнких ягодиць, оголюючи заглибину між ними, тьмяна срібна тінь. Пальчики, холодні і безсоромні і торкають... Дотик, дотик».

«Кільця сизого туману клубочаться над вересовим степом. Її обличчя тепер сіре та мертвотне! Вогке скуйовджене волосся. Її губи м'яко торкаються, її уривчасте дихання пронизує. Поцілувала.

Мій голос помирає в луні власних слів... Вона відкидається на подушки під стіною, як одаліска, розкішна у своїй невпізнаності. Її очі випили мої думки: і моя душа, розчиняючись, струмує всередину вологої, теплої, привітної та звабної темряви її жіночого єства, і сповнюється, і проливається рясним насінням... Тепер беріть її, хто хоче...»

«Вона стоїть у жовтавому затінку зали, плед вберігає від холоду її округлі плечі: і коли я спиняюся в зачудуванні й оглядаюся довкола, вона холодно вітає мене і йде вгору сходами, виплескуючи на мене за мить млявим, упівока, поглядом міцний відвар своєї злості».

З великою художньою майстерністю змальовується гама почуттів ліричного героя, але часом проявляється авторська іронія щодо його закоханості.

«Викохане створіння. Опівночі, після музикування, всю дорогу по вулиці Сан-Мікеле, ніжні слова. Обережніше, Джеймсі! Чи ти ніколи не ходив нічними вулицями Дубліна, вихлипуючи інше ім'я?»

Слабке, жалюгідне, безпомічне й переривчасте дихання. Але напружся і почуй голос. Горобчик під колісницею Джагегернаута, стрясаючий стрясач землі.

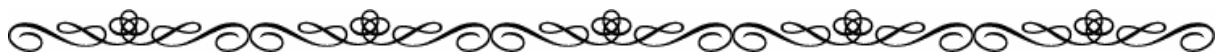
Звивається у напрямку до мене через всю зажмакану кімнату. Не можу рухатися чи говорити. Кільчасте переповзання зореродної плоти. Перелюб мудрістю. Ні. Я піду. Я таки піду.

– Джіме, коханий! – м'які губи смокчуть, цілують мене під лівою пахвою: кільчастий цілунок запалює міріад судин. Я горю!... Зоряна гадюка поцілувала мене: холодна нічна гадюка. Мені кінець!»

У свідомості героя образ коханої дівчини викликає різні асоціації («лоша», «випещена в неволі птиця», «чорняве курчатко», «одаліска», «зоряна гадюка»), що свідчить про різне сприйняття своєї коханої ліричним героєм, відтворення різних ракурсів її образу. Вони передають нервовий ритм кохання від його початку до вичерпаності почуттів. «Кохання – простір – роки – зоряна крона – і тьмяне небо – застиглість – і ще глибша застиглість – застиглість знищення...»

У новелі широко використовуються імпресіоністичні засоби, елементи «потoku свідомості».

За життя Джеймс Джойс був незрозумілий сучасникам. Лише через роки його творчість «розшифрували», і стало зрозумілим, що він був у ХХ столітті одним із геніїв модернізму.



## Альбер Камю

(1913 – 1960)

Альбер Камю був таким письменником, до голосу якого неможливо було не прислухуватися.

Народився майбутній письменник 7 листопада 1913 р. на фермі «Святий Павло» на околиці м. Мондові (департамент Алжиру) у небагатій сім'ї сільськогосподарського французького робітника Люсьєна Камю і іспанки Катрін Сантес. З початку Першої світової війни батька відправили на фронт, і він загинув у битві під Марне у Франції. Щоб виростити двох дітей – Альбера і його брата Люсьєна – Катрін переїхала до м. Алжира і стала працювати прибиральницею.

З 1918 по 1923 р. Альбер навчався у початковій школі в передмісті Алжира. Закінчив її з відзнакою і вступив до Алжирського ліцею Бюжо. У цьому йому допоміг шкільний учитель Луї Жермен, який всіляко підтримував Альбера. Він же і домогся для нього стипендії. Сімнадцятирічним юнаком захворів на туберкульоз, і йому довелося на рік припинити навчання для тривалого лікування. Ця хвороба буде переслідувати письменника все життя, приносячи йому не тільки фізичні, а й душевні страждання.

Восени 1931 р., повернувшись до ліцею, Альбер зблизився з учителем філософії й літератури Жаном Греньє, що дотримувався ідей релігійного екзистенціалізму. Він дуже вплинув на розвиток світогляду майбутнього письменника. Серйозно захопившись філософією, Камю випробовує себе в літературній праці. Його перші статті і есе, опубліковані в ліцейському журналі «Південь», присвячені аналізу творів Ніцше, Бергсона, проблемам моралі і релігії.

У 1932 р. Камю став студентом Алжирського університету, а через рік одружився зі студенткою, французькою алжирського походження Сімонне Гіе.

В університеті 20-річний Альбер продовжував свої заняття з філософії, глибоко вивчив праці Шопенгауера, К'єркегора і Шпенглера. Саме на цей час припадає його знайомство з працями російського філософа Лева Шестова, які ввели Камю в коло екзистенціалістських, релігійно-філософських ідей, у світ образів Достоєвського. Глибоко зворушений романами російського письменника, Камю пізніше писав у своєму щоденнику: «Я зустрівся з творами Достоєвського, коли мені було двадцять років, і потрясіння, пережите мною при цій зустрічі, живе й нині, двадцять років по тому... Після того як я почав все більш гостро переживати драму нашої епохи, я полюбив у Достоєвському того, хто зрозумів і найбільш глибоко відобразив нашу історичну долю».

Прихід до влади Гітлера спонукав молодого студента взяти активну участь у роботі комітету Сприяння міжнародному руху «Амстердам – Плейєль» на захист культури проти фашизму. У 1934 р. він пише своєму вчителю Ж. Греньє, що його дуже цікавить комунізм, і він готовий приєднатися до комуністів. Захоплений радикальними планами, восени того ж року він вступив до алжирської секції компартії Франції, у якій, між іншим, перебував усього близько трьох років.

Одночасно з початком громадської діяльності Камю поглиблює свої пізнання у філософії екзистенціалізму і захоплюється театром. Він організував пересувний «Театр Праці», де виступав як режисер, актор і автор, поставив п'єсу «Повстання в Астурії», яка скоро була заборонена цензурою.

Як ліценціат університету Камю підготував дипломний твір за вразливою темою «Християнська метафізика і неоплатонізм», у якому виявляв взаємозв'язок еллінізму і християнства у працях Платона і Августина Блаженного. Але за станом здоров'я (загострення туберкульозу) до екзаменів Камю не допустили, тому вчений ступінь не отримав, бо довго перебував на лікуванні в Альпах.

У 1936 р. Камю разом з дружиною подорожує Центральною Європою. В Австрії із газет він дізнався про фашистський заколот

в Іспанії і через Італію повернувся в Алжир. Поїздка по Європі супроводжувалася особистими негараздами: Камю посварився з дружиною, і, повернувшись на батьківщину, вони розлучилися. Причина цієї драматичної історії стала відома зовсім недавно. Альбер із випадково перехопленого листа дізнався про невірність Сімони. Сварка відбулася в ті дні, коли дружина перебувала в Празі. Розрив був дуже болісним для Камю, навіть Прага на все життя залишилася для нього «символом нестерпності життя». А через рік Камю пережив другу втрату: за співчуття лівим арабським націоналістам його виключили з алжирської компартії як «троцькістського провокатора». «За 20 місяців Камю втратив і дружину, і партію», – так прокоментував біограф письменника О. Тодд ці дві події.

Таке поєднання особистого і громадського в коментарях біографа можна сприйняти без посмішки, якщо врахувати, що недовгий альянс з компартією був для Камю однією із спроб поновити екзистенціальний союз, що уособлював єдність зі світом. Не випадково він боровся за членство в партії, мужньо пройшов усі стадії принизливої процедури виключення.

І все ж таки події другої половини 30-х років не вплинули на творчу активність Камю: 1936 року письменник почав роботу над філософсько-моральним есе «Міф про Сізіфа» і над романом «Щаслива смерть», а на початку 1937 р. приступив до роботи над п'єсою «Калігула».

Не знайшовши роботи в Алжирі, 1940 року Камю виїхав в Оран, де разом зі своєю майбутньою дружиною Франсіною Фор (вони одружились у грудні 1941 р.) давав приватні уроки.

Навесні наступного року, отримавши запрошення від газети «Парисуар» («Вечірній Париж») зайняти місце технічного редактора, Камю негайно виїхав у Париж. А за кілька днів до окупації фашистами столиці Франції він закінчив повість «Сторонній», яка разом з «Міфом про Сізіфа» була опублікована через два роки у видавництві «Галлімар».

Сорокові роки були дуже плідними для Камю. Він інтенсивно працював над романом «Чума», допомагав у постановці драми «Калігула», активно займався журналістською діяльністю в «Парисуар», редакція якої була евакуйована із Парижа. Крім того, брав участь у підпільній організації «Комба» («Боротьба»).

Незважаючи на постійну зайнятість, численні зустрічі з багатьма людьми, Камю ніколи не відчував себе колективістом. Він завжди був одинаком. Без сумніву, він відчував завжди ізольованість через свою хворобу. Періодично загострюючись, вона нагадувала про короткий час, відміряний долею, віднімала фізичну радість життя.

Усі свої переживання, почуття і думки Камю робив спроби вилити на папері, завжди приховуючи від оточення свій внутрішній стан. Ось чому багато про особистість Камю можна зрозуміти, тільки читаючи його художні твори, есе й публіцистику.

Навесні 1940 року Камю приїздить до Франції, але це перше його перебування на землі батьків виявилось короткочасним. Приїхав він ніби для того, щоб стати очевидцем національної катастрофи, розгрому Франції та її окупації німецько-фашистськими військами. Втім, у Парижі він устиг завершити повість «Сторонній» і з її рукописом у рюкзаку пробрався через «зачумлену» країну на південь, звідки вирушив до Алжиру. Вийшла повість влітку 1942 року в Парижі. Повість «Сторонній» (1942) – одна із найбільш характерних для А. Камю з його уявленням абсурдності буття. Твір вражає своєю трагічністю, тим, що в ньому автор зобразив світ, подібний до спаленої сонцем пустелі, безлюдної і жорстокої, що знищує в людині все людське. Таким ми бачимо героя твору. Службовець Мерсо – «сторонній» у суспільстві, яке його створило. Все життя його складається зі звичайних справ і подій, пов'язаних зі службою в конторі, побутом і розвагами холостяка. Незвичним для суспільства, в якому він живе, є не те, що він байдужий до смерті матері, а лише те, що він не зміг зберегти зовнішню пристойність, не продемонстрував навіть гіркоти, якої й не відчував. Оточення побачило загрозу не в байдужості цієї людини до всього на світі, а лише в небажанні прикрити цю байдужість. І коли Мерсо вбиває людину, його судять не стільки за цей злочин, скільки за відхилення від норм загальноприйнятої лицемірної моралі. А. Камю не намагається при цьому зробити якісь соціально-етичні висновки. Для нього важливо пояснити байдужість Мерсо тільки тим, що даремне будь-яке зусилля людини, оскільки все закінчується смертю. Але Мерсо демонструє і своє презирство до смерті: не просить помилування у суддів, залишаючись

внутрішньо вільним. Можна сказати, що це варіант спільної для Камю теми: непокірної людини у світі хаосу і абсурду і непідвладності її будь-яким людським законам.

Деякий час Камю вчителював в Орані, де закінчив «Міф про Сізіфа». В есе «Міф про Сізіфа» Камю трактує тему внутрішньої свободи і непокірності на прикладі Сізіфа, що стійко піднімав угору камінь і знав наперед про абсурдність цієї праці. У цьому нарисі відбилась і реальна ситуація захопленої фашистами Франції. У Парижі Камю зробив перші штрихи до роману «Чума», тобто на початку 1941 року. Перший варіант твору був завершений 1943 року, але автора він ніскільки не задовольнив, і робота над романом тривала, вбираючи новий життєвий та історичний досвід автора, активного учасника руху Опору. Вийшов роман уже в повоєнний час, 1947 року. Він став найбільш містким втіленням того, що Камю пережив і осмислив у роки суворих випробувань, вираженням значних світоглядних зрушень і відкриттям нових істин. Роман «Чума» має іносказальний смисл. Детально описується, як південне місто Оран спіткало нашестя зачумлених пацюків, що заражають людей. Це створює враження цілковитої реальності. Але чума у творі – це і фашизм, тільки що переможений у Європі, або будь-яке інше суспільне зло, що загрожує людям. У цьому творі Камю знаходить нового для себе героя. Доктор Ріє активно і мужньо бореться з чумою, хоч і не знає, як і всі інші, способів її лікування. Чума нарешті відходить сама, люди не змогли її подолати. Але поведінка їх під час біди дає більше можливостей «захоплюватися людьми, ніж ненавидіти їх».

«Чуму» Камю зараховує до романів про антифашистську боротьбу й рух Опору, і для цього є всі підстави. Сам автор проголошував: «Явний зміст «Чуми» – це боротьба європейського Опору проти фашизму». Він також говорив про те, що прагнув у романі «передати атмосферу задухи, у якій ми жили». Однак усім цим зміст твору не вичерпується, навіть більше – акцент у ньому зміщується на трактування позачасових філософських проблем буття. «Водночас, – говорив Камю, – я поширив значення цього образу (чуми) на буття в цілому». Твір Камю – це роман-притча, належить він до поширеного в новітній прозі жанру, що характеризується універсальністю й багатогранністю змісту. До того ж «Чума» – одне з найвизначніших явищ у цьому жанрі

поряд з «Процесом» і «Замком» Кафки, «Котлованом» Платонова, «Санаторійною зоною» Хвильового, «Повелителем мух» і «Шпилем» Голдінга тощо.

Фабула роману-притчі алегорична, причому на відміну від стародавніх притч, які тяжіли до прямолінійних алегорій і «лобової» дидактики, вона відзначається смисловою багатозначністю й несе в собі потенційну можливість «прикладання» до різних сфер дійсності, різних її явищ, процесів, структур. Тим самим романи-притчі нового часу наближаються до міфу й набувають рис романів-міфів, нерідко зливаючись з ними.

Сюжет роману Камю – хроніка чумного року в Орані, жахливої епідемії, яка вкинула городян у безодню страждань і смерті. Написана ця хроніка людиною, яка визнає лише факти й прагне до точності їх викладу, нічим не поступаючись заради красот стилю. Її автор – доктор Ріє, який і за своїм інтелектуальним складом, і за родом занять шанує розум та логіку і не приймає двозначності, хаосу, ірраціональності. Але це стосується лише «хронічки», тобто притчевої фабули, сама ж чума – образ, що витворюється всім романом (а твір – це теж образ, тільки іншої масштабності й рівня) – міфічно багатоплановий і багатозначний, універсальний за своїм параболічно-символічним змістом. Чума у Камю – це не тільки фашизм, «коричнева чума», як тоді називали його в усій Європі, а й зло взагалі, так би мовити, метафоричне зло, невіддільне від буття, іманентно йому властиве.

«А тим часом хвороба зробила чотири величезні стрибки... шістнадцять смертних випадків, двадцять чотири... На четвертий день оголошено про відкриття допоміжного лазарету... Літаком прибула сироватка».

Коли чума стала для жителів Орана «загальною справою», то брами міста позачинялися, і «всі разом збагнули, та й сам оповідач серед них, що опинилися в одному й тому ж самому мішку і що доведеться якось давати собі раду. Уявіть, приміром, що навіть таке глибоке особисте почуття, як розлука з близькою людиною, раптом із почуттям страху зробилося найбільшою мукою їхнього довготривалого вигнання».

Люди позбавлені всього: листування, телефонних розмов, чума поширюється. «Отже, перше, що принесла нашим співгромадянам чума, було ув'язнення... Отож вони зазнавали прадавнього



болю всіх в'язнів і всіх вигнанців, а біль цей ось що таке – жити пам'яттю, коли пам'ять ні на що не потрібна. Навіть минуле, про яке вони невпинно думали, і те набуло присмаку жалю».

«Нетерпляче підганяючи теперішнє, вороже озираючись на минуле, позбавлені майбутнього, ми скидались на тих, кого людське правосуддя або людська злість тримає за ґратами», – оповідає Ріє.

Поширювалася думка про те, що, «чим більше п'єш, тим швидше мікроба уб'єш», були проповіді служителів церкви, але ніщо не допомагало: чума все поширювалася.

Зокрема, проповідь отця Панлю, який «наважився твердити, що саме тепер кожній людині дарована Божа поміч та одвічна християнська надія» і що він сподівається «попри страхіття цих днів і зойки мрущих...» на звернення співгромадян до небес з єдиним словом «християнина, яке і є сама любов, а решту довершить Господь!», лише доповнило, поглибило почуття розпачу і безнадії. Просто після проповіді вони гостріше відчули те, що досі бачилось їм якось невиразно, що їх приречено, невідомо, за які злочини, на ув'язнення, яке годі собі уявити.

Невідомо, як поставилися до слів отця Панлю в'язні Орану про те, що «чума має свої добрі сторони, що вона розкриває людям очі, змушує їх думати, але лікар Ріє вважає, що, як і всі недуги на цім світі, те, що «слухно відносно хвороб світу сього, слухно і щодо чуми, можливо, дехто й стане кращим. Але ж коли бачиш, скільки біди й горя приносить чума, треба бути божевільним сліпцем або просто негідником, аби примиритися з чумою».

Чума – «суперобраз» роману, це й абсурд, який тут осмислюється і тлумачиться в інших вимірах, передусім це форма існування зла, це і трагічна «доля людська», бо зло нездоланне, це й інші значення та змістові відтінки.

«Чума» Камю – роман філософський, і природно, що на першому плані в ньому філософська проблематика, філософське, тобто узагальнено-універсальне трактування зла в контексті людського буття. Саме так осмислюють чуму головні герої роману, інтелектуали Ріє і Тарру, устами яких найчастіше говорить автор. «Чума – це нескінченна поразка», – говорить Ріє.

У контексті роману чума – універсальна метафора зла в усій його багатолікості й нездоланності. Люди «зачумлені»: кожен носить чуму в собі, не існує такої людини на світі, якої б вона не

торкнулася. «Так, – говорить Тарру, – бути зачумленим вельми стомливо. Але ще стомливіше не бажати ним бути. Ось чому всі явно стомилися, адже нині всі трохи зачумлені. Але саме тому ті нечисленні, що не хочуть жити в стані зачумленості, доходять до крайніх меж утоми, вирятувати від якої може тільки смерть». Та проти «зачумленості» треба боротися, треба «безупинно стежити за собою, щоб, випадково забувшись, не дихнути в обличчя іншого і не передати йому зарази». Стан «зачумленості» – той стан, якого майже нікому не вдається уникнути, а його подолання вимагає постійної мобілізації волі, духовних і моральних сил особистості. «Людина чесна, яка нікого не заражає, це саме той, хто ні на мить не сміє розслабитися. А скільки вимагається волі і напруги». Бути «зачумленим», за Камю, – це чинити насильство і не повставати проти нього, бути готовим убивати і миритися з тим, що вбивають. «Зачумлений» той, хто активно чи пасивно на боці тих, сприяє тим, хто несе людям страждання і лихо. До «зачумленості» віднесене і самовпевнене невігластво, причому Камю (у дусі просвітників) вбачає у ньому чи не головне джерело зла: зло, що існує на світі, майже завжди є наслідком невігластва. Всі люди тою чи іншою мірою перебувають у невіданні, це сумна «доля людська», бо абсолютне знання неможливе. Найжахливіше починається тоді, коли невігластво переймається повністю, що воно володіє абсолютним знанням, абсолютною істиною і починає діяти. Найстрашніше зло, резюмує автор, це невідання, яке вважає, що йому все відоме, і тому можна вбивати.

Люди доброї волі можуть перемогти конкретне зло, але їм ніколи не досягнути перемоги над злом у світобудові. І тому не дуже радісний фінал роману. Чума відступила. «Над темним портом злетіли ракети офіційного святкування... В небо тепер без упину били барвисті фонтани фейерверка, і появу кожного зустрічав розкотистий крик... І слухаючи ці радісні крики, доктор Ріє знав, що будь-яка радість під загрозою: бацила чуми ніколи не вмирає, ніколи не щезає, десятиліттями вона може дрімати..., вона терпляче вичікує своєї години в спальні, в льоху..., і, можливо, настане день, коли на лихо і в науку людям чума розбудить пацюків і пошле їх конати на вулиці щасливого міста».

Але Камю непокоїло не так саме по собі зло, як позиція людини перед лицем цієї невмолимої реальності буття, тобто на

перший план роману висувається не метафізика зла, а гуманістична етика, його особливі ідейно-тематичні мотиви. Усвідомлюючи те, що остаточно перемогти зло неможливо, головні герої роману готові самовіддано боротися з чумою. Автор знаходить у людині ті сили, ті потенції, які піднімають її проти зла, спрямовують на безкомпромісну боротьбу з ним: вони у моральній природі людини (це зближує Камю з письменниками-моралістами XVII ст. й просвітниками XVIII ст.).

У добровільній санітарній дружині доктора Ріє Тарру, Гран, журналіст Рамбер та інші. Що спонукало їх добровільно включитись в боротьбу з чумою? Тарру пояснює, що його спонукало співчуття. «Пошесть відкрила «мені тільки одне – треба боротися проти неї пліч-о-пліч з вами», – говорить він Ріє. Журналіст Рамбер випадково попав у Оран і старався знайти будь-який вихід, вирватися з нього, щоб бути в Парижі поряд з коханою жінкою. Проте, коли така нагода трапилася, відмовився від неї. Він заявляв, що не вірить в геройство, що бути героєм легко, що геройство згубне... «Єдине, що для мене цінне, – це вмерти або жити тим, що любиш. Але «назавтра рано-вранці Рамбер зателефонував лікареві. «Ви не проти, щоб я працював з вами...» Своє рішення Рамбер пояснював моральними переконаннями: «Рамбер відповів, що він знов і знов думав, що він і досі вірить у те, що вірив, але, якщо він поїде, йому буде соромно.

– Але все-таки соромно бути щасливим одному...

– Я колись думав, що чужий у цьому місті і що мені тут нічого робити. Але тепер, коли я бачив те, що бачив, я відчуваю, що я теж тутешній, хочу я того чи не хочу. Ця історія стосується однаково нас усіх». Рамбер, зрозуміло, залишився з Ріє тому, що інакше вчинити йому не дало моральне сумління, бо в час лихоліття йому «соромно» бути щасливим «самому».

У романі виражена філософсько-етична концепція Камю: боротьба з чумою прочитується як бунт проти абсурду, бо чума за цією концепцією є не що інше, як загострене, граничне його вираження. Причому це бунт вільний від утилітарно-практичних цілей та мотивів не лише особистих, а й суспільно-історичних. За Камю, велич бунту у тому й полягає, що йому чужий будь-який розрахунок. У відповідності з цим і діють близькі автору герої роману. Вони повстають проти чуми, проти торжества зла і абсурду не

тому, що сподіваються на докорінні зміни буття, а тому, що жити й чинити вони інакше не можуть, що в цьому полягає вищий моральний обов'язок людини і її трагічна доля. «Схоже, що історія людства підтвердила мою правду, – говорить Тарру, – зараз убивають наввипередки. Всі «охоплені шалом убивства й інакше чинити не можуть». Він упевнений, що на цій землі існують лихо і жертва і що треба по змозі «не ставати на бік лиха», що треба «вibrатися на добру дорогу». Саме тому Камю стверджує: «люди більше заслуговують на захоплення, ніж на зневагу». Коттара, Тарру, того чи тих, кого любив і втратив Ріє, всіх, мертвих чи злочинних, усе забуто. Старий ядушник має рацію: люди завжди однакові. Але в цьому і є їхня сила, в цьому і є їхня безневинність...

...Доктор Ріє і задумав написати цю історію для того, щоб не уподібнитися до мовчунів, щоб засвідчити на користь зачумлених, аби принаймні пам'ять залишити про несправедливість і насильство, вчинені над ними, та й просто для того, щоб сказати, чого навчає тебе лиха година: люди більше заслуговують на захоплення, ніж на зневагу».

Роман «Чума» можна розглядати як своєрідний авторський монолог, розбитий на окремі партії, вручені різним персонажам, котрі виступають носіями авторської ментальності, різних її аспектів і тенденцій. Вони є втіленням певної ідеї, в цьому їхня серцевина, їхня суть, хоч письменник наділяє кожного індивідуальними рисами характеру. Такими, зокрема, є образи панотця Панлю, журналістів Рамбера і Тарру, доктора Ріє.

Тарру – талановитий журналіст, про що свідчать його записи. Він уміє спостерігати, «бачити» людину, робити певні висновки, узагальнення. «Важко всебічно оцінити вагомість нотаток Тарру, тільки в цих записах і прохоплюються особисті нотки».

У своїй сповіді Ріє Тарру сказав, що він такий, як усі. «Я вже пережив чуму. Але існують люди, котрі не відають того, або люди, котрі зуміли зжитися зі станом чуми, і існують люди, котрі знають і котрим хотілося б вирватись. Так ось, мені завжди хотілося вирватись...».

Його батько був помічником прокурора, тому бідності Тарру не знав. З батьком він ніколи не мав близьких стосунків, а після того, коли дізнався, що він буває присутній при «останніх хвили-нах» злочинця, жити в сім'ї не зміг. У вісімнадцять років спізнав

бідність, де тільки не працював, аби заробити на прожиття, та зачумленим бути не хотів. Він зрозумів, що «всі ми живемо в чумній скверні», і втратив спокій, вирішив «відкинути все, що хоча б віддалено, з добрих чи лихих намірів, завдає смерть або виправдовує вбивство». Тарру – активний учасник добровільної дружини по боротьбі з чумою. Він симпатичний читачеві своєю любов'ю до матері, проявом своєї мужності під час хвороби, ставленням до смерті.

У нотатках Тарру є накреслений в кількох рядках портрет Ріє, що має документальну цінність і, як на самого оповідача, досить точний. «На вигляд років тридцяти п'яти, зріст середній. Плечистий. Обличчя майже квадратне... Схожий чимось на сицилійського селянина... ходить завжди без капелюха. Вигляд людини, що добре знає свою справу». Доктор Ріє дійсно був прекрасним фахівцем і розумною, доброзичливою людиною. Це, можна сказати, головний герой роману. Він оповідач хронічки. Ріє інтелектуал, не сприймає двозначності, хаосу, шанує розум, чітку визначеність. Його кредо – добре робити свою справу. Чума застала його зненацька, але він зразу ж включився в боротьбу з нею. На нього було покладено відповідальність за лазарети, йому треба було відвідувати хворих пацієнтів, витримувати «несамовиті сцени», що «розігрувались» рідними при ізоляції хворого. Ріє організував роботу добровільної санітарної дружини. Він до того стомився, що перестав бути цілителем, і його функцією стала діагностика: визначати, бачити, описувати, реєструвати, потім прирікати на смерть – «ось яке він зараз має завдання».

«Ви безсердечний», – якось сказали йому. Та ні ж бо, серце якраз він мав. І билось воно для того, щоб допомагати хворим протягом двадцяти годин на добу, бачити, як умирають люди, створені для життя, і на завтра починати все знову. Віднині серця тільки на це й вистачало». Здається, почуття не слухались його. «Міцно затягнуті, зачерствілі й висохлі, вони іноді пускали тріщину, віддаючи його на поталу емоціям... Ріє не міг пережити передсмертні зойки вмираючої дитини, сина слідчого Отона. Він люто кинув в обличчя панотця Панлю: «Але цей принаймні гріхів не мав...». «Йому хотілося кричати, волати, аби тільки луснув нарешті цей клятий вузол, що перерізав йому навпіл серце». У нього особисте уявлення про любов: «І навіть на смертній постелі

я не прийму цей світ Божий, де мордують дітей», – це відповідь доктора Ріє на те, що, може, потрібно любити те, що не можна досягнути розумом. Для Ріє такі слова, як благодать, порятунок людини, звучать надто гучно, бо він так далеко не заглядає, його цікавить передусім здоров'я людини: «Я ненавиджу зло і смерть, – говорить він отцю Панлю. – І хочете ви цього чи ні, ми тут разом для того, щоб страждати від цього і з цим боротися».

Рельєфний і багатобарвний характер вміло змалював Камю в образі Грана. Гран – це «маленька людина». З першого погляду Жозеф Гран – найтиповіший дрібний службовець «Довгий, сухорлявий, у заширокому одязі, – певне, свідомо купує на розмір більший, маючи надію, що довго носитиметься. В роті ще збереглося кілька нижніх зубів, але верхні геть повипадали».

Двадцять два роки тому, покинувши навчальний заклад через брак коштів і не діставши диплома, він обіймає посаду позаштатного службовця мерії за шістдесят два франки тридцять су на день. Він не отримав обіцяного підвищення платні, бо помер начальник канцелярії, що запросив його на роботу, а сам він «не вмів знаходити потрібних слів». Жозеф Гран, за його ж словами, відчував себе геть не здатним ужити такі слова, як «право», «обіцянка» (бо це б межувало із зухвальством), рішуче відмовився і від таких слів, як «ласка», «клопотання», «вдячність» (бо це принижує людську гідність). Ніхто ніби й не помічав його становища, а він зводив якось кінці з кінцями завдяки тому, «що навчився узгоджувати свої потреби зі своїми коштами». Не склалося й сімейне життя Грана, бо «запрацьований чоловік, злидні, жодного просвіту у майбутньому, німота ввечері за столом» – у цьому світі немає місця для любові. Дружина Жанна покинула його, але «він увесь час думає про неї. Йому кортіло написати до Жанни листа, щоб якось виправдатися в її очах».

І все ж таки автор підкреслює, що життя Грана «в певному розумінні було взірцем». «Він належав до людей однаково рідкісних у нашому місті, як і деінде, які мають відвагу віддаватися своїм добрим почуттям. Те мале, що він сказав про себе лікареві, і справді свідчило про наявність доброти і щирої прихильності, про що в наші дні не кожен наважиться сказати вголос. Не соромився сказати, що любить своїх небожів та сестру і кожні два роки їздить до Франції побачитися з ними. Він не приховував, що й досі

при згадці про батьків, померлих тоді, коли він був іще малим, його бере живий жаль. Зізнавався, що над усе любить один дзвін у їхньому кварталі...». Фраза, яку Гран повторював при кожній зустрічі з Ріє (як би мені хотілося навчитися висловлювати свої думки), навела лікаря на думку, що він пише книгу. Доктор Ріє знав, що його припущення не розумне, але «не міг повірити, що чума і справді розгоститься в місті, де здибаються скромні чиновники, які плекають якусь гідну поваги манію».

Гран дійсно мав «манію»: мріяв написати книгу, відшліфув фразу, повертався до цієї копіткої праці, «яку він не уривав навіть у розпалі чуми». Йому хотілось по завершенні сказати піднесено: «Нумо, геть шапки, панове!» І хоч Ріє побачив, що рукопис був коротенький, усього сторінок п'ятдесят, і кожен аркуш списаний «однією й тією самою фразою, нескінченними її варіантами, переробленими і сяк і так, то довше й красивіше, то коротше й безбарвніше, невинне графоманство «маленької людини» викликає лише співчуття і повагу. Гран приваблює нас своєю невичерпною добротою і самовідданістю.

Говорячи про художність роману, необхідно зазначити його стриману і об'єктивну манеру розповіді. Написаний він у формі хронічки однієї епідемії, а хроніка чи роман-хроніка – найбільш об'єктивізований жанр, спрямований передусім на фіксацію подій.

Для роману «Чума», як і взагалі для творчості найвидатнішого письменника Франції Камю (зокрема «Сторонній», «Падіння», п'єса «Калігула», повісті та есе), характерні болісні пошуки моральних істин, намагання зрозуміти сенс людського життя.

У 50-і роки Камю здійснює еволюцію вправо. В його творах зникає сізифівська сила непокірності бездуховному світу, внутрішнього опору злу. У 1951 році з'являється книга «Повсталала людина», спрямована проти революції, на захист «абсолютної свободи» особистості; неприйняття буржуазної дійсності поєднується тут з несприйняттям ідеї революційного перетворення.

Серед усіх письменників, на яких тою чи іншою мірою позначився вплив екзистенціалізму, Альбер Камю вважається найталановитішим.

Альберу Камю була присвоєна Нобелівська премія «за величезний внесок у літературу, що висвітив значення людської

совісті». Це сталося 1957 року. Виступ Камю у Стокгольмі 10 грудня і публічна лекція «Художник і його час», прочитана в університеті Упсали 14 грудня, склали так звані «Шведські промови», вороже зустрінуті лівою пресою. До часу отримання Нобелівської премії Камю виповнилося 44 роки. І він, за його твердженням, був сповнений творчих планів, про що свідчать записи у блокноті і згадки друзів. Однак тим планам не судилося збутися. 4 січня 1960 року Камю повертався із Прованса в Париж разом з видавцем Галлімаром і його сім'єю. Спочатку він збирався їхати поїздом, але Галлімар наполіг на тому, щоб скористатися його автомобілем. За двадцять чотири кілометри від містечка Санса трапилась аварія, в результаті якої дружина і дочка Галлімара залишились живі, сам він помер через декілька днів у лікарні, Камю ж загинув на місці.

Через десять днів після смерті письменника у м. Льєже було опубліковано есе про Камю «Розум і ешафот», у якому він був названий «класиком, другом знедолених, одним із наших великих моралістів».

Відгукнувся на смерть письменника і Жан Поль Сартр. У прощальній замітці він зазначив: «Камю являв у нашому столітті сьогоднішнього спадкоємця старовинної породи тих моралістів, чия творчість є найбільш самобутньою лінією у французькій літературі. Його наполегливий гуманізм, вузький і чистий, суворий і чуттєвий, вів сумнівну в своєму результаті битву проти потворних віянь епохи. І тим паче, упертістю своїх «ні» наперекір золотому тільцю діляцтва, закріплював у її серці моральні засади».

Таких слів про себе Альберу Камю за життя почути не довелось.





## Франц Кафка

(1883 – 1924)

Коротким і трагічним було життя Франца Кафки. Такою ж драматичною була і його письменницька доля. Написавши три романи, два з яких залишилися не закінченими, декілька десятків новел, притч і оповідань, він стає одним із шанованих світових класиків лише через піввіку після смерті. Поряд з Джойсом, Прустом і Музілем він визначив головні тенденції прози ХХ століття, яку умовно називають «модерністською».

Досліджень і коментарів щодо його творчості дуже багато, та все-таки феномен його до кінця не визначений критиками. Але впевнено можна сказати, що творчість його повною мірою відобразила як особисту драму письменника, так і світові потрясіння початку ХХ століття, які не довелося пережити попереднім поколінням.

Народився Франц Кафка 3 липня 1883 року у Празі. Це місто було одним із культурних центрів Австро-Угорської імперії у 80-і роки ХІХ ст. Батько Франца, єврейський торговець галантереєю, проклав свою дорогу в комерції завдяки виключно діловій спритності. Він був людиною суворою, вимагав від усієї сім'ї повної покори і дисципліни, бо хотів, щоб його діти набули серйозної професії. Франц же був схильним до спостережливості, зосередженості на внутрішніх переживаннях. Конфлікти з батьком, який вимагав відповідального ставлення до справ фірми, пригнічували майбутнього письменника і в підлітковому віці, і в юності. Комерцію він вважав для себе заняттям стороннім і непосильним, що було приводом для батьків бачити в синові невдачу і відступника від сімейних традицій.

По закінченні німецької школи Кафка під натиском батька змушений був вступити на юридичний факультет Празького університету. Після кількох років навчання він почав працювати в страховій конторі службовцем нижчого рангу. Порятунком від одноманітного, гнітючого життя і самотності (Кафка в молоді роки майже не мав друзів) майбутній письменник побачив у мистецтві, вищій на його погляд, реальності, яка є єдиним сховищем для мислячої особистості. Але, віддаляючись від світу зовнішнього у світ творчості, він не міг відійти від тривоги і страху, які володіли ним постійно. У своєму щоденнику 25-річний Кафка писав: «Для мене це жахливе подвійне життя, за яким, можливо, є тільки один вихід – божевілля».

У ці роки Кафка відкриває для себе К'єркегора, Гоголя, Достоевського, Гофмана, Діккенса. Із їхньої творчості він наслідував духовну і фізичну невизначеність людини перед суворою реальністю життя, відірваність особистості від суспільства. Але було і своє, вистраждане у власному серці – це відчуття фантазмагоричності, абсурдності буття, в якому людина не може зрозуміти, що навкруги відбувається, які істинні стосунки між людьми, що породжують загострене почуття неволі.

Перші публікації Кафки з'явилися 1908 року. У журналі «Гіперіон» були опубліковані два невеликі оповідання. Потім вийшла збірка притч «Споглядання», «Кочегар», новели «Перевтілення», «Вирок», збірка новел «Голодар» і збірка оповідань «Сільський лікар». Новели і притчі були зустрінуті критиками та читачами з великим інтересом. Молодий письменник навіть отримав премію Фонтане – одну із вищих літературних нагород Німеччини.

Потреба в літературній творчості супроводжувалась аскетизмом, відвертала Кафку від мирських бажань. Сім'я наполягала на одруженні, визначенні хоча б якого-небудь становища в суспільстві. Але душа Франца не сприймала подружнього життя. «Мені здається неймовірним, що я навчусь жити з ким-небудь разом. Мені треба багато часу бути самому. Все, що мною створено, – це плоди самотності. Все, що не стосується літератури, я ненавиджу, воно мені набридає. Страх перед з'єднанням, розчиненням. Тоді я вже не буду сам». Роздумуючи про власну творчість, Кафка прийшов до висновку, що його

душевний стан порушився, він перестав сприймати реальність, як нормальні люди. Рядки з його «Щоденника» відбивають цю внутрішню боротьбу: «Я не можу спати. Лише видіння, ніякого сну. Страшна нестійкість всього мого внутрішнього єства. Страшний світ, який ношу в голові. Як мені від нього звільнитися і звільнити його, не руйнуючи?»

Щасливі і спокійні дні були для Кафки рідкістю. Винятком можна вважати 1911–1912 рр., коли він подорожував по Італії, Франції і Німеччині.

У 1912 р. письменник пережив і перше серйозне захоплююче кохання: Кафка познайомився з Феліцею Бауер, стенографісткою із магазину. Молоді люди стали листуватися, а потім і дружити. Невдовзі письменник запропонував Феліці руку і серце. Дівчина погодилась одружитися з ним, але весілля так і не відбулося. В одному з листів Франц зізнався своїй подрузі: «Мені перешкодою є страх перед можливістю бути щасливим». Але через декілька місяців він знову пропонує їй заміжжя. Та знову відбувається розрив.

Усе життя Кафка боявся стати буржуа, відчутти життя в добробуті і врешті-решт зв'язати себе одруженням. Навіть коли до нього прийшло глибоке почуття до чеської журналістки Мілени Єсенської, з якою познайомився 1920 року, то й тоді його не покинуло душевне сум'яття. В одному з листів до Мілени у Кафки вирвалось зізнання: «Куди я не оглянусь, звідусіль мені б'є назустріч чорна хвиля. Я хворий душевно, легеневе захворювання є теж душевним, яке вийшло з берегів душевної хвороби. До того ж я люблю навіть не тебе, а моє, через тебе мені подароване буття». Згадане легеневе захворювання – туберкульоз, на який Кафка хворів з молодих років.

У вересні 1923 р. Кафка їде в Берлін до Дори Дімант, юної, чарівної дівчини, з якою він познайомився в пансіонаті відпочинку єврейського Дому. З Дорою, яка фактично стала його дружиною, Кафка нарешті отримав душевний спокій і був щасливий останні місяці свого життя. До речі, офіційному укладенню шлюбу завадила протидія батька Дори, для якого Кафка не був достатньо благочестивим євреєм.

Після шести місяців перебування в Берліні його здоров'я різко погіршилося, лікування, на жаль, не дало позитивних

наслідків. Три місяці він перебував у агонії: зруйнувався не лише організм, а й розум. 3 червня 1924 р. Франц Кафка помер у санаторії «Кирлінг» в Австрії у присутності самозреченої Дори Дімант і товариша Роберта Клопштока. Тіло письменника було перевезено в Прагу і поховано на єврейському Страшницькому цвинтарі.

У своєму заповіті Кафка визначив долю всіх своїх творів, щоденників і листів. За його розпорядженням вони повинні бути спалені. На щастя, товариш і виконавець волі письменника Макс Брод посмів не виконати цю умову заповіту. І таким чином до сучасного читача дійшло майже все, що було написано Кафкою.

У літературному світі смерть Франца Кафки пройшла не поміченою. Єдиною реакцією був некролог, який опублікувала Мілена Єсенська у празькій газеті «Народні листи»: «Він був соромливий, неспокійний, ніжний і добрий, але написані ним книги жорстокі і хворобливі. Він бачив світ, наповнений невидимими демонами, що рвали і знищували німечну людину. Він був художником і людиною з такою чутливою совістю, що чув навіть там, де глухі помилково вважали себе в безпеці».

Франц Кафка, скромний службовець страхової компанії, при житті був маловідомим письменником. Навіть публікація після смерті його рукописів другом Максом Бродом не набагато вплинула на його популярність. Але після Другої світової війни, тобто через двадцять років після його смерті, про нього заговорили, надзвичайно підвищився інтерес до його творчості, модерністи оголосили його одним із своїх батьків і попередників.

Неважко знайти причини цього літературно-історичного парадоксу. Кафка, як уже було сказано, прожив коротке і гірке життя, страждав через деспотизм і зневагу оточення (суворого батька, бюрократів-начальників, безсердечного персоналу в туберкульозних санаторіях), гостро відчував усі оказії австрійського монархічного ладу, відчував жах і розгубленість перед життям. Цей настрій безвиході, а також своєрідна фантастична форма його романів і новел (при чіткій точності мови і реалістичності деталей) найбільш відповідали настрою і літературним пошукам модерністів ХХ ст.

У всіх новелах і романах Кафки у різних варіантах лише одна тема: повна безпорадність і приреченість маленької людини перед

обличчям жорстокої дійсності і повна неможливість що-небудь змінити на краще. Один із його скромних героїв, перетворений волею долі в якусь страшну величезну комаху, викликає до себе відразу з боку всіх своїх близьких людей і сам себе прирікає до голодної смерті (новела «Перевтілення»). Грегор Замза, непомітний, чемний службовець, комівояжер, вважає, що професія його дуже клопітка: щоденно в роз'їздах, багато хвилювань, треба постійно терпіти труднощі дороги, думати про графік поїздів, миритися з поганою нерегулярною їжею, зав'язувати короткі стосунки з людьми, які ніколи не бувають сердечними. Він ніколи не висипається, хоч інші комівояжери живуть, як одаліски. Але якби він дозволив собі прийти пізніше на роботу, то господар вигнав би його одразу. Усе терпить Грегор Замза, стримує себе заради батьків: він повинен працювати, щоб виплатити борг батьків, підтримувати їх матеріально, допомогти сестрі, яка чудово грає на скрипці, вступити до консерваторії. Але раптом з ним трапилась страшна біда: він не зміг піднятися з постелі, піти вчасно на роботу, тому що перетворився в бридку комаху. Кафка цю неправдоподібну подію змальовує дуже детально, з великою кількістю натуралістичних подробиць, і кінець кінцем цей опис викликає бридке відчуття достовірності. Але істинний жах в іншому: Грегор Замза абсолютно і самотній, і безпорадний у своїй біді. Його старалися не випускати з кімнати, батько заштовхував туди його з допомогою палиці, кидав у нього яблука (одне навіть застрягло в спині, спричинивши йому сильний біль). Сестра заходила в кімнату, та лише для того, щоб поставити якісь об'їдки, зробити видимість прибирання. Перевтілившись же зовні, Грегор Замза залишився внутрішньо сам собою – покірним сином і люблячим братом, тим же старанним службовцем. Слухаючи розповідь батька про майновий стан сім'ї зараз, він згадує, що п'ять років потому єдиною турботою його, Грегора, було зробити все, щоб сім'я якнайскоріше забула банкрутство. Тому він працював дуже старанно, із крамаря став комівояжером, заробляв стільки, що дійсно утримував сім'ю.

«До цього всі звикли – і сім'я, і сам Грегор, гроші від нього із вдячністю приймали, а він залюбки їх віддавав, але особливих теплих стосунків більше не з'являлося». Тепер же йому ніхто не співчуває, не допомагає, а лише кожний думає, як позбавитися від

нього. Для Грегора залишився один шлях: він перестав їсти і помер. Нова, звичайно ж, іносказання.

Кафка нам показує людську самотність і людську відчуженість. Добрі стосунки, які зв'язували Грегора з людьми, були лише уявними.

Інший герой стає жертвою якогось дивного наклепницького судового процесу і страчений за невідому йому самому провину (роман «Процес»). Йозеф К. працює банківським службовцем. Одного ранку його заарештовують невідомі представники влади, не даючи ніяких пояснень. Його втягують у судовий процес, зовсім герою не зрозумілий. Він не може себе захистити і не розуміє, що відбувається в суді, що суд «витворює» і яка роль цього суду в справі звинуваченого. Процес триває досить довго, але коли герой уже вирішив погодитися з будь-яким вироком, з'являється двоє ввічливих панів і запрошують іти з ними. З великою чемністю вони ведуть його у глухе передмістя й там заколюють ножом для різання м'яса. У чому провина Йозефа К., читач ніколи не дізнається, тому що думки Кафки метафоричні: винна кожна людина, що з'явилася на цей світ. Боротися зі злом неможливо, тому що воно не переможне, будь-яка боротьба з ним безглузда. Життя перетворюється у потік подій, які не в силі зрозуміти людина.

«Замок» – роман, у якому зв'язок з реальністю повністю загублений. Герой роману невідомо як потрапляє в таємничу цитадель – Замок, що височіє в пустельному засніженому краї й володарює тут. Герой «Замку» намагається вирватися з обіймів цього страшного бюрократичного монстра, намагається розгадати схований механізм його таємної влади і дошукатися до смислу його законів, але безславно в цьому двобої гине. Людина для Кафки – незахищена істота, яка губить сили перед чимось незрозумілим і більш могутнім, ніж його воля. У листі до свого друга Оскара Полаку він так пояснив своє світосприйняття: «Беззахисні ми, дійсно подібні дітям, які заблукали у лісі. Чи не повинні ми тому, всі люди, триматися один перед одним з такою ж повагою, серйозністю і любов'ю як перед воротами пекла?».

Значення відомих «сатиричних трагедій» Кафки – його романи «Процес» (1914) і «Замок» (1922) зрозуміле лише на фоні австро-угорської дійсності початку двадцятого століття (крайня

відчуженість особистості від суспільства, що дійшла до абсурду, безглузде існування державних установ і багаточисленних державних чиновників при повній їх практичній бездіяльності – всі ці очевидні ознаки кризи європейської буржуазної цивілізації були виражені в Австро-Угорщині особливо яскраво).

У невеселих фантазмагоріях Кафки, безумовно, відтворена реальна дійсність, зокрема австрійська бюрократична система. Кафка, дійсно, був під впливом багатьох видатних художників слова – від фантаста Гофмана до Достоевського. Сам він теж, без сумніву, талановитий. Але похмура безнадійність його творчості, сумна впевненість в непоборності влади зла відривають його від літератури критичного реалізму і дають можливість сучасним модерністам прославляти його, як попередника.



# Федеріко Гарсія Лорка

(1898 – 1936)

Поезія Федеріко Гарсія Лорки із захопленням сприймалася сучасниками за життя поета і після його трагічної загибелі. Його лірика пройнята духом Іспанії, її звичаями, музикою, танцями, мовою, характерами гірських чоловіків і пристрасстю жінок.

Звичайно, образна мова Лорки більш зрозуміла андалузцю, ніж, скажімо, американцеві чи японцю, зате сила його уяви, енергія натхнення цілком компенсує всім, хто любить поезію, недостатнє знання національного іспанського колориту.

Лорка і сьогодні поет волі, кохання, поет філософського осмислення життя. А це вже стосується не лише Іспанії, а всієї світової літератури.

Федеріко Гарсія Лорка народився 5 червня 1898 р. в андалузському селі Фуенте-Вакерос. Його батько був заможним орендатором, а мати викладала в школі. Про свої враження дитинства Лорка писав багато й образно, але найпроникливіше про своє дитинство висловився у невеличкому вірші «Німий хлопчик».

Хлопчик шукав свій голос,  
Схований принцом коником,  
Хлопчик шукав свій голос,  
В росяних квітках-дзвониках...  
Хлопчик шукав свій голос,  
В росяних квітках-дзвониках,  
А голос дзвенів вдалині,  
Вдягнувшись зеленим коником.

«Свій голос» Федеріко знайшов спочатку в музиці – піснях, романсах, що постійно звучали в помешканні, а потім його захопили легенди й перекази Іспанії, почуті від пастухів і землеробів.



Коли Лорці виповнилось чотири роки, сім'я переїхала у сусіднє село Аскероса, але до кінця життя поет вважав своїм село Фуенте-Вакерос, назва якого в перекладі означає – Джерело Пастухів череди корів.

Шестирічним хлопчиком Федеріко уже складав лялькові спектаклі і, наслідуючи голоси персонажів, розігрував перед своїми ровесниками цілі вистави.

Черговий переїзд сім'ї привів Лорку в Гранаду, місто, у якому злились воєдино історія, поезія і краса Іспанії. У Гранадський університет Федеріко вступив на факультет права, літератури і філософії. Навчаючись там, він захопився поезією відомих іспанських поетів: Рубена Даріо, Мануеля Мачадо, Хуана Рамона Хіменеса. Перші власні вірші Лорки поки що мало нагадували пізніші його твори, але шлях до літератури Федеріко вибрав для себе остаточно.

Улітку 1917 р. літератор-початківець з групою студентів здійснив подорож в Гастилію, Кастилію і Леон. На основі подорожніх щоденників з'явилася перша книга прози Лорки під назвою «Враження і картини», в яку ввійшло також і декілька авторських малюнків. А відкривалася збірка значущими словами: «Поезія є в усіх речах – у потворних, прекрасних, відразливих; вся справа в тому, щоб витягти її, все побачити, все відчути».

На цей же період припадають і перші спроби в жанрі драматургії. П'єса «Злі чари метелика» була поставлена у Мадридському театрі «Еслава», але успіху не мала. Пізніше Лорка переробив цей твір на віршований.

Якщо під час навчання в Гранадському університеті майбутній поет вивчав право, історію, філософію і поезію, то, вступивши у Мадридську Студентську резиденцію, він опинився у круговерті художнього життя Іспанії. Студентську резиденцію вважали найпривілейованішим навчальним закладом. Тут Федеріко познайомився з майбутніми відомими поетами, художниками і режисерами, серед яких були Луїс Бунюель, Сальвадор Далі, Рафаель Альберті. Читали лекції у Студентській резиденції Поль Валері, Альберт Ейнштейн, Ле Корбюзьє. У гості до студентів приїжджали видатні іспанські письменники і поети, серед яких були й Антоніо Мачадо, Мігель де Унамуно.

Десятирічний період навчання Федеріко у Студентській резиденції був періодом нагромадження вражень і спостережень. Лорка прийшов до усвідомлення того, що поетичне сприйняття життя повинне супроводжуватися натхненням і уявою, які ведуть до свободи творчості. У 1921 р. таке розуміння поезії реалізувалося у поетичній збірці, яка мала зовсім не поетичну назву «Книжка віршів». Незважаючи на деяке наслідування, у ній звучала та внутрішня музикальність, яка пізніше визначила характер усієї його творчості.

Втім, Лорка не поспішав з новими публікаціями. Він надавав перевагу публічним виступам, бажаючи перевірити реакцію слухачів на свої вірші. Поету дуже важливо було, щоб слухачі сприймали кожен його жест, інтонацію, тембр голосу. Майже всі романси, що ввійшли пізніше в книгу «Циганський романсеро», задовго до публікації розійшлися в списках, читались і співались по всій Іспанії.

У 25 років Лорка став кандидатом на ступінь ліценціату права. Про професію юриста мріяв його батько дон Гарсія Родригес і вся його сім'я. Але для самого Федеріко більш важливою була поетична творчість. Однак через важливі події тих років – участь Лорки у фестивалі народної андалузської пісні канте хондо (глибинний спів) – він не отримав ступеня. Цей фестиваль поет організував разом зі своїм другом, відомим композитором Мануелем де Фальєй. Лорка здійснив подорож по всій Іспанії, запрошуючи на свято в Гранаду виконавців унікального пісенного жанру, відомого в Іспанії з давніх часів. Поет порівнював канте хондо зі щебетом птахів, співом півня і музикою лісових джерел.

Лорка закінчував свої агітаційні виступи закличком: «Пані й панове! Всіх, кому довелося відчувати хвилювання від звуків пісні, що пролетіла над дорогою, всіх, чиє зріле серце торкнула любов білої голубки, хто цінує традицію, що веде у майбутнє, хто вивчає книги і хто оре землю, – всіх вас я наполегливо прошу: збережіть від смерті неоціненний скарб, який ховається у душі нашої Андалузії».

У 20-х роках Лорка знайшов нарешті свій власний голос, той голос, про який він мріяв з дитинства. Славу йому принесли опубліковані романси із книги «Циганський романсеро», драма на історичні теми «Маріана Пінеда», поставлена на сцені 1927 року. Тоді ж у Барселоні відкрилася виставка малюнків поета.

Слава не принесла Лорці творчого задоволення. У листі до свого товариша він зізнавався: «Люблю, тисячу раз люблю інтимність. Якщо я боюся дурної слави, то саме через це. У прославленій людини гірка доля ходити з холодними грудьми, пронизаними потаємними ліхтарями, які на нього наводять інші».

Поет завжди шукав нову форму самовираження, нову манеру письма. Одного часу йому здавалось, що цій потребі відповідає «чиста емоція без плоті, звільнена від контролю логіки, але... в глибині якої лежить сувора поетична логіка».

У 1929 р. Лорка їде в Америку, а потім на Кубу. Результатом цієї поїздки стала книга «Поет у Нью-Йорку», видана вже після смерті автора. Відкривши нові для себе картини і враження, Лорка, як ніколи раніше, відчув кровний зв'язок з рідною Андалузією, краще зрозумів характери її людей. Межі «чистої поезії» стали для нього тісними, оскільки не відповідали романтизму реального життя. Тому на початку 30-х років Лорка знову звертається до драми. Він очолив студентський театр «Ле Баррака» і виступив у ньому як автор, режисер і організатор гастролей. За п'ять років на його сцені було створено і поставлено десять п'єс, у яких слово поета отримало найширше звучання.

1935 р. став переломним у творчій і особистій долі Лорки. Він звернувся до політичної драми, хоч до того не цікавився політикою. Приводом були трагічні для Іспанії події, що привели до влади фашизм, а вслід за цим терор і насилля. Все це не могло не відбитися на творчості поета. Він не міг бути осторонь того, що відбувалося, і зробив власний вибір. «Драма без назви» стала сповіддю поета напередодні війни, яку Лорка гостро передбачував.

У липні 1936 року в Іспанії спалахнув фашистський путч. Лорку заарештували. Одним із приводів для переслідування поета був романс про іспанську жандармерію.

Їхні коні чорні, ні за чорноту,  
І маг карбований неначе ніч.  
Від них нікуди не подітись –  
Скачуть, тануть в глибині  
Тьмяні зодіаки  
Примарних карабінів.

19 серпня 1936 року великий іспанський поет був розстріляний фашистами, розстріляний таємно й бридко. Його могила так і залишилась не відомою.

«Який поет загинув, – писав Пабло Неруда, – щирий і артистичний, однаково близький і космічному і провінційному, надзвичайно музикальний, прекрасний мім, нерішучий і марно-вірний, страждальний і веселий, він увібрав у собі особливості всіх різних за віком іспанців, увесь цвіт народного таланту».

У багатьох читачів Лорки склався стереотип його образу – веселого іспанця, який не знав печалі, а був закоханий у пісні і романси. Можливо, таким і був поет у молодості, загалом-то доля до певного часу до нього була прихильна. Але Лорка останнього періоду творчості – це людина дуже самотня, обділена жіночим теплом і любов'ю, яка відчувала трагічний кінець свого життя.

Десятиріччя по тому, вже після смерті диктатора Франко, відбулися урочистості на честь поета у його рідному селі Фуенте-Вакерос, які стали традиційними. І до цього дня звучить щемливий і сумовитий голос Федеріко Гарсія Лорки, голос поета, закоханого в Іспанію і її народ, відомий з сивої давнини.

Гарсія Лорка був прославленим письменником, отримав все-світнє визнання за життя: його поезія і драматургія відомі не лише на батьківщині і в іспаномовних країнах, а й у всьому світі. Такого визнання після Сервантеса, Лопе де Вега і Кальдерона не отримав жоден іспанський письменник. Його творчість зайняла місце серед найвищих досягнень художньої культури двадцятого століття.

Літературних наставників у юності Лорка не мав. Але ранні його твори дозволяють говорити не лише про його природний талант, а й про те, у якому напрямку рухався молодий поет, вибираючи власний шлях, долаючи вплив епігонів романтизму. Орієнтацією йому слугували твори двох старших майстрів, що знайшли себе в народній традиції, хоч і сприймали її по-різному – Антоніо Мачадо і Хуана Рамона Хіменеса. Ці два імені прозвучать із вуст Лорки і в останньому інтерв'ю 1936 року, коли він відповідав на запитання: «Хто подобається тобі із сучасних іспанських поетів?». Але ще 1918 року він постарався висловити ці думки про призначення поета у вірші «Це – пролог», записані ним на обкладинці книги Антоніо Мачадо, початок яких такий:

У цій книзі всю душу  
Я волів би лишити.  
І ця книга зі мною  
На пейзажі дивилась  
І години святі прожила.      *(Переклад О. Савича)*

У той же час багато віршів, що увійшли до першої збірки Лорки, говорять про вплив Хуана Рамона Хіменеса, у поезії якого він побачив приклад творчого використання андалузької народно-пісенної лірики.

Майже для всієї творчості Лорки властива реалізація двох принципів – «європеїзуватися» і «піти в народ».

Не останнє місце серед факторів, що формували його погляди і смаки, займає поїздка улітку 1917 року з групою студентів, під час якої познайомився з життям різних регіонів Іспанії. З того часу його світоглядні інтереси, обмежені Андалузією, розширюються, увібравши всю країну, весь іспанський народ. Саме в цьому році твори Гарсія Лорки вперше з'являються друком.

Лорка відстоював народність мистецтва, особливі свої думки з цього приводу він висловив у лекції, присвяченій музиці «Сайнс де ла Маса» (1920), де йдеться про пісенну скарбницю Андалузії – канте хондо. Лорка звертається до творчості композиторів, у тому числі Глінки, Римського-Корсакова; він намагався наочно показати, який могутній імпульс до оновлення отримує мистецтво, припадаючи до народних витоків. Разом з тим він рішуче виступає проти наслідувальної вульгаризації, підробки: «необхідно брати лише глибинні почуття народу».

Лорку дуже цікавили міфологічні першооснови свідомості, які знайшли своє втілення в народній поезії. У звертанні до цих першооснов свідомості на новому, вищому ступені розвитку він вбачає один із найбільш перспективних шляхів для сучасного мистецтва, зокрема для власної творчості. І це посіло в образній системі творів Лорки своє місце. Так, читаючи сказане в лекції про «матеріалізацію вітру», що дала «вражаючий приклад поетичної реалії в «канте хондо», кожний, хто знає «Циганський романсеро», згадає те місце в романсі про Пресьосе, де вітер «оборотнем нічним» поспішає назустріч циганці:

Встає святим Христофором  
Вчитель голий небесний,  
Чаклунською дудою манить  
І зве голосами безодні.  
О, дай же скоріше, циганко,  
Підняти пелену білу!  
Розкрий же в старечих пальцях  
Блакитну троянду тіла!           (Переклад А. Гелескула)

І цей же романс наочно показує, якій творчій переробці піддаються у Лорки першоелементи народного мислення, як сплавляються вони з сучасною образністю і включаються в індивідуальний стиль поета. Не часто, відкриваючи свою лабораторію, Лорка залишав у даному випадку цінний автокоментар. «Пресьоса і вітер», – писав він Хорхе Гільєну 1926 року, – циганський романс, що являє собою придуманий мною міф. У цій частині «Романсеро» я хочу гармонічно зв'язати циганське міфологічне з відвертою буденністю наших днів, і маємо щось дивне, але, здається, по-новому прекрасне. Я хочу досягти того, щоб в образах, які я списую з моделей, упізнавались би ці моделі, прослідковувалися як риси живого світу, і таким чином зробити романс: злитим і твердим, як камінь». Свідома міфотворчість, зухвале поєднання «міфологічного» з «відвертою буденністю наших днів» з метою досягти нової краси – все це зберігається в поезії і драматургії Гарсія Лорки. Знаменним є також відверто сказане тут намагання до зрозумілості, до того, щоб твори поета були сприйняті тими, ким вони надихаються.

Далеко не випадково із усього відомого йому фольклорного багатства дуже Лорка цінував колискові пісні. Народження мистецтва, викликане повсякденними, конкретними потребами, постає вочевидь у цих піснях, кожна з яких – творчий акт, що єднає в собі традицію й імпровізацію. Мати, яка співає, «наче прислуховуючись до владних предковічних голосів, які шуміли в її крові», і дитина, яку колискова занурює у поезію, вперше прилучає до Іспанії, – однаковою мірою учасник цього акту.

Гарсія Лорка вважав, що існують три сходинки, якими піднімається кожний справжній поет, три етапи творчого процесу. Перша сходинка – уява, «основа будь-якої поезії». Уява несе промінь світла у дійсність, серед якої рухається людина, висвітлює істинний зв'язок явищ, відкриває невідомі дотепер відношення між речами. Але поезія не може задовольнитися лише уявою, хай навіть найвишуканішою, бо головна її мета – глибини людських почуттів, куди «уява сама ніколи не проникне».

Щоб дістатися до цих глибин, поет повинен піднятися на нову сходинку – сходинку натхнення, яке Лорка визначає, як «стан душі». Джерело цього стану, його природа до кінця детально не висвітлена, але саме в народі він завжди бачив джерело поетичного натхнення.

І третя, вища сходинка й одночасно вище поетичне звершення, яке Лорка називає словом «evasion», що має кілька значень: втеча, вихід, звільнення. Поетичного звільнення, вважав Лорка, можна домогтися багатьма способами, а говорячи про сюрреалізм, зазначав: «Дане звільнення з допомогою сну або напівзабуття є хоч і занадто чистим, але деякою мірою туманним».

Через кілька місяців після революції 1931 року, що перемогла монархію, Лорка, як уже було зазначено, стає керівником пересувного студентського театру «Ле Баррака», з яким роз'їжджає по країні, щоб познайомити населення – переважно сільське – з творами іспанської класики. Провідним жанром його творчості стає драматургія – причину звернення до неї Лорка висловив афористично коротко: «Театр – це поезія, яка підіймається зі сторінок книг і олюднюється». Лорка за «театр соціальної дії», називаючи його «одним із найдієвіших і корисних інструментів у побудові країни». Про ідею «мистецтво для мистецтва» він говорить з незвичною для нього різкістю: «Жодна справжня людина вже не вірить в цю мішуру, в чисте мистецтво, мистецтво лише заради самого мистецтва». Суть його поглядів така: «У нашу драматичну епоху художник повинен плакати і сміятися разом з народом». Трагічні передбачення забарвлюють його вірші і п'єси останніх років. І все-таки до кінця днів Гарсія Лорка залишився вірним тій художній позиції, яку вибрав на початку шляху і підтвердив своєю загибеллю: «У цьому світі я завжди буду на боці неімущих. Ми, я говорю про інтелігенцію, виховану в середовищі заможних середніх класів, ми покликані принести жертву. Давайте ж наважимося зробити це. У світі зіткнулися уже не людські, а вулканічні сили. Переді мною кладуть на терези кінець боротьби: ось твоє страждання і твої жертви, а ось – справедливість для всіх, нехай із труднощами переходу до жаданого, але неясного майбутнього, – і я з усією силою опускаю кулак на цю другу чашу терезів».



# Томас Манн

(1875 – 1955)

Томас Манн увійшов у літературу як прозаїк, що переосмислював стародавні міфи про долю світу і людини, призначення художника, роль сім'ї у суспільстві і відтворив їх на гуманістичній основі. Діапазон інтересів письменника був дуже широкий – від реалістичної сімейної саги до зображення духу всієї епохи; від класичних сюжетів німецьких легенд до опису найтонших психологічних переживань особистості. Мабуть, тому його твори актуальні й сьогодні, бо ті катаклізми, які були властиві для часу письменника, продовжують погрожувати суспільству й особистості і в наші дні. В історії культури ХХ століття Томас Манн займає найголовніше місце.

Народився видатний письменник 6 червня 1875 р. на півночі Німеччини, у старовинному портовому місті Любеке. Його батько Йоганн Генріх Манн, міський сенатор, був заможним торговцем зерном. Мати, до заміжжя Юлія де Сильва Брунс, жінка музично обдарована, була родом із Бразилії, із сім'ї німецького переселенця – плантатора і його дружини – креолки. Можливо, через таке походження в Томасові Манну органічно поєднувалися риси північного європейця, з його буржуазною пунктуальністю, стриманістю і повагою до людської особистості, і південного жителя, з його почуттєвістю, кмітливістю і закоханістю у мистецтво.

Відповідно до сімейної традиції Томас Манн повинен був отримати в спадок підприємство з торгівлі зерном, але після передчасної смерті батька 1891 року торговий бізнес довелося закрити. У 16 років Манн разом із сім'єю переїхав у Мюнхен, який в ті роки, як, втім, і зараз, був інтелектуальним і культурним центром Німеччини. У Мюнхені Томас деякий час працював у страховій



компанії і займався журналістикою, збираючись у подальшому стати письменником за прикладом свого брата Генріха.

Він влаштувався редактором у сатиричний щотижневик «Симпліциссімус», у якому з'явилися його перші оповідання, що ввійшли до збірки «Маленький пан Фрідеман» (1898 р.)

Найбільш відомим був перший його роман «Будденброки» (1901), у якому, як і в новелі «Тоніо Крегер», розглядаються складні людські стосунки.

Можливо, дослідивши образ свого героя Тоніо Крегера, Томас Манн замислився над своїм надійним життєвим місцем. Для початку він вирішив створити сім'ю і 1905 р. одружився з Катею Прингсхейм, дочкою відомого математика, нащадка старовинного єврейського роду банкірів і купців. У них народилося шестеро дітей – три дочки (одна із них стала актрисою) і три сини, старший із яких став письменником. І все ж таки сімейне життя не допомогло Томасу розв'язати всі його інтелектуальні проблеми. Кохання не врятувало його і від гомосексуальних захоплень, що переслідували його все життя.

З початком Першої світової війни Манн пережив глибоку моральну і духовну кризу, що відбилася на його творчості. У воєнні роки він залишив художню прозу і повністю перейшов на публіцистику, написав велику за обсягом книгу «Роздуми аполітичного». У ній він різко критикував ліберальний оптимізм, виступав проти раціоналістичної філософії на захист німецького національного духу. Однак зі властивою для себе іронією письменник зазначав, що його власний внесок у літературу, мабуть, сприяє розвитку того самого раціоналістичного гуманізму, який він не сприймав і проти якого виступав.

Після війни Манн знову звертається до літературної творчості. У 1924 р. вийшов роман «Чарівна гора», один із найбільш іронічних і видатних творів у дусі «роману виховання». У 1929 р. письменнику була присвоєна Нобелівська премія з літератури, «перш за все, за великий роман «Будденброки», який став класикою в історії літератури і популярність якого неухильно зростає». У своєму вітальному слові член Шведської академії Фредерік Бок сказав, що «Томас Манн став першим німецьким романістом, який досяг рівня Чарльза Діккенса, Гюстава Флобера і Льва Толстого». Бок також відзначив, що Манн, з одного боку,

створив складне духовне мистецтво, а з другого – засумнівав у його доцільності. За думкою Бока, велич письменника – в його здібності примирити «поетичну піднесеність, інтелектуальність з любов'ю до всього живого».

У 30-ті роки Томаса Манна знову захопила політика. У промові в Берліні, яку названо «Заклик до розуму», він закликав до створення спільного фронту соціалістів і буржуазних лібералів для боротьби проти нацистської загрози. У нарисах і промовах, які Манн писав і виголошував у ці роки по всій Європі, звучала критика політики нацистів. Коли 1933 року Гітлер став канцлером, письменник і його дружина, які перебували в цей час у Швейцарії, вирішили в Німеччину не повертатися і поселилися недалеко від Цюриха. У 1936 р. Манн був позбавлений німецького громадянства, а також почесного докторського ступеня Боннського університету, який йому повернули тільки 1949 року.

У 1938 році сім'я переїхала в Америку. Протягом трьох років Манн читав лекції з гуманітарних дисциплін у Принстонському університеті, а з 1941 по 1942 рр. жив у Каліфорнії. Деякий час письменник був консультантом з літератури в Бібліотеці конгресу США. Під час Другої світової війни Томас Манн часто виступав у радіотелепередачах, що транслювалися на Німеччину, із засудженням нацизму і закликом до німців схаменутися. Після війни, будучи уже громадянином США, Манн побував у Західній і Східній Німеччині, де його із захопленням приймали. Але повернутися на батьківщину він відмовився і останні роки прожив під Цюрихом.

Уже в похилому віці він розпочинає роботу над тетралогією про біблейського Йосипа. Роман «Йосип і його брати» просякнутий гумором і іронією.

Потім ідеалом Манна стає Гете: про нього і його життя розповідається в романі «Лотта у Веймарі».

Останній роман Манна «Зізнання авантюриста Фелікса Круля» – результат переробки рукопису, розпочатого ще 1910 року.

Помер Томас Манн 12 серпня 1955 р., залишивши по собі багаторічну літературну спадщину – невичерпне джерело думки ХХ століття.

Творчий шлях Томаса Манна розпочався у дев'яності роки дев'ятнадцятого століття. Розпочався він з новел, збірка яких і

була його першою книгою. Вона називалася «Маленький пан Фрідеман» – за однойменним оповіданням.

Новелу «Маріо і чарівник» він написав 1929 року, перервавши на час літніх канікул роботу над романом «Йосип і його брати». За його словами, він «вирішив зайнятися роботою, що не вимагала ніякого апарату (тобто допоміжного матеріалу – книг, альбомів, течок з виписками із них) і яку можна було б в повному розумінні «черпати із повітря». Так, саме «із повітря», і повітря не лише італійського, але уже й німецького» – хоч спочатку новелу «Маріо і чаклун» заборонили в Італії – народилася ця, як сказав про неї через певний час сам автор, «дуже захоплююча політична історія, внутрішній зміст якої полягає в розкритті психології фашизму і психології свободи». Все, що описано в оповіданні «Маріо і чаклун», за деяким винятком, Томас Манн бачив насправді, коли разом з дружиною і меншими дітьми проводив канікули 1926 року в Форте-ден-Мармі в Італії – «і різницю національних прапорів, і атмосферу нервового збудження, і «шпіка в котелку, і горбача-гіпнотизера», який примусив танцювати під лускання різки якогось «пана із Риму», і офіціанта Маріо, якого цей моторошний чаклун примусив поцілувати себе, нав'явши Маріо, що перед ним його кохана.

З самого початку оповідач передає читачеві тривожну європейську атмосферу кінця 20-х – 30-х рр. ХХ ст. «Згадувати наше життя в Торрі-ді-Венері і всю ту атмосферу надзвичайно болісно. Із самого початку в повітрі відчувалося роздратування, збудженість, знавіснілість, а в кінці ще ця історія з жахливим Чиполлою, в особі якого згубним і одночасно дивовижним чином неначебно втілюється і загрозливо скупчилося все специфічно злякисне цьому настрою».

Море було прекрасне, пляж – теж. Але оповідач не міг позбутися почуття, що приїхали вони невчасно. Перш за все він не міг пережити приниження з боку управителя «Гранд-отелю». Діти перехворіли на коклюш, і, хоч лікар визнав їх здоровими, цей пан запропонував сімейству переселитися у флігель, бо поряд з їхнім номером проживає сім'я князя, представника римської знаті. «Таке фарисейство і підлабузництво обурило нас». Навряд чи ця вимога йшла від княгині, а через те така поведінка управителя залишила в душі прикрий настрій, хоч в іншому готелі було ще

«краще». «І все-таки душевного спокою не було... Я особисто вимушений визнати, що з великими труднощами набуваю рівноваги, коли стикаюся з такими загальнорозповсюдженими людськими рисами, як примітивне зловживання владою, несправедливість, холуйська розбещеність. Це все занадто довго знаходиться в мені, наводить на роздуми, дратівливі й безплідні, адже такі явища стали надзвичайно звичними і повсякденними».

Почуття невдоволення росло: приїхали відпочивати дуже рано – пляж був заповнений місцевим населенням – представниками середніх класів. Хоч можна було там зустріти і достатньо благородних молодих людей і фізично красивих, але, як правило, більшість із них – це людська посередність і міщанська безликість. «Чомусь місцевій атмосфері бракувало простоти і невимушеності; спочатку навіть складно було визначитися в тому, чому ця публіка вважає своїм обов'язком бундючитися, виставляти напоказ один перед одним і перед іноземцями свою серйозність і добропорядність, особливу вимогливість у питанні честі – що б це могло означати? Але невдовзі нам стала зрозуміла політична складова – тут була наявна ідея нації. Справді, пляж кишів юними патріотами – протиприродне і гнітюче видовище». І вся ця публіка заулюлюкала, засвистіла, коли відпочивальники дозволили своїй «худющій»-дочці роздягатися, щоб сполоснути свій купальник. «Існують речі, на які просто не звертають уваги, і до них належить свобода, надана цьому дитячому, такому, що не викликає ніяких емоцій, тільки. Юні патріоти заулюлюкали... Пан у фракку і в зсунутому на потилицю, що мало підходив для пляжу, котелку, запевняє, що так цього не залишить, бо забуття стижу тим більше неприйнятне, оскільки воно є невдячністю, образливим зловживанням гостинністю Італії». Пан у фракку вважав такий вчинок дівчинки (і її батьків) як «посягання на національне достоїнство». Штраф за таке відпочивальники заплатили – 50 лір.

Треба було виїхати з Італії, можливо, тоді б вони не відчули того жаху, того приниження людської гідності під час фатальної зустрічі з Чиполло. Автор зобразив ситуацію «маніпулювання натовпом».

Чиполло – зовсім не молода людина, з різкими рисами обличчя пияка, нафарбованими чорними вусиками; щось не доладне

було у його статури спереду і ззаду, був «сильною особистістю», мав певну владу над людьми. Він примусив юнака, який посмів зробити йому зауваження, повернутися до публіки і висунути язик; сеньйору Анджольєрі примусив піти за ним (здавалось, піде хоч на край світу), і кінець кінцем змусив Маріо поцілувати себе. «Все, що тут відбувалося, було таким же незвичним і вражаючим, воно таким же чином тривожило, зневажало і пригнічувало, як і все інше в Торрі».

Все це було в дійсності – одного не було – «кінцевого результату», тієї розв'язки, яка наводить на думку про те, як у далеку минувшину відійшли проблеми дев'яностих – дев'ятисотих років, якими вони стали, за виразом письменника «зношеними черевиками». В дійсності Маріо не стріляв у Чиполло. Наступного дня після пережитого публічного приниження офіціант Маріо, як звичайно, виконував свої обов'язки і навіть захоплювався майстерністю чаклуна. Але коли Томас Манн розповів вдома про принизливий для Маріо атракціон гіпнотизера, старша дочка письменника кинула фразу, яка, власне, і зробила ці італійські враження новелою: «Я б не здивувалася, якби Маріо його застрелив». Репліка дочки зв'язала гнітючість націоналістичної зверхності і зловісне мистецтво придушувати волю людини в одне єдине нерозкладне ціле, в кристал художнього замислу.

За такої уявної, нагальної необхідної розв'язки – постріл Маріо – поведінка «пана із Рима» являла собою альтернативу активного опору глумлінню над людською гідністю. «Пан із Рима» заявив, що може взяти участь у дослідах гіпнотизера, але за умови – зберігаючи за собою свободу волі, тобто внутрішньо опираючись будь-якому навіюванню – і в результаті підкорився гіпнозу так само, як і ті, що не ставили такої умови. «Наскільки я розумію, – говорить оповідач, – римлянина підвела його позиція чистого заперечення. Можливо, що одним небажанням не зміцниш сили духу; не хотіти чогось робити – цього недостатньо, щоб надовго бути смислом і метою життя; чогось не хотіти і взагалі вже нічого не хотіти і, отже, все-таки виконувати те, що вимагають, – тут, мабуть, одне так близько межує з іншим, що волі вже не залишається місця». У час публікації новели, 1930 року, коли націонал-соціалістична гітлерівська партія отримала мільйони голосів, ці слова дійсно «сильно зачіпали політику». Вони звучали

як пересторога німецькому бюргерству, як прогноз принципових наслідків консервативного невтручання.

Новела «Маріо і чаклун» передбачила й еміграцію Томаса Манна із країни гітлерівської диктатури, і його заклики середини тридцятих років до войовничого гуманізму; і його пристрасну публіцистику часів Другої світової війни.

Новелу «Смерть у Венеції» Томас Манн розпочав писати 1911 року. Ще на початку дев'яностих він планував написати роман про пруського короля Фрідріха Другого і гротескну новелу про пізнє кохання Гете – історію старого Гете з тою молоденькою дівчинкою в Марієнбаді, з якою той, за згодою її матері, кар'єристики і звідниці, незважаючи на жахливий спротив своєї сім'ї, хотів, що б не сталося, одружитися, чого, однак, дівчина не захотіла – так розповідає про другий замисел сам письменник. Найважливішим мотивом своєї новели про Гете повинна була бути пристрасть як приниження і конфуз. Що ж до образу Фрідріха Другого, то до нього Томас Манн звернеться на початку імперіалістичної війни, 1915 року, коли, зайнявши шовіністичну позицію, назвав цю війну «великою», «глибоко порядною», а Фрідріха Пруського таким, що «не дозволив собі бути філософом і змушений був стати королем, щоб виконати земну місію великого народу», зробив героєм свого «актуального нариса» (від таких поглядів на цю війну Томас Манн потім відступив).

Але 1911 року він «віддав» свій інтерес до постаті Фрідріха Великого іншому герою новели, щоб показати принизливу і смертельну пристрасть, яким став уже не Гете, а письменник Густав фон Ашенбах, особа видумана, збірна, де в чому схожа з автором, але є й інші прототипи. Одним із них був композитор Густав Малер, чий ім'ям і зовнішністю наділено Ашенбаха (незадовго до смерті Малера, того ж 1911 року, Томас Манн познайомився з ним і був присутній на першому в Мюнхені виконанні його Великої симфонії). Прототипами в широкому сенсі були і Ріхард Вагнер, який помер у Венеції й у Венеції ж написав другий акт «Трістана і Ізольди», пройнятий романтикою смерті; і німецький поет дев'ятнадцятого століття Август фон Платен, опосередкованою причиною смерті якого був спалах холери в Італії, що в сюжеті новели відіграє важливу роль. Навіть місце дії і смерті героя – Венеція – вибрані Томасом Манном не лише під впливом

конкретних вражень – він їздив туди в тому ж році, – а й тому, що саме це місто викликає в автора літературні асоціації, які зваблюють його вибрати для повісті теми на темні пристрасті, що розривають перепони бюргерської добропорядності.

Ашенбах мав бажання безупинно подорожувати і змінювати місця свого перебування. «Це було бажання мандрувати, він хотів бачити, його уява, що не отримала задоволення після довгих годин праці, втілювала в єдиний образ усі дива і всі жахіття строкатої нашої землі, оскільки намагалася їх уявити собі всі зразу ж».

Він був письменником, майстерністю якого захоплювалися читачі: «Уся німецька нація захоплювалася його неперевершеною майстерністю, сам же він їй не радів: письменнику здавалося, що його творінню не вистачає того полум'яного і легкого духу, народжуваного радістю, який більше, ніж глибокий зміст, складає радість і щастя світу читача. Потрібні зміни... Задарма змарновані дні, чуже повітря і прилив нової крові...».

Ашенбах не сприймав бруталності, його талант був неначе створений для того, щоб навіювати довір'я широкій публіці і викликати захоплення знавців. Він не знав відпочинку і безтурботної молодості. Коли на тридцять п'ятому році у Відні він захворів, один із знавців у великій компанії сказав: «Ашенбах змолоду жив ось так – він стис ліву рук в кулак – і ніколи не дозволяв собі жити отак – він розтис кулак і недбало звів руку з поручня крісла... Він був приречений для зусиль, а не народжений для них». Лікарі заборонили йому відвідувати школу, і він навчався вдома. Виріс без друзів, але все ж таки зумів вчасно зрозуміти, що належить до покоління, у якому рідкісний не талант, а фізична основа, необхідна для того, щоб талант дозрів, – до покоління, яке рано і до старості зазвичай уже безплідному віддало все, що в нього є за душею.

Його улюбленим словом було «протриматися», – і в своєму романі про Фрідріха Пруського він убачав перш за все апофеоз цього слова-наказу, що уособлював, за його думкою, суть і смисл героїчного стоїцизму. До того ж він дуже хотів дожити до старості, оскільки завжди вважав, що істинно великим, всеосяжним і по праву славетним може бути лише те мистецтво, якому судилося дати плоди і своєрідно виявитися на всіх щаблях людського буття. Він був упевнений, що майже все велике утверджує себе як якоесь

«наперекір» – наперекір горю і мукам, наперекір бідності, занедбаності, тілесній недузі, пристрасті тощо. Це була формула його життя і слави, ключ до його творчості. Густав Ашенбах був поетом тих, хто працює на межі знемагання, прийшлих уже до межі, але ще не лежачих, тих, що хоч на деякий час можуть стати великими. Він виробив у собі почуття гідності, до якого, за його словами, завжди намагається йти великий талант. Він досяг у мистецтві багато, відділ народної освіти включив вибрані сторінки його творів у шкільні хрестоматії.

Томас Манн, змальовуючи непривабливу зовнішність Ашенбаха, підкреслює, що риси його обличчя були вигравірувані різцем мистецтва, а не тяжким і тривожним життям. «Мистецтво означає підвищене життя. Воно ошчасливорює глибше, помирає швидше».

Пристрасть до мандрівок привела цього немолодого художника слова у Венецію. Уже на пароплаві він відчув, «що навколо нього, як у поганому сні, викривлено і дивно спотворюється світ». Стоячи на палубі, Ашенбах згадав «Оду до Венеції» Байрона, і тому «бурмотів про себе окремі строфи і запитував своє стомлене серце, чи відчує і він у Венеції нове захоплення, нові авантюрні почуття: «Самотність породжує оригінальне, сміливе, відлякуюче прекрасне. Але вона породжує і несурозність, недозволений абсурд». Прибувши у Венецію, Ашенбах не відчув радості, навпаки, йому хотілося покинути її. Але зустріч з красивим хлопчиком із польської сім'ї викликала в ньому почуття пристрасті – він був щасливий. Хлопчик був предметом захоплення на пляжі. Ашенбах намагається побороти свою пристрасть, збирається переїхати в інше місто. Та багаж випадково відправили не туди, куди він збирається поїхати. Значить, сама доля примушує його залишитися у Венеції. «Ашенбах дивиться у вікно, склавши руки на колінах, задоволений, що він знову тут, і незадоволений, навіть засмучений своєю нерішучістю, незнанням самого себе». Побачивши Тадзіо, він «відчув бурхливе хвилювання крові, радість, душевний біль і зрозумів, що від'їзд був йому такий важкий через Тадзіо». З того часу Ашенбах майже постійно бачив хлопчика Тадзіо, «але найчастіше ранок на пляжі із найщасливішою регулярністю надавав йому можливість довго і благоговійно вивчати прекрасне створіння. Ця обов'язковість щастя, ця милість

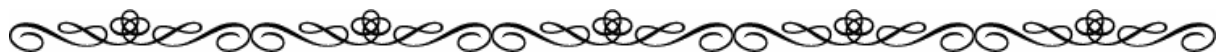


обставин, що обновлялася щоденно, наповнювала його серце задоволенням, радістю...». «Невдовзі Ашенбах знав кожну лінію, кожний поворот цього прекрасного тіла, і це захоплення, радісна схвильованість почуттів були безкінечними». Ашенбах ходив за польською сім'єю слідом, щоб тільки бачити Тадзіо. Томас Манн, розкриваючи почуття щастя самотнього Ашенбаха, стверджує: «Щастя письменника – думка, яка переходить у почуття, почуття, які цілком переходять у думку». І Ашенбаху захотілося писати, писати в присутності Тадзіо. Він узяв за зразок образ Тадзіо, примусивши свій стиль наслідувати лінії його тіла, що здавались йому богоподібними. «Блаженне слово ніколи не було йому більш солодким, ніколи він так ясно не відчував, що Ерот присутній у слові, як у ті небезпечно дорогоцінні хвилини, коли він, під тентом, за перефарбованим столом, бачачи перед собою свого ідола, чуючи музику його голосу, формував за зразком краси Тадзіо свою прозу – ці вишукані півтори сторінки, прозорість яких, шляхетність і надихаюча напруженість почуттів невдовзі повинні були викликати захоплення багатьох. Добре, звичайно, що світ знає тільки прекрасний твір, але не його історію і не те, як він з'явився; адже знання джерел, що напоїли натхнення художника, нерідко могло б спантеличити людей, налякати їх і тим самим зруйнувати вплив прекрасного твору». Ашенбах сам розуміє абсурдність, смертельність своєї пристрасті; коли він склав аркуші і збирався йти, то відчув себе знесиленим, спустошеним, його навіть мучило сумління, як після «недозволеного безпутства». І в день від'їзду Тадзіо Ашенбах хотів піти за ним, та через декілька хвилин він сповз на бік у своєму кріслі, і в той же самий день усі дізналися про смерть Ашенбаха.

Письменник Ашенбах працював із переконанням, що все велике утверджує себе «наперекір». Це формула його життя і слави, ключ до його творчості. І пруського короля Фрідріха Другого Ашенбах вибирає своїм героєм не заради яких-небудь злободенно-політичних аналогій (до війни сфера політики була Томасу Манну суб'єктивно дійсно чужою), а тому, що улюблене слово Ашенбаха – «протриматися» і Фрідріх Другий для нього є уособленням добропорядності, що не дає собі ніяких потурань, тому що слова «витримка» і «добропорядність» для нього рівноцінні. Але конфлікт, що закінчився смертю письменника Ашенбаха, не ви-

черпується зіткненням гідності, витримки, розсудливості з темною стихією почуттів. Картина буржуазного курорту, де брутальний дух меркантильності не знає спокою і перед загрозою катастрофи, картина Венеції, цих стертих каменів Європи, шахрай-перевізник, що перевозив Ашенбаха, як міфічний човняр Харон, в царство смерті (у Венеції поширювалась холера), – все це незалежно від намірів автора набуває в зарядженій символікою повісті свого іносказального смислу, який не обмежується колом абстрактного протиставлення «витримка – пристрасть». Темна стихія почуттів, еротична стихія сприймається як умовне, символічне позначення загального занепаду, хаосу. Смерть Ашенбаха, героя «витримки», неначе говорить, що його добропорядна дисципліна, його моральність, його стоїцизм були не переборюванням, а маскуваням занепаду, який панує навколо нього і уже захопив його, найупертішого бюргера. Що ж до оповідання, на яке автор спочатку дивився головним чином як на трагедію принизливої пристрасті, завороженості смертю, має глибокий аналіз тієї ж проблеми «художник і бюргер», Томас Манн зрозумів пізніше завдяки урокам війни. Уроки її відкрили йому очі і на наявне в цій повісті психологічне передбачення духовної кризи, яку він сам, Томас Манн, пережив у воєнні роки. Не на великому соціальному матеріалі, а на прикладі екстравагантної долі художника дослідив він тут крах моралі, що зводиться всього лише до витримки.

Новели письменника – лиш невелика частина літературної спадщини Томаса Манна (в цілому більш двадцяти томів). Але вони можуть служити для читачів вступом до всієї його творчості романіста, публіциста і критика, познайомити з оточенням, із якого вийшов цей автор, з проблемами, які його хвилювали, і з його стилем і манерою письма.



# Марсель Пруст

(1871 – 1922)

У літературі буває так: письменник, нікому не відомий, раптом робить творчий прорив і стає класиком. Так трапилось і з Марселем Прустом. Забезпечений матеріально юнак, з невеликим літературним пізнанням, чії літературні інтереси сягали лише відвідування аристократичних салонів, раптом створює могутню прозову епопею «У пошуках втраченого часу». До свого головного твору Пруст ішов довго, і ніхто навіть не підозрював про ту енергію, яка ховається за вишуканою аристократичною зовнішністю і безтурботним існуванням.

Марсель Пруст народився 10 липня 1871 року в Парижі в респектабельній сім'ї. Його батько, Адріан Пруст, був відомим професором-медиком; мати, Жанна Вейль, походила із заможної єврейської сім'ї, була жінкою освіченою, з тонкою і ніжною душею. Вона назавжди залишилась для Марселя втіленням розуму, доброти і довершеності. Від неї юний Пруст перейняв щирість, чуттєвість, делікатність і нетерпиме ставлення до всякої брехні. Ці якості були наслідком не тільки впливу матері. З 9 років дитина хворіла на астму, звідси його співчуття до горя чужих людей, доброзичливість до хворих і слабких.

З 1882 до 1889 р. Марсель навчався у престижному паризькому ліцеї «Кондорсе», а канікули проводив у містечку Ільє, недалеко від Шартра. Шартрські пейзажі Пруст потім перенесе в опис місцевості з придуманою назвою Комбре. До речі, містечко Ільє, що не раз згадувалося в романах, пізніше приєднало до своєї назви цей придуманий Прустом географічний пункт і зараз називається Ільє-Комбре. Причому справа йде до того, що перша частина цієї подвійної назви може зникнути, і, можливо, у

географічних назвах Франції залишиться тільки друга – створена фантазією письменника.

Уже в ліцеї Марсель захоплюється філософією, особливий вплив на нього мав філософ – інтуїтивіст Анрі Бергсон. Він і сам спробував змалювати словами те, що його оточувало. Вишуканість почуттів прикрашалася любов'ю до деталей пейзажу, світлотіней, запахів стародавньої картини. Ця спостережливість допоможе Марселю Прусту в подальшому до дрібниць відновити світ свого дитинства.

Два роки Марсель служив у війську, а потім продовжував навчання в університеті в Школі політичних наук в Орлеані, де 1893 року отримав учений ступінь з юриспруденції, а два роки по тому і з літератури. Почалося самотійне життя. Воно не було обтяжливим: Пруст буває в паризьких салонах, зокрема в приймальні світлоносного графа Робера де Монтеск'є-Фезенака, літературних громадах, здобувши репутацію світської людини і цінителя мистецтв. Товариші юності Леон П'єр Кенон подає такий портрет молодого Пруста: «Широко розплющені темні блискучі очі, незвичайно м'який погляд, ще більш м'який, злегка задиханий голос, надзвичайно вишукана манера вдягатися, троянда або орхідея в петельці піджака». І все ж таки стверджувати, що Пруст віддавав всього себе вищому середовищу, було б неправильно. За чемністю і аристократизмом ховалась немала частина іронії і легкого відсторонення.

У 1896 р. початківець письменник видає свою першу книжку «Розваги і дні» з передмовою Анатолія Франса. Елегійні камерні оповідання досить точно передавали коло інтересів 25-річного новеліста. Вишукана, цілком професіональна, хоч з деяким естетським нальотом, книга не мала ніякого успіху.

Початок ХХ століття став знаменним для Пруста як в особистому житті, так і в творчості: 1903 року помер його батько, а через три роки не стало матері, яку він гаряче любив. Ці дві сумні події, а також прогресуюча хвороба назавжди віддалили Пруста від світського життя. З цього часу і розпочинається життя письменника-самітника, що стало легендою. Відтепер він більшу частину часу знаходиться в щільно заштореній кімнаті, оббитій корком, що не пропускав міський шум і навіть запахи знаменитих паризьких каштанів. Зробивши себе добровільним в'язнем, Пруст

списує десятки зошитів, виходячи на вулицю лише з метою пошуку деталей і характерів для своєї майбутньої епопеї. Інколи його «робочим місцем» ставав ресторан «Риц», де письменник розпитував офіціантів про розмови відвідувачів. А якщо йому треба було описати пам'ятні з дитинства квіти глоду, він їхав за місто у закритій машині.

Дванадцять років Пруст писав свою епопею, у якій відтворив життя французького суспільства, побачене очима дитини і юнака. Але як можна було переконати видавців надрукувати ці незвичайні романи? Адже Пруст не мав серйозного письменницького імені, та й ставлення до нього в літературних колах було наперед визначеним – його вважали багатим дилетантом, літературним снобом і не більше.

Рукопис був запропонований видавництву «Нувель ревью франсез», яке йому рішуче відмовило. Незабаром Прусту вдалося опублікувати перший том «На Сваннову сторону», правда, за свій рахунок. Один екземпляр він подарував Анатолію Франсу з написом: «Першому Вчителю, найвеличнішому і найулюбленішому».

Перша світова війна перервала видання, і лише 1919 року у тому ж «Нувель ревью франсез» був опублікований другий том «У затінку дівчат-квіток», за який Пруст отримав престижну премію Гонкурів і став широко відомим не лише у Франції, а і в Англії, Німеччині, Америці.

Саме з цього часу почалася слава Пруста-романіста. Насолоджуватися цією популярністю йому залишалось усього три роки. Письменник відчував, що жити йому залишилось недовго і тому, навіть будучи тяжко хворим, постійно відчуваючи муку від нападів, не відволікаючись, працював над епопеєю. За цей час були написані романи «Германтська сторона», «Содом і Гоморра», «Полонянка», «Альбертіна зникає» і заключна книга «Віднайдений час», яка залишилася не закінченою.

Можливо, Прусту вдалося би прожити довше, якби він так не перевтомлював себе незбагненим режимом, снодійними препаратами і виснажливою працею, адже він не був упевнений, чи зможе закінчити свій цикл перш, ніж помре. І навіть коли письменник захворів на запалення легень, то категорично відмовився від допомоги лікарів. Ця хвороба і стала причиною його смерті. Він помер 3 листопада 1922 р. на 52 році життя.

Про особисте життя Марселя Пруста було складено немало легенд, особливо після того, як він був зарахований до найвидатніших письменників ХХ століття. Є навіть версія відносно нетрадиційної сексуальної орієнтації Пруста. Біографи згадують і участь письменника у фінансуванні гомосексуального публічного дому, де управителем був його юний друг Альбер де Кузьє, і про любовні зв'язки письменника з деякими зі своїх друзів. Але це відноситься до молодого Пруста. З початком роботи над епопеєю «У пошуках втраченого часу» вся пристрасть письменника була віддана виключно творчості.

У пору творчого зростання Марселя Пруста, тобто на межі ХІХ і ХХ століть, література й мистецтво зазнали глибоких змін, спричинених переломним періодом історичного часу, входом суспільства в нову фазу історичного розвитку. Просувався енергійний процес ствердження буржуазії в усіх напрямках життя.

Реалістичне мистецтво на межі століть помітно змінювало проблематику і способи зображення життя. Воно зберегло основний конфлікт, властивий попереднім епохам розвитку, і по-старому досліджувало взаємовідносини особистості і суспільства, аналізуючи об'єктивні причини, що породжували їх ворожнечу. Однак воно більше уваги приділяло психології героїв, зосереджувалось на глибокому зображенні внутрішнього світу людини, проникаючи в ті куточки свідомості, які недостатньо висвітлювались реалістичним романом середини століття. Одночасно в реалістичному мистецтві посилюється тенденція до більш прискіпливого опису поведінки представників різних суспільних прошарків, їхніх звичок, моральних правил, сумних драматичних подій. Повсякденність – часом трагічна, часом прозаїчна – засвоюється реалізмом на межі сторіч як нова її важлива сфера життєдіяльності людини і об'єкт зображення. Складна, нестійка суспільна атмосфера тієї епохи була сповнена надіями і вірою, які несли революційні і демократичні мислителі і художники, бо вони найперше розуміли дієвість історичного потенціалу мас, але разом з тим і настрої розчарування, невіри в міцність буття, які були характерні для мистецтва декадентства.

Духовна ситуація цього періоду зумовила особливості творчості Пруста і в першу чергу роману «У пошуках втраченого часу», що став головною справою і підсумком життя письменника.

Особиста доля Пруста склалася драматично: тяжка астма змусила його стати добровільним самотником. В оббитій корковими пластинами кімнаті, страждаючи від страшних нападів задухи, Пруст перебував найважливішу і змістовну частину життя, безперестанку працюючи над своїм романом. Заключну книгу – «Віднайдений час» – він дописував, знаючи, що життя його згасе щодень, і закінчив її останні сторінки перед самою смертю. Творчість для Пруста перетворилась у форму і спосіб існування, заміну звичайного життя, що стало для нього неможливим.

Роман «У пошуках втраченого часу» об'єднував у собі об'єктивну і реалістичну картину суспільного життя. Образи і герої роману не були проекцією особистості письменника, масками його душі, а являли собою сукупність і систему характерів, що відзначаються не лише реалістичною об'ємністю і життєвістю, але й високою типовістю.

Як і всі письменники-реалісти, Пруст намагався узагальнити істинні життєві явища. Він хотів бути і вважав себе істориком суспільства, – того, яке він знав, – і відтворювачем його правил.

Аристократи Пруста – це постійні крутивуси світських приймалень і салонів, бліді, зманіжені квіти суспільства. Вони не мають волі до дії, витрачають запас життєвих сил або в безплідних світських розмовах, або мертвотному і безглуздому виконанні правил етикету, або в задоволенні своїх шкідливих нахилів, які повністю взяли владу над ними і призвели до неминучого вимирання. Пруст про це говорить з песимістичною іронією. Але, використовуючи її як засіб оцінки морального і розумового стану багатих класів, Пруст намагався дотримуватися того, що він спостерігав у суспільстві, як син цього ж суспільства. Тому роман його реалістично передає процеси занепаду і розпаду соціального оточення, яке вважало своє існування міцним і непорушним.

Перша книга роману «На Сваннову сторону» (1913) і друга «У затінку дівчат-квіток» (1919) являє собою сімейну хроніку і роман виховання, виконані в реалістичній манері з тонкими соціально-психологічними характеристиками дійових осіб. У них зображене сімейне коло оповідача і становлення його особистості. Книга «Германтська сторона» (1920) побудована на описах правил, включаючи драматичний епізод смерті бабусі Марселя,

яка дуже вплинула на його моральне виховання. Розділ роману «Содом і Гоморра» (1920–1922) точно відповідає своїй назві: написаний у манері сатиричного гротеску, він присвячений зображенню біблійних вад вищого світу і являє собою невтішну картину зникнення в ньому норм моралі, що призвело таких персонажів, як барон Шарлю, а потім і маркіз Сен-Лу, до людської деградації. Наступні книги цього роману – «Полонянка» (1923) і «Альбертіна зникає» (1925) – найдраматичніші в романі. У них іде мова про людську самотність, про брак людської близькості і взаєморозуміння між людьми, про неможливість і приреченість кохання у пустошах життя. Заклучна книга цього роману «Віднайдений час» (1927), яку Пруст не встиг до кінця відредагувати, не лише завершила всі сюжетні лінії, звівши їх в один пучок, але й пояснювала історію життя його героїв. Вона концентрувала в собі філософію роману, яка пояснювала основні принципи його художнього зображення і давала авторське тлумачення природи часу – по суті, головного героя всього твору. Час Пруст розглядав і як фізичний, і як історичний феномен.

Незважаючи на те, що «У пошуках втраченого часу» складається із окремих книг, причому деякі з них мають ніби сюжетну завершеність, епопея Пруста є єдиним твором, смисл якого стає зрозумілим до кінця лише тоді, коли він розглядається і розкривається у своїй повноті. Роман побудований так, що деякі його епізоди, які виникають на початку розповіді – характеристики персонажів, ставлення Марселя до них, його погляди на світське товариство, – отримують свою завершеність тільки в заключних частинах «У пошуках втраченого часу».

Суттєво змінюється і настрій роману під час розгортання його дії, і безупинно спливає час, несучи в безкінечність життя оповідача, яке явно не склалося. Тому гіркота і скорботна іронія починають наповнювати розповідь. Надія меркне, а потім апокаліптичні картини бомбардування нічного Парижа німецькими аеропланами змушують оповідача згадати, як загинув у вогні і гріхах біблейський Содом, бо світ, у якому Марсель провів своє життя, теж грішний і приречений, як місто із древнього міфу. Сповнені віри в майбутнє, майже ідилічні дні юності, проведені в заможній буржуазній сім'ї, зігріті пестощами і любов'ю рідних; дні, проведені на свіжому морському пляжі Бальбека, у світських



палацах, де молодий Марсель поглинав у себе солодощі і пряність життя, завершилися безнадійною драмою кохання, що зламала долю Марселя і приречла його на самотність, якій не було кінця. Песимізм роману Пруста підтверджує його реалістичність, бо виник він із об'єктивних умов існування дійових осіб «У пошуках втраченого часу». У способі життя героїв письменник шукав і знаходив причини і витоки драм. Історичні особливості часу, зміни, що відбулися в ньому, вели до знищення світу, в якому жив Пруст і чиєю невід'ємною часткою він себе вважав. Для Пруста невідворотність того, що відбувається, була очевидною, і він змалював вичерпність історичного буття цього світу.

Справжнє рухоме життя в його істинній, речовій конкретності багате барвами, пахощами, переходами, вторгненням у нього випадковості, а не абстрактна тривалість – ось що є об'єктом зображення у Пруста. Автор також тонко відчуває природу, і в романі багато описів пейзажів і картин, що змальовують матеріальний світ, у якому живе оповідач (наприклад, знаменитий опис комбрейської дзвіниці чи кущів глоду, чи опис морського краєвиду із вікна готелю в Бальбоку, чи Венеції і т.д.).

«Дзвіницю св. Іларія було видно здалека: коли Комбре ще не з'являлася, незабутній її силует уже окреслювався на небокраї; тільки-но розпізнавши із вікна вагона, у якому ми їхали на Великодні дні з Парижа, як вона рухається небесними просторами, повертаючи в усі боки залізного свого півника, батько говорив нам: «Збирайтесь, приїхали». А під час однієї із найдальших наших прогулянок в Комбре було таке місце, де стиснута згірками дорога раптово виривалася на неосяжну рівнину з перельотами на горизонті, а над ними височів тільки гострий шпиль дзвіниці св. Іларія, такий тонкий і рожевий, що можна було подумати, що буцімто він накреслений нігтем людини, якій хотілося надати цьому краєвиду, цій картині природи, і тільки природи, дещо від мистецтва, хоча б цим натякнути на участь у ній людини. Коли ми підходили ближче і могли розгледіти залишки чотирикутної напівзруйнованої башти, яка ще стояла поруч із дзвіницею, але була нижча від неї, то мене особливо вражав трохи похмурий, коричневий колір каменю, а туманного осіннього ранку пурпурова руїна, що височіє над виноградниками кольору грозового неба, здавалась дуже схожою на лозу дикого винограду».

«Коли ми ще наближались до загорожі, нас зустрічали пахощі бузку, що виходили назустріч проходжим. А сам бузок із цікавістю звішував над огорожею оточені зеленими, свіжими сердечками листків грона із ніжно-лілових чи білих пір'їнок, які блищали навіть поодаль від сонячного світла, у якому вони викупались».

Пруст детально передає рух свідомості і психологічних переживань героїв, але його картини внутрішнього духовного життя їх відзначаються прискіпливістю. Пруст не розвивав зв'язку з реальним життям і не заглиблювався у своєму психологізмі в темну сферу підсвідомого й ірраціонального.

Філософія «У пошуках втраченого часу» виростала із реальних конфліктів життя, а не була вичитана із модних тоді книг. У Пруста герой-оповідач позбавлений ілюзій в цінності особисто прожитого життя, свого часткового існування як окремої особистості, а також у цінності того суспільного прошарку, який здавався йому носієм і охоронцем краси, благородства, високих почуттів, історичних традицій. Спочатку ніщо не передбачало життєвого фіаско героя.

Пруст ретельно і любовно зображує оточення, у якому формувався герой і, описуючи його, створює по-своєму важливі реалістичні характери, у яких типізує життєву мудрість, звички, уявлення багатих французьких буржуа, їхній побут, іронічно розповідає про заплутані сімейні стосунки, показує також і обмеженість їх інтересів, своєрідну кастовість їх мислення, його стану окресленість і стійкість. Пруст усвідомлює, що людська сутність визначається соціальними умовами. Спосіб мислення і саме світосприйняття батьків Марселя виведені Прустом із їх суспільного статусу, який вони вважають настільки природним, як сам плин життя, і не допускають думки, що світ може бути побудований інакше, ніж він побудований. Вони знають, що поділ суспільства на багатих і бідних – незаперечність існування, і так воно повинно бути. Вони оцінюють інших людей, виходячи із власного досвіду, і навіть не уявляють себе іншими. Замкненість і вузькість їхнього світогляду стає причиною комічних непорозумінь при спілкуванні родини Марселя зі світським денді Сванном, який мав широке коло знайомств серед знаті, деякі з його знайомих здавались високошанованим буржуа недостатньо

респектабельними і навіть дещо принижували Сванна в їх очах, оскільки сімейство Марселя мало нечіткі уявлення про чужі для них суспільні сфери. Між героями Пруста – буржуа за походженням і аристократами – існує велика психологічна відмінність, яка доходить навіть до взаємного непорозуміння, настільки в різних сферах суспільно-життєвих уявлень живуть ці люди і настільки неадекватні картини світу, які створюють вони собі, живучи в одному і тому ж суспільстві і в один і той же час. Своєрідним зразком і прикладом станової замкненості й обмеженості є в романі тітонька Леонія, чий характер, психологія, спосіб існування змальовані Прустом з великою виразністю і гумором.

Жертва власної позірності, безтурботності, себелюбства, звикла до лукавства, щоб зберегти вибраний нею життєвий режим, повністю занурилася в дріб'язкові кімнатні інтереси, абсолютно позбавлене смислу і змісту перелопачування зі служницею тих абсурдних новин, що доносилися до неї із зовнішнього світу: тітонька Леонія з її дивацтвами, жалюгідними розумовими можливостями, в'ялою і безглуздою добротою втілює вузькість інтересів провінційного буржуазного середовища, його живучі звички і забобони.

Послідовно і художньо-впевнено розкриває Пруст те, що вона могла сформуватися лише в такому буржуазному оточенні. Образ тітоньки Леонії ввійшов в галерею класичних типів французької літератури.

Типовим також є образ Франсуази, який проходить через весь роман і супроводжує Марселя, починаючи з його дитинства і закінчуючи тими днями, коли його життя ішло до заходу. Характер Франсуази народний, і пов'язана вона з народом не лише походженням, а перш за все своїм точним і конкретним мовленням, багатьма особливостями своєї психології і уявленнями, яскраво виявленими в час біди – Першої світової війни, коли вона реагувала на події, як усі жінки із народу, що постійно думали про солдат, про події на війні, дослухалися до новин про наміри і плани кайзера Вільгельма. У Франсуазі живуть одночасно і народний розсуд, розумна тверезість, покірність перед тим, що відбувається, і майже жорстока відраза до подій, явищ життя і людей, які знаходяться за межами її розуміння і накопиченого досвіду. Але разом з тим основна риса Франсуази – доброта. Та

Франсуаза, яка, не роздумуючи, віддала б життя за свою дочку або за племінників, у той же час виявляла бездушність до інших. Ріки сліз, які вона лила, читаючи в газеті про біди невідомих їй людей, миттєво припинились би, як тільки вона ледь-ледь виразніше уявила б собі людину, яку оплакує. Варто тільки її онуку чхнути, і вона, сама хвора, не лягала спати, а йшла вночі за чотири милі – дізнатися, чи не потребує він чого-небудь, а вдосвіта поверталася і бралася за діло, і ось ця любов до близьких людей і намагання зміцнити майбутню велич свого роду примушували Франсуазу дотримуватися в своїй політиці відносно челяді відповідного правила: нікому з них не дозволяти переступати поріг тітчиної кімнати, таке правило – нікого не підпускати до тітки – вона запровадила із почуття гордості, і навіть коли вона нездужала, то намагалася вставати і подавати тітці речі, аби тільки не дати посудомийці зайти в кімнату до пані. Франсуаза – типова служниця, що цінує і любить своє ремесло, володіє власною етикою, яка не збігається з етичними уявленнями привілейованих класів. Вона знає своє місце і цінує його, відчуваючи себе на кухні і в домі, як Наполеон на полі битви – гарно приготовлений і поданий обід для неї рівнозначний виграному бою. У неї є власна гордість, почуття солідарності з іншими прислугами, хоч і між ними існує своя ієрархія, і Франсуаза серед іншої челяді вважає себе аристократкою і не буде розмовляти з нижчими служницями.

Недоброзичливо і з внутрішнім осудом спостерігає вона за всіма перипетіями трагічного роману Марселя з Альбертіною, його душевними переживаннями. Саму Альбертіну не поважає, оскільки вона живе в будинку господаря на невизначених правах – чи то нареченої, чи то утриманки – і з повною холодною байдужістю сприймає повідомлення про її загадкову смерть (чи це нещасний випадок, чи, найбільш очевидно, самогубство). Незважаючи на те, що Франсуаза по-своєму любила Марселя, чиє життя після драми з Альбертіною зламалося на її очах, до його душевних мук вона теж байдужа, вважаючи все, що з ним відбулося майже Божою милістю за гріхи Альбертіни. Зате зі співчуттям вона ставиться до літературних занять Марселя. І незважаючи на те, що все життя провела в сім'ї Марселя і стала начебто її членом, вона зберегла внутрішню дистанцію стосовно господарів, що, як підкреслює Пруст, було наслідком її соціальної самосвідомості.

Створюючи образ Франсуази, а також інших людей із нижчих класів, Пруст не виражав своїх демократичних симпатій, бо їх у нього не було.

Жіночі образи родини Марселя наповнені високим значенням: у них автор сконцентрував уявлення про істинну людяність і безкорисливість у відносинах одне з одним, яких ніде і ніколи не зустрічав Марсель у суспільстві, яке він засудив, як Содом і Гоморру. Але для Пруста-реаліста було очевидно, що старосвітська патріархальність родини Марселя є дещо таким, що відходить, помирає, яке не відповідає звичаям і правилам, що починали з'являтися в житейській повсякденності.

Своєрідним символом нової буржуазності у романі став образ Блока, шкільного товариша Марселя. Пруст детально характеризує сім'ю Блока, з презирством говорить про вульгарність і міщанську вузькість властивих їй уявлень, скарений розрахунок і претензію на світськість. Для Марселя і спосіб мислення Блока, і спосіб його життя, намагання зробити кар'єру в вищому суспільстві і в літературі, де він виступає як вертлявий, але поверховий і заздрисний драматург, є неприкритою буржуазністю. На противагу їй Марсель пробує знайти інші суспільні і культурні цінності без вульгарного і нищого практицизму. Але для Пруста життєві, етичні й духовні ідеали надовго поєднувалися зі світом аристократії, в який юний Марсель був закоханий. Але між ним і вищим світським суспільством, яке його сприймало як свого, були проміжні суспільні прошарки. У їхнє до деякої міри екзотичне середовище попадає Марсель завдяки товаришеві їх сім'ї Шарлю Сванну і відвідувачам салону пані Вердюрен.

Сванн – син багатого біржевого маклера. Але він переміг у собі відверту аристократичність, випромінювану Блоком, і цього йому вдалося досягти завдяки близькості з вищими світськими колами, де його цінували за гострий розум, тактовність, вишуканість думок і манер. Ще більше значення мала любов Сванна до мистецтва, зокрема до живопису, який він знав майже професійно, писав про нього і багато що сприймав через призму мистецтва, і це все облагороджувало прозу його життя і людей, з якими Сванн зустрічався. Захоплення Одеттою де Кресі, вульгарною кокеткою з невисокими запитами, пояснюється як порожнечею життя Сванна, так і схожістю Одетти з жіночими портретами роботи

Боттічеллі. Образ, створений художником, здавався Сванну ідеалом жіночої краси, і він накладав враження від мистецтва на живу жінку, ідеалізуючи її і втрачаючи здатність зрозуміти її істинний характер.

Роман Пруста наповнений картинами падіння суспільних норм поведінки, несприйняття синами і дочками суспільства, в якому живе Марсель, норм моралі, оскільки вона втратила для них свою абсолютну, освячену традицією цінність і отримала надзвичайно хистку відносність. Аналіз цього боку суспільного життя приводить Пруста до песимістичних висновків: моральна нестійкість, цинічна байдужість до моралі так глибоко ввійшли в душі його героїв, що стали роз'їдати, як виразки, й людські відносини. Але аморалізм зазіхає на більше: він руйнує людську особистість, перетворюючи, наприклад, барона Шарля, чий образ відіграє значну роль у романі, в морально деградоване створіння. Кращий друг Марселя маркіз Робер де Сен-Лу, який здавався йому зразком аристократизму, мужності, духовної широти, як це не прикро, не в змозі перемогти свій аморалізм і виносить собі нещадний вирок. «О, моє життя, не будемо про це говорити, я людина зарані проклята». Подружня зрада Одетти – звичайне явище. Для Сванна його коханка, а пізніше дружина Одетта де Кресі, по суті, до кінця залишається загадкою, незважаючи на очевидну простоту і навіть примітивізм її натури. Він не може проникнути в надра її душі, дізнатися про її істинне життя – те, яке було до знайомства з ним, і теперішнє, коли вона стала його дружиною. Манірниця, відвідувачка будинків побачень, дружина багатого буржуа, другорядна гостя в салоні пані Вердюрен, потім сама господиня фешенебельного салону, жінка невисокого походження, яка після смерті Сванна стала графинєю Фершвіль і породичалася через одруження Робера де Сен-Лу з її дочкою Жильбертою, з одним із найаристократичніших сімейств, вона зберігає хисткість і незбагненність своєї натури не лише для Сванна, а й для оповідача Марселя. Та й образ Сванна множитья, і оповідачеві складно розібратися, який із них істинний. Для батьків Марселя він гарний знайомий, людина їхнього поля, син шанованого буржуазного сімейства, хоча наділений деякими екстравагантними амбіціями. Але одночасно Сванн – один із найяскравіших денді, постійний відвідувач світських салонів, член Джокей-клубу, товариш принців і разом з

тим не дуже бажаний гість у домі пані Вердюрен, яка несхвально ставилася до його знайомств у вищому світі. Одетті він здається дещо нуднуватим, у кінці життя вона зізнається Марселю, що ніколи не кохала Сванна. Але у Сванна – змістовне духовне життя, він знавець живопису, автор статей про давніх майстрів. І перед Марселем він постає в різних іпостасях, і той не може зрозуміти, який же з них відповідає істинній суті Сванна. Але він починає здогадуватися, що відданість Сванна Одетті, якій він прощав усе, у тому числі і вульгарність її гостей, мала в своїй основі не тільки почуття ідеалізуючого кохання, але і неусвідомлене бажання побороти почуття самотності, яке з роками стає для Сванна непереборною мукою. Загальні соціальні причини цього явища були Прусту зрозумілі так само, як і соціально-генетична природа його персонажів.

Часом таке ж неусвідомлене до кінця почуття самотності примушує людей того суспільства, де живе Марсель і чию поведінку він спостерігає, організовувати групи, клани, салони, бо навіть поверхові взаємовідносини компенсують людям відчуття власної ізольованості, самотності у натовпі собі подібних.

Великим досягненням реалізму Пруста є аналітичне зображення однієї з таких суспільних груп, а саме – салону пані Вердюрен. Характер господині салону змальований у сатиричній манері, що дозволило авторові створити дуже виразний образ світської дами, для якої організація салону і дотримання в ньому «залізного» порядку стало справою життя і, по суті, професією. У пані Вердюрен з дивною рівновагою сполучаються честолюбство і апломб, інтерес дилетанта до мистецтва з лицемірством, лукавством і холодною тверезістю інтригана, показна вишуканість манер з відвертою грубістю, неприкритим хамством. У салоні існувала чітка ієрархія, вершиною якої була сама господиня, «ядро» складало «вірні», периферію – «нудні» і інші відвідувачі.

Типи «вірних» – кращі зразки прустовського портретного живопису. Кожний із них – як жива індивідуальність: доктор Котар, прекрасний лікар, але дуже обмежена і пласка людина з його безликою дружиною; професор Бришо – вчений педант, що писав у роки війни ультрапатріотичні статті, тон яких викликав відразу навіть у пані Вердюрен і т.д.

Пані Вердюрен завдяки твердості свого характеру і прискореного процесу розпаду аристократії підіймається на вершину суспільства, завершуючи свою кар'єру шлюбом з герцогом Германтським.

Для Марселя салони Вердюренів, Одетти і Сванна, в дочку якого Жильберту він у ранній юності був закоханий і на все життя зберіг з нею гарні стосунки, незважаючи на весь їх вплив і світську значимість тхнули міщанством, чого Пруст не міг терпіти. Серце його належало аристократії, яка була вершиною світу, і в першу чергу герцогині Германтській і її оточенню. Від зображення повсякденного буржуазного побуту Пруст переходить до зображення звичаїв і загалом існування аристократії.

Марсель знає, що аристократія пов'язана з багатьма історичними традиціями: образи предків герцогів Германтських можна знайти на вітражах старовинних храмів або на мініатюрах з'їдених часом книг. Життя Германтів і людей їхнього кола – спадщина світської хроніки, їхнє оточення уявляється Марселю вершиною вишуканості і витонченості духу і мислення. Але, увійшовши в їхнє коло, ставши частим гостем салону герцогині Германтської, яка колись здавалась йому істотою богоподібною, Марсель переконується, що розмови в цьому оточенні нерідко пустопорожні, винахідливість вимучена, стосунки меркантильні, як і в інших колах. Аморальність, черствість, байдужість характерні і для кола Германтів. Кожний із його членів веде подвійне життя, приховуючи свої вади, як барон Шарлю, або внутрішню самотність, як Оріана Германтська. Вузлова для Пруста тема таємничості поширюється і на цих людей, чиє життя проходить на видноті.

Незбагненність людської суті іншою людиною, неможливість установити істинний контакт між людьми є джерелом драматизму роману. Відсутність взаємного довір'я лежить в основі стосунків Сванна і Одетти, є причиною ревнощів Сванна, а також в основі стосунків Робера де Сен-Лу з його коханкою Рашелью, які склалися із пароксизмів недовіри і пристрасної, але короткочасної і нещирої відвертості. Кохання Марселя й Альбертіни – також зразок повної людської неконтактності.

У мистецтві ХХ століття у зв'язку з великими змінами в суспільній психології серйозно змінюється і трактування теми кохання. На історії кохання Марселя і Альбертіни – ключовому



епізоді роману – Пруст показує, що далеко не завжди кохання є засобом у подоланні людського роз'єднання, їхньої некомуні-кабельності.

Для Марселя його кохання – єдиний притулок, єдина можливість вирватися з полону самотності і заповнити своє існування змістом, якого не давала йому буденщина, незважаючи на те, що він увійшов у вищий світ. Перипетії кохання написані з великою психологічною точністю і глибиною, незвичайно детально, оскільки Пруст дуже цікавиться деталями, і створені ним картини життя були написані дрібними мазками, а не широким пензлем. Пруст сам зізнається, що, надаючи деталям крупного масштабу, він підкреслює їхнє значення. Але через найскладніші психологічні нашарування драми кохання проступають обриси її буржуазно-прозаїчної основи, чого Пруст і не ховає.

Дійсно, Пруст кохав Альбертіну і відчував у її присутності спокій – те почуття повної рівноваги і людської довіри, яке і є щастям. Але в Альбертіни все було по-іншому. В оселі Марселя вона була річчю і почувала себе чужою власністю, гаремною самітницею. Для неї – бідної дівчини – вдале одруження було метою життя. Вона не любила Марселя, але була прив'язлива, добра, терпляча і весела. Її плебейська життєрадісність надавала сили тендітному, меланхолійному і хворобливому Марселю. Але в неї було своє життя, не відоме Марселю, що надавало Альбертіні в його очах загадковості і незбагненності. Джерелом їхньої неконтактності і ревнощів Марселя був не тільки софізм Альбертіни. Її моральне обличчя було сформоване суспільною аморальністю, яка вважалася нормою, нетерплячістю в пошуку насолод – все це розбещувало і робило жорстокою людину. Біда полягала в ненормальності всієї суспільно-життєвої ситуації, у якій розвивалися стосунки Марселя й Альбертіни, які завершилися її домашнім бунтом, втечею від Марселя і трагічною загибеллю. І лише в пам'яті Марселя, який почав пізнавати тільки після смерті істинне життя своєї коханки, облік Альбертіни отримав істину і реальність.

Із драми Марселя, який залишився самотнім і пережив трагічну життєву невдачу, народжується і філософія роману. Марсель, людина зосереджена на інтересах власної особистості і вузького суспільного кола, не здатний знайти нової опори у світі, і

коли швидко як особистість він отримав поразку, то й час свого прожитого життя він вважає таким, яке втратило реальну цінність. Життєві долі й інших людей, яких знав Марсель, теж закінчуються внутрішнім крахом. Сванн змарнував своє життя з обмеженою, не наділеною розумом жінкою, яка обдурювала його, отже, не зазнав з нею щастя. «І тут він подумки охнув: «Як же так я змарнував кілька років життя, я хотів померти тільки через те, що всією душею кохав жінку, яка мені не подобалася, жінку не за моїм смаком». Маркіз де Сен-Лу загинув, бо його пригнічував власний аморалізм, і Жильберта Сванн, колись кохана Марселя, одружившись з Сен-Лу, не знайшла нічого, крім гіркоти й самотності; барон Шарлю став ходячим символом виродження й аморальності. І все світське оточення, яке юному Марселю уявлялося втіленням високої порядності й добродійності, в заключній книзі роману зображено різко критично, як зборище монстрів, живих мерців, в чиєму існуванні немає сенсу, значення, змісту, – миттєво загорнена сторінка історії життя. Для них час став феноменом історичним, який підвів ризику під цілою епохою буття.

Пруст, звичайно, передав настрої декадансу, що охопив буржуазне суспільство, приміряючи його на особистій долі оповідача і філософії роману. І оскільки особисте життя перетворюється у фікцію, утрачений час, то істинною реальністю, яка відроджує минувшину, може бути лише спогад, друге переживання цієї минувшини.

Пам'ять стає інструментом, що дозволяє зрозуміти природу часу, а мистецтво, як говорить Пруст, – «єдиним засобом отримати Утрачений час», тобто зафіксувати, закріпити, утримати явища і факти життя, які вже минули. Тому увесь великий роман Пруста побудований на згадках оповідачем минулого, його реконструкція, що визначає і його композицію, бо інтенсивність минулих переживань була різною, і більш вагоме місце в розповіді займають події, суб'єктивно значимі для оповідача.

Говорячи про мистецтво, літературу, Пруст виражає думку про те, що вироблення власного погляду на світ не може відбуватися без контакту зі світом, реальністю, життям. Усе це художник вивчає і усвідомлює для того, щоб передати найбільш значущі властивості і риси. На його думку, враження від зовнішнього світу для письменника – те ж саме, що експеримент для вченого.

В цілому естетика Пруста звернена до реальності, тому його роман має художню цінність. Однак, зосередившись на зображенні психологічних аспектів приватного життя людини, Пруст багато чого не бажав бачити у живій історії, а втіленого у його романі змісту вже достатньо для того, щоб підтвердити незаперечний історичний факт: буржуазне суспільство почало втрачати час свого історичного буття, і процес цей зупинити неможливо.

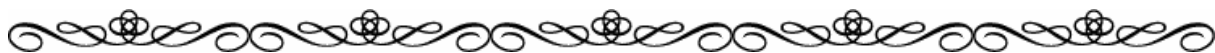
Отже, перед читачем проходить галерея типів – грубих, «необтесаних» буржуа і вишуканих рафінованих аристократів. Для них характерні невіра в ідеали, вони з презирством ставляться до моралі. Пруст зобразив останній щабель моральної деградації свого оточення. Далі розпочиналось уже небуття, загибель, недарма один із романів його п'ятнадцятитомної «епопеї декадансу» названий символічними іменами двох зруйнованих біблейських міст «Содом і Гоморра» (двох міст на півдні Палестини, що прославилися розпустою жителів – содомський гріх. Були зруйновані виверженням вулкану. На їх місці утворилось Мертве море).

У творчості Марселя Пруста найбільш сильно виражена ідеалістична філософія Бергсона: істина народжується сама по собі, як прозріння, як раптова відвертість; інтуїтивне пізнання може обійтися без органів чуття, без почування і без логічного способу мислення; часу як об'єктивної реальності немає; існує лише «тривалість» суб'єктивного сприйняття часу.

Утрачений час! Все наше реальне життя, за думкою Пруста, є втрачений час. Справжнє життя – у снах, в уяві, в естетичній відстороненості від світу. Письменник дійсно відмежувався від людей, оббив стіну звуконепроникним корком, зачинив вікно глухими віконницями і лише ночами приймав у себе декількох колишніх друзів. Він пише, відточуючи фразу, смакує давні враження, заповняє голову згадками про «втрачений час». Пруст намагається відтворювати не думку, а процес, «потік» думки. Описуючи смерть одного зі своїх героїв, Пруст так пояснював причини того, що він робив: ми зовсім не зобов'язані на цій Землі робити добро, творити справедливість, добиватися вдосконалення у чому-небудь, бути ввічливими і порядними. І якщо ми це робимо, то діяння належать, мабуть, світові, який відрізняється від нашого – світу доброти, совісності, офірування.

Відомий український дослідник Д. Наливайко пише: «Романний світ суб'єктивується, незакріплена за об'єктивним станом і ходом речей розповідь розгортається за «законами» пам'яті з її вибірковістю, зміщенням часових площин, відхиленнями, виступами тощо... Немає послідовності руху сюжету від певної точки минулого до сьогодні, точніше – до центрального часу оповіді, натомість маємо вільне поєднання рухливих часових перспектив. Зрештою, замість поступального руху по визначеній траєкторії, романний час починає нагадувати лабіринт».

Марсель Пруст – великий письменник ХХ століття. Роман-епопея «У пошуках втраченого часу» завдяки художньому новаторству та філософській глибині вважається найвеличнішою французькою книжкою ХХ століття.



# Райнер Марія Рільке

(1875 – 1926)

Французький поет Поль Верлен назвав Рільке «найніжнішою і найодухотворенішою людиною цього світу»...

Райнер Марія Рільке став знаменитим уже за життя. Його визнавали, ним захоплювалися всі європейські поети і письменники ХХ століття, включаючи і російських поетів «срібного віку». Він був, за висловом Марини Цветаєвої, «самою поезією в плоті». Його земне життя все складене з поетичного осмислювання буття, незалежно від того, якою мовою писав поет – німецькою, французькою чи російською.

Рільке народився 4 грудня 1875 року в Празі і був єдиною дитиною Йозефа Рільке, скромного службовця, і Софії, дочки імператорського радника. Шлюб цей був нерівним, мати поета була жінкою претензійною, з нелегким характером, але не без літературних здібностей. Виданий нею томик афоризмів свідчив про невситиму жагу життя і своєрідний скепсис. Амбіції Софії Рільке задовольнилися лише тоді, коли її син став відомим поетом.

При народженні хлопчик був похрещений і отримав довге ім'я – Рене Карл Вільгельм Йоганн Йозеф Марія.

Про дитячі роки Рене збереглося немало відомостей в основному автобіографічного характеру. Але жодну поетичну чи епістолярну згадку не можна вважати об'єктивною. Майже кожний текст, відповідно до фантазії і розуму Рільке, є лише поетичною версією, інтерпретацією теми дитинства, пройнятою «доброчливістю й чуйністю». Дитинство, за словами поета, – «сердечна грядка, яка завжди дає плоди серед умираючої природи». Рільке постійно витворював своє походження, образи

матері, батька і дитинства. В усіх цих фантазіях він був мрійником, що підносився до позахмарних висот». Одне можна сказати впевнено: Рене в сім'ї любили. Мати, не щаслива в шлюбі (батьки розлучились, коли хлопчику було 9 років), всі свої невитрачені почуття спрямувала на єдиного сина, пестила його, до шести років вдягала як дівчинку, може тому, що не забула дочки, що померла немовлям.

Після кількох років початкової підготовки в одному із кращих аристократичних навчальних закладів Праги маленький Рене у вересні 1886 р. був відправлений у нижчу військову реальну школу в Сант-Пельтен. Там він навчався до вересня 1890 р. – до переведення у вищу реальну військову школу в Мериш – Вайскірхен. Роки кадетського виховання були для Рене, за його словами, «букварем жаху, безмірним бідуванням». Тут він уперше відчув почуття неволі і після п'яти років навчання залишав школу фізично слабосильним і духовно згвалтованим».

Про військову кар'єру сина батькам довелося забути. Горекандидат в офіцери був відправлений в Лінц для навчання у торговій академії. Однак уже в травні 1892 р. він повернувся в Прагу. Тут у долю Рене нарешті-то втрутився грошовитий дядько Ярослав, вірний покровитель сім'ї. Він призначив юнакові щомісячну стипендію в 200 гульденів. Це давало можливість брати приватні уроки і підготуватися до нових екзаменів, тепер уже для вивчення права. Рільке успішно витримав це випробування і був зарахований до Празького університету імені Карла-Фердинанда. Спочатку він вибрав філософський факультет, однак через півроку перейшов на юриспруденцію, не збираючись, втім, серйозно її вивчати. Але і це не було останнім рішенням. Шість місяців по тому невгамовний студент неначе струхнув із себе все, що заважало здійсненню його творчих планів. 1896 року, покинувши Прагу, Рільке поселяється у Мюнхені, щоб зайнятися літературою. Розрив з батьківщиною і сім'єю відбувся, почалося повне несподіванок життя поета – мандрівника і блукача.

У пору свого перебування у Мюнхені Рільке уже мав деякий поетичний досвід, він писав також прозаїчні етюди, оповідання, штрихи до драматичних творів. Протягом трьох попередніх років він буквально закидав празьку літературну провінцію своїми недосконалими наслідувальними творами. Ця бурхлива діяльність

продовжувалась і в Мюнхені. Переживши захоплення театром і написавши декілька драм, Рільке повертається до лірики.

Перша збірка його віршів була видана ще в Празі 1894 року під назвою «Життя і пісні» з присвятою племінниці чеського поета Ю. Цойєра Валерії фон Давід-Ронфельд. З цією мрійливою дівчиною молодого поета пов'язувала не просто закоханість, а почуття більш глибоке. Тут була і дружба, і прихильність, і духовна єдність, що знайшли відображення у віршах першої книги, яка, до речі, і побачила світ лише завдяки фінансовій підтримці Валерії. Між іншим, вірші збірки «Життя і пісні» не йшли далі інтимної лірики і цілком відображали гімназичну естетику поезії, чії основні теми – «моя кохана забрала моє серце».

Мюнхенський період став неначе підготовчим етапом для подальшої творчості. У життя поета входять і нові друзі. У середині травня 1897 року у Мюнхен приїхала дочка російського генерала, дружина професора-мовознавця Фрідріха Карла Андреаса, 36-річна Лу Андреас Саломе. До знайомства з Рене ця аристократка була другом Фрідріха Ніцше і написала про нього книгу. Крім того, Лу писала і художню прозу, досить популярну в кінці 90-х років. У свій час Ніцше освідчився Лу і просив стати його дружиною. Вона відмовила, чим завдала болю знаменитому філософу. Захоплення письменниці психоаналізом підштовхнуло до дружби з іншим світилом Зігмундом Фрейдом.

Ось з такою жінкою і захотів зустрітися Рільке, відчуваючи до відомої письменниці глибоку повагу. Але, як виявилось потім, ця зустріч стала початком романтичних стосунків. Через кілька тижнів ліричне захоплення змінюється пристрасною, у якій одночасно присутні доброзичливість, прихильність і шляхетність:

Ти мені слух закрій – однак тебе почую,  
 Зав'яжеш очі – у пільмі знайду,  
 І без'язиким обізвусь до тебе,  
 Без ніг тобі навстріч я побреду,  
 А руки вирвеш – серцем припаду.

Спілкування з Лу протягом трьох років повністю поглинуло Рільке. Він поселяється недалеко від подружжя Андреасів на віллі у Шмаргендорфі, де живе майже до кінця 1900 р. У цей час були написані всі вірші для збірки інтимної лірики, присвячені Лу

Саломе. Збірка повинна була називатися «Тобі на свято», але видав її Рільке значно пізніше і під іншою назвою «Мені на свято».

З подружжям Андреас Рільке здійснив першу подорож в Росію. Шлях починався з Берліна, і уже через кілька днів Рене, Лу і її чоловік були на прийомі в Москві у російського художника Леона Пастернака і Іллі Рєпіна. Друга подорож в Росію відбулася через рік і уже вдвох із Лу. Він вдруге зустрічається з Л. Толстим в Ясній Полянці і все більше захоплюється незнайомою раніше країною. Райнер старанно вивчає російську мову, працює в бібліотеці, зустрічається з представниками мистецтва і навіть пише вірші російською мовою. У цей період поет багато перекладає. Ні Прагу, ні Мюнхен, ні Берлін ніколи не вважав Рільке батьківщиною. У Росії ж поет відчув, за його словами, деяке «побратерськи величне сузір'я із Бога, народу і природи». Навіть коли він вибрав своєю батьківщиною Францію, то і тоді у віршах, думках і спогадах повертався до російських мотивів.

У Францію поет приїхав через два роки після відвідування Росії. Цьому передувала важлива подія в особистому житті поета. Він познайомився з дочкою бременського купця Кларою Вестгоф. Невдовзі молоді люди вирішили побратися. Весілля відбулося 28 квітня 1901 року, а в кінці року у них народилася дочка Рут. У цей період, крім письменницької діяльності, Рільке захоплюється мистецтвом Огюста Родена. Він пише листа французькому скульптору з проханням допомогти йому в написанні монографії про нього. Знаменитий метр прихильно поставився до молодого поета, і деякий час Райнер був його секретарем.

З серпня 1903 р. розпочинається подорож Рільке містами Європи. Він побував в Італії, Швеції, Бельгії, Австрії, Єгипті, Іспанії. До початку Першої світової війни поет об'їздив близько п'ятдесяти різних міст. Він увесь у русі, і не тільки в просторовому, але і в духовному, творчому. Одна за одною виходять уже зрілі книги ліричної поезії, ритмізованої прози, у Берліні поставлена його п'єса «Повсякденне життя».

Незважаючи на мандри, географічним центром життя для Рільке протягом дванадцяти років залишається Париж. Там же жила Клара Рільке, яка лише зрідка зустрічалася зі своїм невгамовним чоловіком. Однак серйозне і глибоке листування між Рейнером і Кларою не припинялося ні на один рік. У 1909 р. у



Рільке з'являються нові знайомі, серед них видавець Антон Кіппенберг, його дружина Катаріна, а скоро виникає міцна дружба з княгинею Марією фон Турн унд Таксіс, гранд-дамою у найвищому смислі цього слова. Ця знатна, серйозна жінка була у захваті від Рільке, опікувалася його життям, залишилась вірна до самої його смерті. До неї Рільке, як людина надзвичайно вразлива, звертався у хвилини сумнівів і тривоги. Одного разу він розказав їй про конфліктну ситуацію, у яку поставила його одна із численних шанувальниць – пристрасних інтелектуалок еротично збуджених його поетичним словом і людською чуйністю поета (вони все частіше виникали на його шляху). Мудра княгиня відповіла йому так: «Кожна людина самотня і повинна з цим жити, а допомогу мусить шукати не в інших людях, а в тій таємній силі, яку ми в собі маємо, нічого не знаючи про неї і нічого не відчуваючи. І хто ж відчуває цю силу так, як не Ви... Ви – улюбленець Бога, Ви – невдячний! І навіщо Вам безперервно старатися рятувати цих дурнувятих гусок, які повинні самі себе рятувати... Мені здається, що образ блаженного Дон-Жуана тьмяніє поряд з Вами, а ви постійно примушуєте себе вибирати тільки плакучі іви, які зовсім не плакучі в дійсності, повірте мені». Добре розуміючи поета, вже після його смерті Марія фон Турн напише про нього розумну і надзвичайно хвилюючу книгу.

Починаючи з 1909 р. Рільке відчув у собі приплив нової творчої енергії. Вона прийшла до нього під час його перебування в замку Дуїно, що належав княгині Марії.

Рейнер так змалював своє відчуття: він вийшов на свіже повітря і на висоті 200 футів над хвилями Адріатики раптом відчув, як через шум бурі до нього донісся голос – «Хто ж, коли я волав, волення мої почув із янгольських хорів?» Рільке в ту ж мить записав ці слова, а ввечері уже була написана Перша елегія. Так виник початок циклу «Дуїнські елегії», один із найдосконаліших творів його письменницької роботи.

У 1921 р. Рільке поселився у Швейцарії, де прожив останні шість років. Тут поет створив, крім «Дуїнських елегій», книгу віршів «Сонети до Орфея», що стала вершиною його творчості.

Останні чотири роки Рільке прожив у тихій самотині в своєму швейцарському замку Мюзот. Тільки зрідка він подорожував по німецькій і французькій Швейцарії і виїздив ненадовго до Парижа.

У столиці Франції він був улюбленцем творчої інтелігенції. Найвишуканіші жінки безперервно йому телефонували, французькі поети і письменники шукали з ним дружби. Однак хвороба (рідкісна форма лейкемії) примушувала Рільке повертатися у Мюзот. 23 грудня 1926 р. о пів на четверту після півночі наступив кінець – тихий кінець після багаточасової дрімоти. Померла людина, що уособлювала собою поняття «виключно і цілком поета». 2 січня Райнер Марія Рільке був похований згідно з його заповітом у долині Рони недалеко від замку Мюзот.

Епітафія, складена Рільке для себе, практично не підлягає перекладу російською й українською мовами. Приблизний зміст її такий: «Троянда, найчистіше із протиріч, відчуває блаженство від того, що не сниться під «множинністю повік». За цим образом сам автор єдиної у своєму роді епітафії, який щез як дещо, як сон, який не повинен снитися нікому.

Лірика Рільке визнана нині однією з вершин поезії ХХ століття.

Про свої перші твори (а вони багаточисельні), написані до 25 років, автор згадував майже зі страхом, особливо про вірші. А видав він п'ять збірок віршів, одну драму і дві книги новел. Ці твори дійсно були слабкі й наслідувальні. Але подекуди в рядочках віршів все ж таки проривався великий поет: імпресіоністичні замальовки вражали грою світла й тіні, щирістю сумного душевного настрою.

Відчуття глибокого душевного неблагополуччя людського існування в світлі соціальної нерівності хоч і пунктиром, але вже було намічено в ранній ліриці Рільке. Це почуття змушувало поета шукати деяку точку духовної опори, і його тягнуло до природної людської спільноти, до життя простих людей, до народного життя. Однак рідна мова Рільке – німецька – була у Празі мовою театрів і салонів, приймалень і канцелярій, але далеко не мовою вулиць і площ, окраїн і приміських територій. Чеські слова в його віршах звучали штучно. У листах тих років він все частіше говорить про себе як про «людину без батьківщини».

Батьківщиною своєю він потім назве Росію, і це визнання неодноразово він повторював. Це було не просто поетичною умовністю, формулою подяки за пережиті «туристичні» враження. «Те, що Росія – моя Батьківщина, належить до тих великих і таємних

переконань, якими я живу», – писав Рільке. Безкрайні далі, які він побачив у Росії і на Україні, вразили його, величний спокій природи дав поетові вперше відчуття глибини і силу буття. Це відчуття присутнє у книзі-збірці «Часослов» (1905). Росія присутня у ній, вона стилізована під збірку молитов російського ченця-прочанина. Символом «Бога» позначена цілісність світу, широта, безмірність природи, нескінченність людської душі, здатної відчуття великий взаємозв'язок і таємну спорідненість усіх предметів і явищ. Разом із «Часословом» у поезію Рільке входить інтонація справжньої філософської лірики. Поет уже не втікає, як раніше, від суспільства – він свідомо відходить від міста, він обожає природу, в ній відкриває істину. Природа стає для нього не просто ландшафтом, картиною, негативом душі – вона являє собою самостійну цілісну силу, стихію буття, яка все розмиває і в усе проникає.

О Боже праведний, прийшла пора. Минає літо.

Тепер на ниви пожени вітри  
сховай від світла сонця дзигарі.  
Плоди в саду налий крем'яним соком  
в останні подаровані нам дні  
і в темряві Ти на вино перетвори  
нектар солодкий, спішно влитий ненароком.  
Безхатькові – не збудувать приюти,  
покинутому – щастя не знайти,  
бо він писатиме щодень нудні листи,  
під шепіт віття прийде, щоб зітхнути  
й повільно так алеями пройти.

Але поет болісно відчуває, що природність людського погляду на світ давно втрачена, що суєта дріб'язкових і корисливих «практичних» інтересів, дух спритних ділків, властивий сучасності, не дає можливості вслухатися, вжитися в буття. У «Книзі образів» (1906), кращі вірші якої написані одночасно з «Часословом» (в 1899–1903 рр.), про цю підприємливу енергію повсякденної нерівності з презирливим жалем:

Які з життям нікчемні наші чвари,  
І яке ж грубе те, що проти нас!  
Коли б ми піддались напору,  
Стихії, що шука простору,  
Ми вирости б у сотні раз.

Світ буржуазних відносин і саме буржуазне суспільство все частіше сприймалось його поезією як псевдореалізм, він убачав у перемогах цивілізацій пряму загрозу ідеалам гуманізму: «Все, що ми перемагаємо, – це мізер, нас принижує наш успіх».

Кожним рядочком своїх віршів нагадував людям, що вони живуть не за замкненими стінами, а в нескінченному всесвіті, і намагався повернути їх пам'ять до тієї свіжості погляду, що втрачена з дитинством, – вона б і дозволила побачити світ, як ціле, коли плюскіт фонтану примушував згадати сльози юності, а спокій водної гладіні відбиває бездонність нічного неба і непізнаність далеких зоряних світів.

А я забув, що будь-яка зоря  
Самотності у всесвіті шука,  
І плачуть зорі завжди нехотя, хіба  
Їх зустрічі розчулять... Їхнє сяйво  
Мабуть, є свідченням про наше існування  
В ніким не звіданих світах? Можливо, ми пошану  
Поетів їхніх заслужили і, як знать,  
Їх надихнули? Як насправді гріх сказать,  
Ми лиш мішені для чужих проклять?  
*(«О фонтанах»)*

Рільке майже десять років прожив у Парижі (з 1902). З перших же днів він його зненавидів: «галерея» контрастів багатства й бідності, краси і гнилої. Пізніше він полюбить Париж, але в його почуттях будуть інші корені: це буде любов до мистецтва Парижа, до Лувру, до Родена, до імпресіоністів.

Вірші, створені у паризькі роки, дуже відрізняються від усього написаного Рільке – недаремно він назвав їх «Новими поезіями» (1907–1908).

«Нові поезії» дають відчуття, що такий обтяжливий життєвий уклад коливається, що всі його основи вже мають тріщини. Цьому світові в «Нових поезіях» протиставлена пристрасна впевненість художника у тому, що він створює не просто красу, а саму дійсність, що справа його рук, уміння і таланту стає по завершенні безсумнівним фактом буття, зримим і окресленим. У «Нових поезіях» вірш стає зовні спокійним, чітким, стриманим, образи монументальні і пластичні. Об'єкти зображення різноманітні, хоч

це не має важливого значення, – об’єктом може бути й ситуація євангельської оповіді (Рільке вносив у релігійні сюжети не релігійний, а філософський, загальнолюдський зміст), і душевний стан людини, і пейзаж, і навіть квітка, звичайний побутовий предмет (дитячий м’ячик, наприклад, – саме вірш вривається у сприйняття твердим контуром, предметністю, здається, що речі, зображені у віршах, можна покласти на долоню і розглядати, проникаючи в новизну їх властивостей. Саме цей процес впізнання і важливий в «Нових поезіях». Об’єкти зображення цінні для Рільке не самі по собі, а як факти узагальненого людського досвіду: біблейська притча пройшла через мільйони вуст, кам’яний узор Шартського собору береже сліди натхненної праці невідомих будівничих, найзвичайнісінькі предмети побуту тисячу разів побували в чийось руках, світяться відблиском чийось поглядів, живуть теплом чийось звичок.

«Нові поезії» ввійшли в історію світової поезії як принципово новий тип вірша (в літературознавстві навіть з’явився спеціальний термін для їх позначення – «вірш-річ»).

У «Нових поезіях» виражено сум художника за цілісним світосприйняттям, втраченим людиною ХХ століття, і, начебто оплакуючи цю втрату, поет створив гімн могутній, всеперемагаючій волі людського сприйняття, здатній умістити в душу людини всю нескінченність всесвіту.

Здавалось, що «Новими поезіями» можливості Рільке-художника були вичерпані повністю. Поет дійсно на довгі роки замовк: рідко з’являлись його вірші... Час увірвався у його життя грозою Першої світової війни. Майже всі роки війни, зовсім випадкові, Рільке перечікував у Мюнхені. Для нього це був дуже тяжкий час, але він писав, освоюючи ритми вільного німецького вірша. У 1912 році в невеличкому замку Дуїно на середземноморському побережжі він розпочав писати «Дуїнські елегії» – найсокровенніше і разом з тим найскладніше творіння Рільке (закінчив лише 1922 року у Швейцарії). У цих віршах він створив для себе свій світ і свій міф, своїх богів і своїх янголів, справив молебень за втраченою вірою в можливість справжньої, а не уявної гармонії, правдивість простих істин: життя невіддільне від смерті, добро – від зла, радість – від страждань, і в цьому напруженні полюсів – не недосконалість буття, а його повнота, безумовність.

Нам, слід вважати, лишилось  
Над прірвою дерево те, яке ми щоденно  
Бачили б там; зосталась дорога вчорашнього дня  
Й вибаглива вірність упертої звички,  
Яка причепилась до нас і покинуть не хоче.

«Земне прекрасне!» – цей пронизливий, сповнений болу зойк однієї із найтрагічніших його елегій – зойк відчаю, бо Рільке знав, що «красі земного» загрожує руйнування, відчував, що віра в споконвічну гармонію речей, якої дотримувалось його мистецтво, підірвана, зламана, зім'ята.

У Швейцарії, куди його невдовзі після війни привела хвороба і де він повільно, в муках помирав від білокрів'я, все частіше і все довше залишаючись у клініках і санаторіях, поезія його все ж таки знайшла в собі сили для останнього вирішального злету.

Він ще завершував елегії – і одночасно за декілька днів (!) написав «Сонети до Орфея» – монументальний і разом з тим якийсь легко-прозорий, майже ажурний цикл. Головною темою стала тема мистецтва: лише жертвній, завжди приреченій на загибель і народжуваній знову силі мистецтва було довірене тепер зберігання гармонії, лише творчій енергії людського духу в його вершинних пориваннях була вона досяжною.

У творі «Орфей. Евредіка. Гермес» звучать провідні мотиви лірики Рільке: взаємозв'язок життя і смерті, трагічність розривів взаємин чоловіка та жінки, сутність покликання й мистецтва. Образ Орфея – це персоніфікація сили мистецтва, що приборкує природу й одухотворює світ. Музика Орфея примушувала рослини схиляти гілки, камені – зрушуватися, приборкувала диких звірів. Назва циклу «Сонети до Орфея» багатозначна: в образі Орфея, Бога музики і співу давньогрецької міфології, поету бачиться сама суть мистецтва, його жертвний пафос, його здатність – подібно до Орфея – підкоряти своєю піснею все навкруги, проникати в будь-які таємниці буття.

Цей сонет – один із найпроникливіших поетичних споминів Рільке про Росію. У лютому 1922 року він писав Лу Андреас – Саломе: «Уяви... я зловив того коня, пам'ятаєш, того вільного, щасливого коня з відірваним мотузком, який колись, того вечора, вилетів галопом прямо на нас і помчав прибережним волзьким лугом...»

Здається, поетові вже не потрібно було, як раніше, навіть шукати все нових і нових вражень; будь-який випадковий дотик до світу – погляд у нічне небо, побачена на столі ваза з квітами чи фруктами, здалеку почуте дзюрчання струмка, – все це неначе само собою переливалось у вірші, перетворювалось у поезію.

«Земне прекрасне». Краса земного – це істина, виражена поетичними рядками Рільке.

Час постійно віддаляє від нас дати життя Райнера Марія Рільке. Спадок поета – шість томів віршів і прози і ще стільки ж томів листів нагадують нам, що його вірші стали класикою. Тією самою класикою, яка, як прийнято говорити, витримала перевірку часом.



## Ролен Роллан

(1866 – 1944)

Перша світова війна загострила політичні суперечності у Франції, ширилась боротьба проти війни, країну охопив страйковий рух, у грудні 1920 р. була створена Французька комуністична партія. Після 1920 року революційна хвиля у Франції тимчасово спадає. Французька економіка вступила в період стабілізації. Але війна, початок кризи капіталізму у багатьох письменників 20-х років викликали відчуття порожнечі. Звинувачуючи буржуазію, вони звинувачували і державу в цілому: лунали заклики до бунту, перенесено це все було і в мистецтво, в царину мислення окремо від політики і класової боротьби. Головним угрупованням стали прибічники сюрреалізму. Його представники виступали проти матеріалізму і реалізму. Їхню увагу привернула не реальна дійсність, а «надреальність», світ підсвідомого, світ темних інстинктів, нечітких мрій, хворобливих почуттів. Сюрреалісти виступали проти розуму і раціонального, логічного пізнання дійсності. Завданням мистецтва, за твердженням сюрреалістів, і є втілення «надреального», хворобливих снів, галюцинацій, гарячки. У процесі творчості не повинна брати участь свідомість; творчість – це пасивна фотографія безпосереднього враження. Представники сюрреалізму: Андре Бретон, Андре Жид, Марсель Пруст і ін. Особливо великий вплив на сучасний французький роман мав Марсель Пруст.

У 30-і роки у Франції проходить дискусія щодо реалізму та шляхів і перспектив розвитку літератури і мистецтва. Об'єднання революційних письменників і художників Франції, створене 1932 року, розпочало боротьбу за революційне мистецтво. Проти принципів естетів виступили письменники А. Барбюс, Ж.Р. Блок, Л. Арагон, А. Франс, Р. Роллан.



Саме про Ромена Роллана дуже об'ємно сказала літературознавець О.М. Соловйова: «Нічого не могло порушити віру великого гуманіста в прекрасне майбутнє людства, до якого і звернена його творчість».

Ромен Роллан народився 1866 року в бургундському місті Кламсі у сім'ї нотаріуса. Отримав гарну освіту у вищій Нормальній школі, до якої вступив після закінчення ліцею. У сім'ї зберігалась повага до традицій революції 1789–1793 рр. У Нормальній школі, де готували педагогів, Р. Ролан вивчає філософію й історію, історію мистецтв і літературу.

Великі здібності його проявилися до літератури та музики. У 1888 році він блискуче закінчив курс Нормальної школи і поїхав до Німеччини і Рима, де глибоко вивчав мистецтво. Через два роки повернувся в Париж, а чотири роки по тому захистив дисертацію з історії європейської опери. Згодом Р. Роллан був запрошений на посаду професора історії музики Паризького університету – Сорбонни. Працюючи викладачем, він велику увагу приділяє творчості, пише статті про музику, наукові праці з історії музики – «Музиканти минулого» (1908), «Гендель» (1910) та ін.

На початку своєї літературної діяльності Р. Роллан створив цикл драм «Трагедія віри». До них увійшли такі, як «Святий Людовік» (1897), «Аерт» (1898), «Настане час» (1903). Вони відрізняються одна від одної, але пов'язані бажанням автора створити героїв, не схожих на буржуазних обивателів. Йому ненависні були «розм'яклі» міщани, їх зів'ялі душі, моральне безсилля». Тому в цих драмах він змалював героїзм духовної боротьби за звільнення людської особистості на прикладі людей, що безмежно вірять в свої ідеали.

Наступний цикл – «Драми революції» (Театр революції (1898–1927)). Він буде продовжуватись пізніше, вірніше, автор до нього повертатиметься протягом усього свого життя. У восьми п'єсах цього циклу («Вовки», «Дантон...», «Вербна неділя», «Робесп'єр» та ін.) Р. Роллана помітне намагання прослідити розвиток революційних подій (1789–1793). З іншого боку, ці п'єси, за наміром Р. Роллана, мали б вдосконалити театр, створити морально здорове, ідейно наповнене театральне дійство, про що він писав у книзі «Народний театр» (1903).

Ще на початку своєї літературної діяльності Ромен Роллан пише серію біографій («Героїчні життя») видатних людей: «Життя Бетховена» (1903), «Життя Мікеланджело» (1906), «Життя Толстого» (1911), в яких розкриває їх велич. Письменник знаходить позитивних, духовно сильних героїв, великих людей різних епох, чий приклад міг би надихнути сучасників. Перше місце у циклі Р. Роллан надає своєму улюбленому композитору – «могутньому і сильному духом» Бетховену. Про нього написана шеститомна праця «Перші творчі епохи», перший том якої вийшов у 1927 р., а останній закінчений в роки Другої світової війни. Ця видатна людина стала на все життя великим другом письменника. Він створив ряд видатних праць про музикантів минулого і сучасності: «Музиканти минулого» (1908), «Музиканти наших днів» (1908), «Гендель» (1920) і ін.

Книга «Життя Бетховена» мала великий успіх. Письменник доводить, що геніальна музика Бетховена народжена революцією, яка дала йому велику духовну силу, завдяки якій він пройшов через усі випробування, «через страждання і радощі».

Творчий шлях Мікеланджело показаний як безкінечний ланцюг страждань, але в той же час Мікеланджело зображений як людина незламної, непохитної енергії.

У «Житті Толстого» Роллан наголошує на величезному значенні творчості великого російського письменника для всього світу і для себе особисто. Його притягувало критичне ставлення Толстого до дійсності, буржуазного мистецтва, а також дійовий гуманізм письменника, його любов до людей і життя. Книга написана одразу після смерті Л. Толстого. Р. Роллан говорив про цей твір: «Я інстинктивно відкинув у ній все, що розділяло нас, і поклав на його могилу лише повагу і любов».

Основним твором першого періоду творчості Р. Роллана був його роман «Жан-Крістоф» (десять книг, 1902–1912). Цикл цей написаний у формі біографії видатного німецького музиканта Жана-Крістофа Крафта. Жан-Крістоф задихається у міщанському оточенні реакційної буржуазії Німеччини, переїжджає у Париж, дружить з французьким поетом Олів'є Жанненом, який гине під час революційного вуличного зіткнення. У Франції Жан-Крістоф зустрічається з поширенням людиноненависницьких ідей, що розкладало буржуазну культуру. Він має надію, що криза культури

може бути подолана шляхом об'єднання «духовної» аристократії, яка належить усім класам. Ромен Роллан сподівається на духовне єднання всіх націй, про це мріють і герої його романів – німець Жан-Крістоф, француз Олів'є, італієць Грація.

У роки Першої світової війни Р. Роллан оголошує себе «обабіч сутички», – так він і назвав збірник своїх публіцистичних статей. Він усамітнився у нейтральній Швейцарії, де бував майже кожного року через хворобу легень. В ім'я людяності письменник привітав одним із перших Жовтневу революцію, але боявся насилля диктатури.

У 30-ті роки Р. Роллан, який неодноразово виступав на захист СРСР, заявив про свій вирішальний перехід на сторону соціалізму (стаття «Прощання з минулим», – 1931, – програма). Він виступає на захист республіканської Іспанії, викриває фашизм в Італії, Німеччині, звертається до «народу Парижа» з закликом боротися проти доморощеного фашизму.

У 1922–1933 рр. пише роман-епопею «Зачарована душа». Назва роману, образ головної героїні Аннет Рів'єр мають символічний зміст. Аннет – це зачарована душа західноєвропейської інтелігенції, що пробудилась до життя, соціальної дії. Рів'єр – ріка, символ безперервного плину життя. «Аннет», «Зачарована душа», «ріка» – це жива вода, це – життя «в русі, це – завжди вперед!». У романі Р. Роллан таврує буржуазну дійсність, критично ставиться до самої основи буржуазної моралі і психології – приватної власності. Гонитва за багатством, розрахунок здатні погасити все те позитивне, що в душі людини було закладено простим, в процесі трудового життя.

Під час окупації Франції німецькими фашистами Р. Роллан був ізольований від друзів. Фашисти не ризикували розправитися з ним, але поліцейська влада встановила суворий нагляд за письменником. Дуже тяжким було і матеріальне становище: дружині як-небудь вдавалося добувати продукти в сусідніх селах (жили вони в невеликому містечку в Бургундії). Ромен Роллан у цей час перебуває в тяжкій духовній кризі, але у відчай не впадає, сподівається на перемогу прогресивних сил над фашизмом. Саме в цей час він завершив роботу над багатотомною працею про Бетховена, художнім твором і музикальним дослідженням.

У цей же період тяжко хворий письменник написав біографію свого друга, поета Шарля Пегі, що загинув у Першій світовій

війні, а також працював над мемуарами. Вони становлять цікавий матеріал для вивчення епохи і творчості письменника.

Незадовго до Першої світової війни Ромен Роллан написав твір «Кола Бруньйон» (1913), що відрізняється за стилем серед його творів. У ньому дуже позначається вплив народної творчості, а також письменника-гуманіста ХVІ ст., сатирика Рабле. Тут зображене життя епохи пізнього Відродження, описані феодальні війни, народне лихо, епідемії, і в цих обставинах постає перед читачем життєрадісний, сповнений гумору, волелюбний Кола Бруньйон.

Твір цей, виданий одразу після закінчення війни, виявився злободенним і справедливо розглядався Максимом Горьким як «галльський» (тобто виражений у жартівливій формі) виклик війні. Він складається із окремих розділів.

У розділі «Стретенський жайвір» підстаркуватий Кола роздумує про свою сім'ю: дружину, чотирьох синів, дочку, 18 онуків. Онучка Глоді сидить у нього на плечах, вона слухає спів жайворонка. Але ця картина достатку і сімейних радощів переривається главою «Облога, або пастух, вовк і ягнята», у якій розповідається про навалу військ сусіднього феодала.

Кола Бруньйон – душа кламсійських городян, з ним незмінні приятелі – кюре Шамай і нотаріус Пайяр. Обидва не шанують релігію, представників влади. Вони такі ж життєрадісні, як Кола Бруньйон. А Кола і в старості зберігає юнацьку любов до життя – чого тільки варті згадки його про колишнє кохання до прекрасної садівниці в епізоді «Ласочка».

Релігійне і політичне вільнодумство Кола розкривається в епізоді «Перелітні птахи, або серенада Вануа», де делегація городян з'являється до щойно прибулого де Майбуа з поздоровленнями.

У місті чума, захворів і Кола, але й тут він не занепадає духом. Його приятелі Шамай і Пайяр, сторонячись його, втілюють свій страх перед страшною хворобою в жартівливу форму. Кола одужав.

У розділі «Смерть старенької» розповідається про останні земні дні дружини Кола. Сварлива протягом усього подружнього життя, жінка помирає примиреною. Кола зворушливо опікується нею і онучкою Глоді, якій також загрожує смерть. А між тим під приводом боротьби з чумою, коли Бруньйон був відсутній, його дім підпалили грабіжники. Все майно згинуло, Кола розорений.

Але цю звістку він зустрічає стійко, хоч і художні вироби його – дерев'яна різьба, скульптура, що зробив він для синьйора Фільбера, були знівечені, поламани цими негідниками.

Розлючений Кола організовує бунт проти представників міської влади, що діють спільно зі злодіями і паліями, обдирають жителів міста. Кола оголосили капітаном Кламсі. Він розправляється з паліями-грабіжниками, після чого з'являються представники влади і запізніла допомога герцога. Сміливість і гострий розум Кола розкривається в епізоді «Герцог з носом», де головним епізодом є тяганина жителів міста з герцогом за луг, який суддівські інстанції присудили на користь герцога. Кламсійці організовують урочисту процесію, на чолі якої несуть статую, зовні схожу на герцога, возять її на лузі, який присудили герцогу, водять танок, бенкетують і за ніч спустошують цей луг.

Але ось з Кола трапилося нещастя: він будував собі дім, зірвався з риштувань і зламав ногу. Віднині він прикутий до ліжка, незалежному, гордому Колі мимоволі треба поселитися в «чужому домі», у своєї дочки Мартіни, яка ніжно турбується про нього. Він відчуває деяку незручність. Проте в такий неприємний для себе час він читає «Життєпис знаменитих людей» Плутарха і філософствує про життя.

Ромен Роллан вклав у повість свою велику любов до рідного краю, міста Кламсі, до земляків – бургундців. Він створив образи, у яких втілені типові національні риси французького народу.

Хоч описані в «Кола Бруньйон» події і відбуваються в епоху пізнього Відродження, історія ця перекликається з сучасністю. Головний герой її – із народу; «це вони – Кола Бруньйони Франції із покоління в покоління створювали обрис сьогоденної Франції» (Ж. Дюкло).

Р. Роллан прекрасно знав історичні документи і літописи рідної Бургундії, французький фольклор, тому твір повною мірою передає національний колорит, зберігає просторічне мовлення Кола (від особи якого ведеться розповідь), дуже багате і образне, пересипане прислів'ями, примовками, приказками. Афористичність, «повнота, вся будова його близька народному мовленню, часто розповідь являє собою римовану прозу». Поетичне зображення життя простих людей, глибока повага до них, лукава і мудра насмішка, що пронизує твір, забезпечують йому своєрідність.

Роллан переніс дію повісті в епоху, коли ремесло було мистецтвом. Письменнику таким чином вдається створити цілісний образ людини праці і в той же час художника. Кола – вмільний різьбяр по дереву, середньовічний скульптор. Він закоханий у свою працю, переживає невимовну радість, коли стоїть з інструментом біля верстака, він пишається своїми вмільними руками. Невтомне працелюбство Кола породжує у ньому ненависть до нероб, експлуататорів. Адже Кола – один із тих, хто прикрашає землю, створює матеріальні блага. Він вважає, що «трудівники повинні бути господарями французької землі, а не «в'ючним скотом». Бунтарство Кола, непримиренність до всього, що пригнічує людину, особливо підкреслені автором.

Несприйняття середньовічної дійсності з її феодальним гнобленням, міжусобицями, релігійними війнами поширюється у Кола до заперечення церкви і релігії взагалі.

Колі ненависна війна, як і будь-яке руйнівництво. «Але хто мені пояснить, для чого заведені на землі всі ці скоти, ці аристократи, ці політики, ці феодали, нашої Франції об'їдали, які, співаючи їй хвалу, грабують її на кожному кутку і, покусуючи наше срібло, придивляються і до сусіднього добра, важать на Німеччину, зазіхають на Іспанію і в гінекей до Великого Турку нас сують, готові проковтнути половину цієї землі, а самі і капусти на ній посадити не можуть». Максим Горький назвав «Кола Бруньон» – «найдивовижнішою книгою наших днів». Віра в людину, пафос творення і творчої праці народу, властиві їй, – це своєрідний «виклик війні».

Багато сил Ромен Роллан віддав роботі над мемуарами: «Внутрішні подорожі» (1942) – книга про дитинство і юність письменника, «Спогади» (1939–1942) та ін. Це дуже цінні твори; вони дають багатий матеріал для вивчення епохи творчості і епохи Роллана.

Роллан радісно вітав перемогу прогресивних сил над фашизмом. Ніщо не могло порушити віру великого гуманіста в прекрасне майбутнє людства, до якого і звернена вся його творчість.



## Уільям Фолкнер

(1897-1962)

Ім'я видатного американського письменника Уільяма Фолкнера нерозривно пов'язане і в свідомості читачів, і в історії світової літератури ХХ століття з назвою Йокнапатофа.

Коли 1936 року Фолкнер закінчив свій шостий роман «Авесаломе, Авесаломе!», у якому розповідається про людей йокнапатофської округи, він дозволив собі гордовитий жест – приклав до роману намальовану рукою карту придуманої ним округи й підписав її: «Йокнапатофа. Площа близько 2400 кв.миль. Населення 15 611 чоловік (білих 6298, негрів 9313). Єдиний господар і повелитель – Уільям Фолкнер».

Йому, до речі, довелось докласти багато зусиль, аби оберекти від жадібної до сенсації буржуазної публіки свої болі, радощі, уподобання – все, що становить особисте багатство кожної людини. Тому-то біографічні дані про нього досить скупі.

Народився Уільям Фолкнер 25 вересня 1897 року в містечку Нью-Олбані, в південному штаті Міссісіпі. Учився в середній школі в сусідньому Оксфорді, куди невдовзі перед тим переїхали його батьки. Але школи не закінчив. Почалась Перша світова війна, і Фолкнер, як і тисячі юнаків його покоління, пішов добровольцем до армії, вступив до англійського повітряного флоту. Потім Фолкнер повернувся додому і почав вивчати філологію у Міссісіпському університеті. Не закінчивши університету, пішов працювати продавцем книгарні, працював службовцем на пошті, випробував себе на інших роботах.

Невдовзі в Нью-Орлеані Фолкнер знайомиться з Шервудом Андерсоном, дуже відомим тоді письменником, впливу якого зазнало згодом чимало визначних майстрів американського

письменства, у тому числі й Ернест Хемінгуей. Розмови з ним допомогли юнакові знайти своє покликання. Він починає писати, і 1926 року виходить перший роман «Солдатська винагорода». Відтоді він написав багато творів. Серед них дві книжки поезії, більш ніж півтора десятка романів, кілька збірок оповідань.

Багато років Уїльям Фолкнер зі своєю родиною прожив у містечку Оксфорді. Він не тільки писав книжки, а й обробляв землю, і землякам здавалося, що він нічим не відрізняється від них. Лише 1948 року, коли в Оксфорді почали знімати фільм за романом Фолкнера «Осквернитель праху», місто стрепенулося. І не тільки тому, що один із його мешканців виявився знаменитістю. Великий інтерес жителів містечка викликав сам твір письменника. Адже атмосфера вигаданого містечка Джефферсона, у якому Фолкнер поселив своїх героїв, їхня психологія і спосіб мислення – все це дуже нагадувало рідний письменникові Оксфорд, штат Міссісіпі, американський Південь.

З Півднем США було зв'язане все життя і вся творчість письменника. Дія майже всіх романів і оповідань Фолкнера відбувається тут. Але марно шукати ці місця на картах Америки.

«Я створив свій власний світ», – говорив Фолкнер. Таким світом стала для письменника округа, яку він, її творець і хазяїн, назвав індіанським словом «Йокнапатофа» («Тихо тече вода по рівнині»). Він помістив цю округу з центром Джефферсоном у рідному штаті Міссісіпі й заселив її своїми героями.

Про мешканців Йокнапатофи Фолкнер писав: «А я можу переміщувати цих людей, як Бог, не тільки в просторі, а й у часі». І ось шляхом такого вільного переміщення у просторі й часі різних поколінь Компсонів, де Спейнів, Сарторісів, Маккаслінів, Сноупсів, нащадків індіанських ватаг та предків негра Лукеса Бічема, Фолкнер відтворив історію Півдня від 1699 до 1945 року.

Юнаком Уїльям Фолкнер, як і багато його ровесників, мріяв потрапити на фронт. Однак його мрії не судилося здійснитися – через невеличкий зріст його не взяли до армії, і тільки влітку 1918 року поїхав у Канаду і вступив там до училища льотчиків. І хоч війна закінчилась за кілька тижнів до закінчення ним цього закладу, проте ця тема хвилювала Фолкнера, і не випадково у першому написаному ним романі «Солдатська винагорода» розповідалось про повернення додому тяжкопораненого, помираючого



льотчика. Інтерес Фолкнера до минулої війни виявився ще й у тому, що 1925 року, заробивши небагато грошей, він поїхав у Європу, у Францію, щоб подивитися на місце колишніх боїв. Він пішки обійшов поля битв недалеко від Комп'єна і Мондидьє, де земля ще не залікувала рани війни.

Ще страшнішими ці рани виявилися у людей, які пройшли через це пекло, а тепер опинилися викинутими з життя. Із Лондона Фолкнер писав матері: «На вулицях повно жебраків, головним чином молодих, цілком здорових людей, які просто не можуть знайти собі роботу – роботи немає. Вони продають сірникові коробки по пенні за штуку, грають на скрипці, малюють на бруківці кольоровою крейдою, крадуть – роблять що завгодно, аби тільки роздобути кілька мідяків».

Уже в першому своєму романі «Солдатська винагорода» Фолкнер показує, що війна похитнула уявлення про життя тієї частини молоді, яка, понюхавши пороху, близько побачивши смерть, пізнала ціну життя. Відтоді мирне провінційне життя видається їй порожнім і мізерним, розуміння людського обов'язку – викривленим, моральні засади – дрібними та вбогими.

Але не ця розповідь про «загублене покоління» принесла Фолкнеру славу й визнання. В 1929 році вийшов роман «Шум і лють». У ньому розповідається про зубожілий рід південних плантаторів та колишніх рабовласників Компсонів. І якби то була логічно викладена від автора чи від одного з героїв історія розорення та занепаду пересічної плантаторської родини, вона, мабуть, не викликала б того враження загального хаосу, яке приголомшує читача після прочитання книжки. Але банальна історія про те, як розпалась і загинула колись щаслива родина, уже незвично викладена у Фолкнера.

Ті самі події переповідаються чотири рази. Книжка розпочинається монологом Бенджі – недоумка тридцяти трьох років, що згадує своє дитинство, любу сестру Кедді, її турботи про нього, такого тепер нещасливого й усіма забутого. Це – монолог, насичений несвідомою тугою за минулим, щасливим дитинством, теплом, пахощі і звуки якого викликають тепер радісні спогади каліки.

Другий розділ книги – пристрасний монолог Квентіна, другого з дітей Компсонів, студента, який напружено шукає

причини, що зруйнували сім'ю, позбавили його ґрунту. Він не може знайти ці причини, не може витримати загибелі свого роду, а тому накладає на себе руки.

І лише молодший син – Джесон, від імені якого ведеться розповідь у третьому розділі, зміг вижити і якось влаштувати своє життя, але саме завдяки своїй бездушності, пожадливості й аморальності.

Останній розділ «від автора» подає логічний виклад тієї самої історії. Всі носії людяності, любові, жалю, співчуття зазнають краху. Втрачає зв'язок з родиною – фактично стає повією, – улюблениця сім'ї Кедді. На той самий шлях згодом стає її дочка, яку доводить до відчаю жадібність і злостивість її дядька й опікуна Джесона. Помирає батько Кедді – адвокат, скептик і п'яниця – старий Компсон. Зовсім безпорадною стає мати, нещасна жінка, що тільки й думає про свої хвороби. Неспроможний знести всього жаху загибелі, деградації, розорення сім'ї, покінчив життя самогубством найвразливіший із дітей – Квентін.

І тільки негритянка Ділсі – старенька няня, що прожила все життя у Компсонів, няньчила всіх їхніх дітей, замінюючи їм матір, тільки вона зуміла пронести крізь усі знегоди свою незмінну, невикорінну, одвічну доброту. Ділсі, за визнанням письменника, – найулюбленіший його образ. Це її вустами в кінці роману він засуджує своїх героїв за те, що вони зрадили один одного.

Роман «Шум і лють» більш ніж наполовину складається з розірваних, аналогічних, хаотичних монологів. Цей твір, у якому повністю порушено хронологічний принцип, із захватом сприйняла модерністська критика, що побачила в ньому передусім технічне новаторство. Об'єктивна демократична критика Америки також високо оцінила цей роман, але вже за те, що в ньому через деградацію родини Компсонів показано загибель старого патріархального Півдня.

До цієї ж теми Фолкнер знову повертається у романі «Авесаломе, Авесаломе!» (1936), бо причини, що призвели до зубожіння й виродження давніх південних родів, дуже хвилюють письменника. «Розшукує» ці причини вже відомий читачеві Квентін Компсон. Відтворюючи з розповідей друзів, родичів, знайомих історію Томаса Сатпена – типового представника Півдня, якому природжена ініціатива, сила, кмітливість і разом з

тим жорстокість допомогли нажити багатства, Квентін доходить висновку, що поступове виродження родини Сатпена викликане його зневагою до негритянської крові.

Фолкнер, який уже придбав творчу зрілість, розумів, що трагедія Півдня полягає перш за все в нехтуванні моральних законів людства.

Полковник Сатпен виступає в романі фігурою, типовою вже в американській літературі, традиційним героєм – людиною без роду – племені, який не має нічого, крім власної мужності, сили, одержимості в досягненні своєї мети, який приходить на незаймані землі і своїми руками створює благополуччя, наживає багатство і здобуває становище в житті. З самого дитинства, коли його, сина бідного орендаря, прогнали від парадного входу в будинок багатого плантатора, ним оволоділо всепоглинаюче бажання – стати хазяїном такої плантації, власником багатьох рабів, побудувати такий же розкішний будинок, народити синів, які стануть спадкоємцями його багатства й імені, створити таким чином династію, залишити свою «зарубку» на тій стіні забуття, через яку іде, вмираючи, кожна людина.

Томасу Сатпену вдається досягти всього, чого він бажав, – він стає одним із найбагатших плантаторів, будує собі кращий на всю округу будинок, у нього є син, який продовжить його рід. І все це руйнується. Як в античній трагедії, рокові події забирають у Сатпена все, чого він досяг у житті. Його син Генрі, якого він так бажав мати, щоб створити династію Сатпенів, стає вбивцею і втікає із тутешніх місць; плантація розорена в результаті громадянської війни, і Сатпен стає злидарем.

Таке покарання отримує Сатпен, але в чому полягає його злочин, за який його карає зла доля? Поступово, крок за кроком, Фолкнер досліджує історію життя і винищення Томаса Сатпена і врешті-решт переконує читача в першопричині – у молоді роки у Сатпена була дружина і син, але він відмовився від них, коли дізнався, що в його дружини є якась частка негритянської крові, а це могло б завадити досягненню мети його життя. Бажаючи досягти власного самоствердження, Сатпен відмовив дружині й сину в їхньому праві на людську гідність, у праві бути особистістю тільки тому, що був засліплений почуттям расової нетерпимості. Ось той страшний злочин проти людства й

людяності, через який він був покараний. І в цьому злочині винний не тільки він, а весь рабовласницький Південь, який побудував своє благополуччя на забороні права для цілої раси вважати себе людьми. У випадку з Сатпеном конкретним зняттям злої долі стає вчинок його першим сином, якого він колись відштовхнув; для рабовласницького Півдня покаранням стала громадянська війна, яка привела до скасування рабства і слідом за цим до економічного й духовного занепаду цього регіону. Все це – кара за «гріховність», за те, що Південь, де, згідно з легендами плантаторів, білі й чорні жили колись як брати, відштовхнув одного зі своїх синів – чорного. За це Південь і має підкоритись Півночі.

Перемога Півночі в громадянській війні принесла не тільки умовне визволення негритянського населення із рабства, вона означає також перемогу капіталізму над старим патріархальним укладом маленьких південних містечок, перемогу бездушних капіталістичних грошових відносин над милими серцю плантаторів залишками старосвітської безпосередності в людських стосунках. Північ була повна утопічних надій на буржуазний демократизм, що нібито відкривав небувалі до того можливості для кожного, хто мав енергію, наполегливість і кмітливість. «Аристократичний» Південь натомість тужив за своїм минулим з усталеним життям, з давніми традиціями плантаторських родин.

Південь США внаслідок своєрідності соціальних та расових стосунків цього краю (значний відсоток населення Півдня – чорношкірі, колишні раби) давно вже здобувся на власну літературну традицію, багато чим відмінну від специфіки літератури Північного Сходу і Заходу США. Як це не дивно, найбільше ця традиція розквітла в ХХ столітті, в добу, здавалося б, остаточної уніфікації провінції під рівень центрів, і знайшла своє вираження у творчості таких видатних майстрів слова, як Томас Вулф, Ерскін Колдуел, Теннесі Вільямс, Пен Уорен, Катарін Портер та ін.

Уїльям Фолкнер був найталановитіший представник так званої «південної школи» в американській літературі. У творах 20–30-х років він звертає увагу на першопричини занепаду Півдня, на ті норми, які встановлюються тут під впливом Півночі, зосереджується на критиці капіталізму.

Символом капіталізму став для Фолкнера «сноупсизм», а носієм цього символу – Флем Сноупс, образ, що за своєю виразністю й силою звинувачення дорівнює бальзаківським, діккенсівським, щедрінівським образам. Уперше з'явившись в оповіданні «Палії», вперті, жорстокі Сноупси міцно «оселяються» в трьох романах письменника «Сільце» (1940), «Місто» (1957), «Особняк» (1959).

Дивна і своєрідна історія про життя на Міссісіпі, про людей, далеких вдачею від хижацької моралі капіталізму, розкриття в повісті «Старий», що була написана Фолкнером як складова частина повісті «Дикі пальми» (1939). Але сюжетно вона цілком самостійна від власне «Диких пальм». Про повість «Старий» Малькольм Каулі писав, що це «єдина історія про Міссісіпі, яка може бути поставлена поряд з «Геклберрі Фінном» і не зблякне від порівняння».

Тема поступового розриву зв'язків людини з капіталістичним світом, з природними нормами життя, моралі – одна з головних у творчості Фолкнера. Найвиразніше її вирішено в збірці «Зійди, Мойсею» (1942).

Серед рукописів Фолкнера, датованих 1954 роком, можна знайти ескізи, названі «Міссісіпі». Це історія краю, як вона постає з творів Фолкнера. Спочатку індіанці, що мешкали на землях Міссісіпі. Потім Компсони, де Спейни, Маккасліни, що купували ці землі або просто зганяли з них індіан і «зруйнували те мале, що ще залишалось». Вже тут ми зустрічаємось із хлопчиком Лусьєном, з Недом та з іншими героями майбутньої книжки. Приблизно до цього ж часу належить і такий вислів Фолкнера: «Сьогодні жити в будь-якому місті земної кулі і бути проти рівності людей різних за расою чи кольором шкіри – все одно, що жити на Алясці і бути проти снігу». Це ніби нотатки, що їх було реалізовано в остаточному творі письменника, романі «Крадії», надрукованому 1962 року, незадовго до смерті автора. Роман «Крадії» – це звернення письменника до свого «коріння», до тих часів, коли в долині Міссісіпі ще не було Сноупсів, коли люди, на його думку, жили справжнім життям у безпосередній близькості до природи, коли між білими і чорними ще не було непрохідної прірви, коли бездушний жорстокий закон ще не став всевладним хазяїном землі і людини. Тоді негр Нед міг ще говорити про те, що «десь закон кінчається і починаються просто люди».

Це твір із яскраво вираженою антирасистською гуманістичною спрямованістю. З любов'ю і повагою змальовує Фолкнер образи негрів Неда і старого Посема. Вони найдобріші і найрозумніші з усіх героїв роману. Крім них, на його сторінках ми зустрічаємося з героями інших книг.

Останній роман Фолкнера, як стверджують дослідники, твір великою мірою автобіографічний. Образ головного героя Лусьєна Пріста, який в 1961 році розповідає про те, що діялося п'ятдесят шість років тому, коли він був одинадцятирічним хлопчиком, близький письменникові, і його розповідь він насичує власними думками й спостереженнями.

Виходячи з характеру головного героя, побудовано і весь роман. Безпосередність, спостережливість дитини коригується сентенціями і досвідом мудрої розважливої людини літнього віку. Притаманна Фолкнерові темпераментність викладу, насиченість подіями поєднується з незвичною для письменницької манери митця простотою і лагідністю сповіді.

Якщо говорити про стиль письменника, то його, вважають літературні критики, можна назвати двома словами – прихована сила. Персонажі говорять про нібито найпростіші життєві речі, змальовуються ніби звичайнісінькі життєві ситуації. Але за цим криється також внутрішня драма, яку читач здатен відчутти в одному реченні, в одній репліці і навіть у мовчанні героя.

Та й сам Фолкнер був людиною з властивим йому великим внутрішнім напруженням, хоч зовні здавався абсолютно спокійним. Він вів закрите від стороннього ока життя, за винятком юнацьких років, коли працював на різних за професією роботах, і семи років співпраці з Голлівудом заради заробітку. Увесь останній час жив просто і невибагливо, говорив про себе «я – не літератор, я – фермер». Будинок в Оксфорді був для нього найкращим місцем для творчості і відпочинку.

Письменник не любив літературних товариств, політичних мітингів, заяв для преси, зустрічей з колегами. Коли його запросив президент Джон Кеннеді на обід у зв'язку з нагородою Нобелівською премією, Фолкнер сказав: «Передайте їм, що я дуже старий, щоб їхати так далеко заради обіду з незнайомими людьми».

Звістку про присудження йому 1949 року Нобелівської премії «За яскравий внесок в сучасну американську прозу» Фолкнер

зустрів надто стримано. Він відмовився їхати у Стокгольм, заявивши пресі, що «...це занадто далеко. Я – фермер і не можу довго бути відсутнім. Умовила їхати дочка письменника Джилл, якій дуже хотілося побувати в Європі, а їй він відмовити не міг.

У шведській столиці він вважався наймовчазнішим із нобелівських лауреатів. Під час обов'язкових прийомів, обідів, прес-конференцій він намагався триматися осторонь і якнайменше говорити. Навіть Нобелівську промову він прочитав так швидко і нерозбірливо, що багато хто з присутніх міг познайомитися з нею лише наступного дня, прочитавши в газетах.

Про особисті вподобання письменника відомо, що він захоплювався літаком – часто із задоволенням літав. А ще він любив їзду верхи, це заняття він не полишав і в зрілому віці. Коні, яких він безмірно любив, були і причиною його серйозних травм. Останнє падіння з коня стало фатальним. Після сильного удару Фолкнер змушений був лягти в лікарню, де і помер 6 липня 1962 року. Поховали його на цвинтарі в Оксфорді.

Фолкнер не допускав втручання в його особисте життя. Зберігся його лист літератору Малькольму Каулі, який збирався писати про нього біографічний нарис: «У мене одне бажання – зникнути як окремих індивідуум, канути у вічність, не залишити в історії ні слідів, ні сміття, лише книги, які були видані...

Хай підсумок і історія мого життя знайдуть вираження в одній фразі моєї епітафії і некролозі: він творив книги».



## Ернест Міллер Хемінгуей

(1899 – 1961)

Багато людей середнього і старшого віку «перехворіли» Хемінгуеєм. Притягувала не тільки його лаконічна і виразна проза, але й дивна доля, яка випробувала Хемінгуея війною, коханням, надзвичайними пристрастями і пригодами.

Ернест Міллер Хемінгуей народився у містечку Оук-Парк, у привілейованому передмісті Чикаго 21 липня 1899 р. Його мати, у дівоцтві Грейс Холл, одружившись із Кларенсом-Едмонсоном Хемінгуєм, лікарем-терапевтом, принесла в жертву, як вона постійно підкреслювала, свій вокальний талант оперної співачки (самопожертва дружини дорого коштувала лікареві Хемінгуею). Він був доброю слабодохою людиною і в усьому підкорявся їй, стараючись звільнити від усіх турбот. Грейс співала у церковному хорі, була членом багаточисленних благодійних організацій, брала участь у справах місцевої церковної общини.

Кожний із батьків намагався підкорити маленького Ернеста своєму впливу, прищепити йому свої смаки. І якщо батько читав йому книги з природної історії, брав з собою на риболовлю, полювання, заохочував захоплення футболом і боксом, то мати мріяла про інше майбутнє для свого старшого сина. Вона наполягала, щоб він співав у церковному хорі, деякий час намагалася зробити з нього знаменитого музиканта, примушуючи грати на віолончелі. Для дитини, у якої не було музикального слуху, ці уроки були справжньою мукою. Як згадував пізніше письменник, «на віолончелі я грав гірше, ніж хто б то не був на світі». Але протягом декількох років йому доводилось займатися музикою.

Пристрасть до письменства оволоділа Хемінгуеєм з ранніх років. Уже в школі він постійно писав оповідання, вірші, які



публікувались у стінгазетах і журналах, був активним учасником літературного клубу.

Після закінчення навчання 1917 року Хемінгуей почав працювати кореспондентом в канзаській газеті «Стар», а в травні 1918 р. поїхав добровільно у воюючу Європу і став шофером в американському загоні Червоного Хреста на італо-австрійському фронті. У липні 1918 р. Ернест був серйозно поранений в ногу. Перебуваючи на лікуванні в шпиталі у Мілані, Хемінгуей закохався в сестру милосердя Агнес фон Куровські, спокійну, розсудливу молоду жінку з почуттям гумору, яка була на сім років старшою за нього. Роман бурхливо розвивався. Ернест умовляв Агнес одружитися з ним, але вона відмовила привабливому солдатові, пояснивши свою відмову різницею у віці. У прощальному листі Агнес писала: «Я до цього часу люблю тебе, але як мати, а не як кохана. Я не можу не враховувати того, що, по суті, ти ще дитина». Гіркота першого кохання була відчута пізніше в «Дуже короткому оповіданні» Хемінгуея, а сама Агнес стала прототипом Кетрін Берклі в одному із кращих оповідань письменника «Прощай, зброе».

Повершувшись до Оук-Парку, Хемінгуей улаштовується на роботу в редакцію чиказького журналу, де знайомиться з письменником Шервудом Андерсоном, який умовив його поїхати до Парижа, щоб позбавитися від «бездуховної», як він висловився, атмосфери американського середнього Заходу. Одружившись у вересні 1921 р. з чарівною дівчиною Елізабет Хедлі Річардсон (від цього шлюбу у письменника був син Джон), Хемінгуей послухався Андерсона і поїхав у Європу.

Перебуваючи за кордоном, письменник багато подорожував, писав статті на найрізноманітніші теми для «Торонто стар». Він познайомився з американськими письменниками, що жили в той час у Парижі, зокрема зі Скоттом Фіцджеральдом, і сам почав писати, дотримуючись принципу «головне – створити одне речення правди, а далі піде». У Парижі вийшли перші книги Хемінгуея – «Три оповідання і десять віршів», написані під впливом Андерсона, а також збірка оповідань «У наш час».

У жовтні 1926 р. Хемінгуей публікує перший серйозний роман «І сходить сонце». Він був доброзичливо сприйнятий критикою і створив йому міцну репутацію молодого письменника з великим творчим майбутнім.

Якщо на літературному фронті у Хемінгуея все складалося добре, то в сімейному житті справи були складні. Мирне сімейне життя закінчилось, коли Хедлі зрозуміла, що Ернест закохався у Поліну Пфайфер, що працювала в Паризькому бюро журналу «Вог». У 1927 р. Хемінгуей розлучився з Хедлі і одружився з Поліною. Від цього шлюбу у Хемінгуея були два сини – Патрік і Грегорі.

Після публікації ще однієї збірки оповідань «Чоловіки без жінок» Хемінгуей повертається в Америку і поселяється у Флориді, в Кі-Уесті, завершає свій другий роман – «Прощай, зброе», що мав великий успіх і у критиків і у читачів.

З переїздом до Кі-Уесту у життя письменника ввійшло нове захоплення – полювання на крупну морську рибу. Ця пристрасть підштовхувала його на все більш далекі експедиції – на Бікіні, Багамські острови, до берегів Куби – острова, який він полюбив настільки, що з кінця 40-х років вибрав його для постійного проживання.

У 30-і роки в творчості Хемінгуея помічається деякий спад. У цей період письменник захворів «зірковою хворобою». Він вважає себе «справжнім чоловіком» (інтерес до іспанської кориди, американського полювання на хижаків), що багатьма сприймалося як позерство. До головних творів цього періоду належать «Смерть після півдня» – документальне оповідання про іспанську кориду; «Зелені пагорби Африки» – щоденник першого сафарі письменника, у якому описи полювання і африканських ландшафтів переплітаються з широкими екскурсами в літературу й естетику; повість «Мати і не мати», у якій головний герой змушений у результаті великої депресії стати контрабандистом. Однак лише два оповідання «Довге щастя Фенсіса Макомбера» і «Сніги Кіліманджаро» отримали тоді схвальну оцінку критики.

Про творчу і фізичну загибель письменника Гаррі розповідається в трагічному оповіданні «Сніги Кіліманджаро».

Ставши чоловіком багатії жінки, Гаррі потрапляє в товариство пересичених комфортом людей. Він сподівається з часом вирватися із того кола, написати про цих людей правдиву гарну книгу. Але порожнеча життя затягує і призводить до загибелі. Він гине в результаті нещасливого випадку, дуже переживаючи за втрачені роки, даремно змарноване життя. Це глибоко трагічне оповідання про письменника, що зрадив своє призначення.

У 1937 р. під час громадянської війни в Іспанії Хемінгуей, зібравши гроші для республіканців, вирушив до цієї країни як військовий кореспондент Північноамериканської газетної асоціації і сценарист документального фільму «Земля Іспанії». Побувавши в Іспанії вдруге, він написав книгу «П'ята колона», де показана облога Мадрида восени 1937 р. У цей час у нього розпочався роман з Мартою Геллхорн, військовим кореспондентом у Мадриді.

Іспанським подіям присвячена книга «По кому дзвонить дзвін», що мала великий успіх. Після розлучення з Поліною Пфайфер Хемінгуей 1941 року одружується з Мартою Геллхорн. Однак і цей шлюб був нещасливим, і вже через чотири роки подружжя розлучилося. Роздумуючи про сімейне життя Хемінгуея, його друг, критик Малькольм Каулі дуже влучно сказав: «Він романтик за натурою, і він закохується подібно до того, як руйнується величезна сосна, змітаючи на своєму шляху дрібний ліс. Коли він закохується, він хоче одружитися і жити в шлюбі, а кінець шлюбу він сприймає як особисту поразку».

У 1944 році Хемінгуей як військовий кореспондент вирушає в Лондон, бере участь у польотах британських ВПС, описує висадження десанту союзників у Нормандії. Письменник настільки активно брав участь у бойових діях союзників, що ледве не попав під трибунал за порушення правил Женевської конвенції про поведінку військових кореспондентів, що, втім, не завадило йому отримати Бронзову зірку за хоробрість.

У 1946 році Хемінгуей знову одружується, цього разу з Мері Уеш, кореспонденткою журналу «Таймс», з якою познайомився ще в Лондоні. З нею він поїхав на Кубу, яка віднині стала його другою батьківщиною. Тут була написана його знаменита повість «Старий і море». Повість мала величезний успіх і викликала захоплення читацького світу. За неї письменник 1953 року отримав Пулітцеровську премію. А 1954 року Хемінгуею була присвоєна Нобелівська премія з літератури за майстерність оповіді, в черговий раз продемонстровану в «Старому і морі». На жаль, через стан здоров'я Хемінгуей не міг бути присутнім при врученні цієї нагороди.

Останні роки життя письменника наповнені трагізмом. Важко собі уявити, що ця сильна людина-життєлюб, спортсмен, став

жертвою тяжких хвороб, у тому числі і психічних. У 1960 р. у нього з'явилися ознаки шизофренії і манії переслідування. Лікування 1960 року у клініці Мейо і Рочестері не дало результату. Вийшовши з лікарні, Хемінгуей зрозумів, що не в змозі більше писати. Життя втратило для нього будь-який сенс, і 2 липня 1961 року Хемінгуей наклав на себе руки у своєму помешканні Кетчем (штат Айдахо).

Після смерті письменника інтерес до нього, а особливо до його життя зростав з кожним десятиріччям. Численні і великі за обсягом монографії про Хемінгуея виходять і сьогодні. Рецензуючи одну з них, американський новеліст Раймонд Карвер зазначав: «Як по-свіжому і нині читаються кращі твори Хемінгуея! Якщо існує в природі взаємозв'язок між пальцями, що листають сторінки, очима, що бігають по рядках, і розумом, що збирає ці слова і думки в образи, значить, Хемінгуей свою справу зробив, значить, він не застаріє».

Світова слава прийшла до Хемінгуея в 20-х роках, коли його оповідання зі збірок «У наш час» (1925), «Чоловіки без жінок» (1927) і романи «Фієста» («І сходить сонце», 1926), «Прощай, зброе!» (1929) зробили його письменником «втраченого покоління».

«Втрачене покоління» – покоління західної інтелігенції, представники якого дуже молодими пішли на fronti Першої світової війни з прекрасними ілюзіями захищати «цивілізацію», «культуру», «демократію», а повернулись з «імперіалістичної бойні» без ілюзій, без віри в буржуазну цивілізацію. Але вчорашні солдати зберегли традиції загальнолюдської моралі, такі, як честь, гідність, любов, віру в солдатську працю і гарне товариство. Утративши віру в можливість буржуазного прогресу, ці юнаки фактично стали зайвими в післявоєнному світі.

Роман «Прощай, зброе!» в першу чергу антивоєнна книга, у якій змальовані жахи війни, страждання й руїни, викликані нею. У ній письменник передає вистраждані враження із власного досвіду у роки Першої світової війни.

Дія роману відбувається на італо-австрійському фронті 1917 року. Хемінгуей змальовує жахливу картину життя на війні: воєнні будні, бойові дії, п'яний чад ресторанів в прифронтових містах, гнітючу атмосферу.

Ідуть дощі. У військах – холера. Солдати, не бажаючи воювати, самі себе калічать. У книзі з великою впевненістю у своїй думці показана слабкість італійської армії, чим і пояснюється розгром при Капоретто.

Такий фон, на якому змальовано образ лейтенанта Генрі, головного героя роману. У ньому Хемінгуей втілив багато чого особистого, пережитого ним самим. Лейтенант санітарної служби, американець Генрі, потрапивши на фронт, переживає від втрати ілюзій, глибокого розчарування у війні. Особисті спостереження, дружнє спілкування з італійськими солдатами і офіцерами пробуджують його від шовіністського чаду і дають зрозуміти, що війна – це бездумна, жорстока різня.

Поза сумнівом є те, що книга Хемінгуея містить різке засудження війни. Але протест проти неї має індивідуалістський характер. Лейтенант Генрі прощається зі зброєю, покидає своїх друзів і вирушає у Швейцарію як дезертир. І тут особиств, приватна поведінка героя трактується письменником як єдине рішення проблеми, в даному разі як єдиний вихід із війни.

Але і цей відхід від війни у приватне життя показаний Хемінгуеєм в трагічному плані. Війні протиставлене особисте життя лейтенанта Генрі і Катрін Барклі. Дві люблячі один одного людини намагаються у своїх почуттях знайти забуття від кривавих воєнних картин, вони хочуть своїм коханням поставити бар'єр між собою і зовнішнім світом. Але Катрін помирає під час пологів, і Генрі залишається самотнім. У фіналі письменник підводить свого героя до розуміння ним жорстокості, безглуздості життя.

Художня манера автора роману характеризується надзвичайною стриманістю. Хемінгуей пише просто, але за цією простотою захований складний зміст, великий світ думок і почуттів, які начебто виносяться у підтекст. На думку автора, письменник повинен добре знати те, про що пише. У цьому випадку він «може дещо пропустити із того, що знає, і, якщо він пише правдиво, читач відчує все пропущене так само сильно, як і сказане про це». Так Хемінгуей пояснює «теорію айсберга», яка вимагає уміння вибирати найбільш важливі, характерні слова і деталі. «Величність руху айсберга в тому, що він лише на одну восьму підноситься над поверхнею води. Письменник, який багато чого пропускає через незнання, просто залишає порожні місця».

Це уміння передати приховане багатство почуттів, трагічно, соціально і психологічно насичений зміст через зовнішньо звичний факт, незначну розмову особливо відчувається в коротких оповіданнях («Білі слони», «Канарейку в подарунок», «Кішки під дощем»).

В інших оповіданнях і в романах «Прощай, зброє!», «По кому дзвонить дзвін», «Мати і не мати» Хемінгуей виступає послідовником традиції Джека Лондона, зображує своїх героїв у хвилини найскладніших випробувань, у моменти найвищої напруженості фізичних і духовних сил. Це сприяє енергійному розвитку сюжету, насиченості дії, показу героїчного у характері людей.

Особливо значне смислове навантаження має у Хемінгуея діалог. Там кожне слово слугує вираженням не тільки прямої думки, але й натякає на інший прихований смисл, чого можна досягти лише ретельним добором і точним вживанням слів.

Письменник майстерно володіє прийомом внутрішнього монологу героя. Це допомагає йому передати справжнє ставлення дійових осіб до подій, що відбуваються. Наприклад, Генрі під час перших зустрічей запевняє Кетрін, що кохає її, і тут же з'являється його внутрішній монолог: «Я знав, що не кохаю Кетрін Барклі, і не збирався її кохати. Це була гра, як бридж, тільки замість карт були слова. Як у бриджі треба було вдавати, що граєш на гроші або ще на щось. Про те, на що йшла гра, не було сказано ні слова. Але мені було однаково». Характерно, що думки героя, наведені в монолозі, виявляються згодом помилковими. Генрі дійсно глибоко покохав Кетрін.

Думки письменника про літературу, про художника, про майстерність розкриваються і в подальших його творах, зокрема в «Смерті після опівдня». Так, наприклад, Хемінгуей стверджує, що, «коли письменник пише роман, він повинен однозначно створювати живих людей, а не літературні персонажі». З цим положенням він пов'язує інше твердження: «...Люди, які діють у романі (люди, а не виліплені штучно персонажі), повинні народжуватися із нагромадженого і засвоєного письменником досвіду, із його знань, із його розуму, серця, із всього, що в ньому є.»

Повість «Старий і море» (1952), за яку Хемінгуей отримав через два роки після написання Нобелівську премію, викликала різні тлумачення критиків.

Це вершина післявоєнної його творчості і, як стало тепер очевидним, своєрідний заповіт художника. Повість, як і ряд інших творів Хемінгуей, була написана на Кубі, де він жив до 1960 року у містечку Сан-Франциско-де-Паула під Гаваною у будинку, перетвореному після його смерті в меморіальний музей.

Тлумачення повісті критиками були різні: одним здавалось утвердженням героїчного начала в людині, а інші підкреслювали в ній мотиви самотності і страждання.

Причина таких настільки різних неоднозначних тлумачень у суперечності й алегоризмі, що притаманні новому, дуже яскравому за змістом твору. Узагальнюючи і абстрагуючи свої думки, Хемінгуей дає можливість читачам самим зрозуміти, що він хотів сказати і який зміст укласти в свої образи.

Старого Сантьяго, героя повісті, коли ми знайомимося з ним, переслідують самі невдачі. Символом невезіння стає вітрило його човна, «все в латках із мішковини», яке нагадує «знамено вщент розбитого полку». Але Хемінгуей, підкреслюючи похилий вік Сантьяго, тут же помічає, що в старого «веселі очі людини, яка не здається». І тут же говорить про уважне, ніжне піклування, яке проявляє хлопчик стосовно Сантьяго. «Треба припасти йому води, мила і гарний рушник. Як я раніше про це не подумав? Йому потрібна нова сорочка, зимова куртка, яке-небудь взуття і ще одна ковдра».

З такими суперечностями читач зустрічається й при описі поєдинку з великою рибиною.

Незважаючи ні на що, старий вірив, що йому пощастить: повинен зловити велику рибу. «Сьогодні я пошукаю щастя там, де ходять зграї боніто і альбатросів. Раптом там плаває і велика риба». В темноті складно було визначити, що саме клюнуло, і підготуватись до боротьби з великою рибиною. Але він впевнено сказав: «Рибо, я з тобою не розстанусь, поки не отримаю». Деякий фаталізм звучить у словах старого, що вступив у двобій зі своїм супротивником.

«...Я доведу їм, на що здатна людина і що вона може витримати».

До останнього напружуючи сили, старий продовжує поєдинок і врешті-решт перемагає. «Але людина не для того створена, щоб терпіти поразки, – говорить він. – Людину можна знищити, але її не можна перемогти».

Старий бореться і тоді, коли на рибу нападають акули. Хоч він і старий і знемагає від втоми, хоч руки його зранені до крові, він продовжує боротися з хижаками. Після того як ламається ніж, прив'язаний до весла, Сантьяго береться за кийок, тому що «нерозумно втрачати надію». «Ось тепер вони мене здолали, – подумав він. – Я занадто старий, щоб убивати акул кийком. Але я буду боротися з ними, допоки у мене є два весла, румпель і кий». Знаючи, що на цей раз боротьба безнадійна, він все ж таки продовжує її до кінця. «Я і не міг розраховувати, що зможу їх вбити, – подумав старий. – Раніше міг би. Однак я їх сильно покалічив обома руками, і, найімовірніше, убив би першу з них. Навіть і зараз, в мої роки». Сантьяго не вдається врятувати свою здобич, але він залишається непереможеним.

«Лягти у постіль – це велика справа. А як легко стає, коли ти переможений, – подумав він. – І я не знав, що це так легко... Хто ж тебе перемиг, старий? – запитав він себе. – Ніхто, – відповів він. – Просто я занадто далеко заплив у море».

У повісті «Старий і море» немає характерного для книг Хемінгуея трагічного кінця. Змучений, знесилений, але непереможений, Сантьяго добирається до порту. Він урятований. Його дочекався хлопчик, який говорить старому, що відтепер вони будуть рибалити разом, що він багато чого повинен у нього навчитися. Це не відхід від життя. Міцні пута продовжують зв'язувати Сантьяго з людьми. Та й сам старий не цурається людей, живе не в чужому і ворожому йому світі. Фінал повісті залишає відкритою перспективу подальшої діяльності, він пов'язаний з вірою у творчі сили людини.

У творі Хемінгуей послідовно втілює характерний для нього стиль: «метод айсбергу». Подібно до видимої частини айсберга, яка є набагато меншою за основну його масу, сховану під поверхнею океану, так і скупа, лаконічна, «об'єктивна» розповідь Хемінгуея фіксує лише ті «зовнішні» дані, відштовхуючись від яких читач занурюється в глибину авторської думки і відкриває для себе художній всесвіт, незрівнянний за своїми масштабами з тим незначним, про що безпосередньо говориться у творі. Так, дія повісті «Старий і море» обмежена кількома днями і одним випадком: старому рибалці вдається впіймати в морі величезну рибу, але по дорозі до берега його здобич з'їдають акули, і він



залишається ні з чим. Однак у вузькі рамки сюжету «втиснута» багатюща філософська проблематика, і перед читачем не лише відкривається історія довгого, достойного і нелегкого життя, а й ставляться питання всесвітнього порядку про смисл і цінності життя, про наступність поколінь людського роду, про солідарність людей, про єдність людини і природи тощо.

Відповідаючи на надокучливі вимоги репортерів, щоб розтлумачили їм смисл повісті, Хемінгуей роздратовано відповів: « Я спробував показати справжнього старого, справжнє море, справжню рибу і справжніх акул. І, якщо мені це вдалося зробити достатньо добре і правдиво, вони, звичайно, можуть бути витлумачені по-різному». Якими б не були, однак, тлумачення повісті чи окремих її епізодів, загальний філософський висновок цілком недвозначний: «Людину можна знищити, але її не можна перемогти».



# Стефан Цвейг

(1881 – 1912)

Стефан Цвейг вважав літературу своїм покликанням, однак професійним прозаїком він став не зразу. Пройшли довгі роки, поки він виробив свій стиль, що читач упізнавав його відразу – чи то була новела, чи життєпис великої особистості.

Життя Цвейга спочатку складалося вдало і щасливо. Він народився у Відні 28 листопада 1881 року у багатій єврейській родині і в дитинстві мав усе, ні в чому не відчуваючи нестатків. Літературна обдарованість проявилась у Цвейга рано, і ще – йому щастило: завжди знаходились редактори, які готові були друкувати навіть найнедосконаліші його вірші. Так були опубліковані перші поетичні збірки «Срібні струни» (1901 р.) і «Ранні вінки» (1906 р.). Вірші були явно наслідувального характеру. Неможливо чекати самостійності від молодого поета, за плечима якого була лише гімназія з її казенним режимом; таємні вечори, на яких читалися вірші лідерів французького символізму Верлена, Рембо, Мелларме; захоплення Стриндбергом, Золя, музикою Дебюссі, Шенберга і Равеля. Навіть університет мало вплинув на літературне становлення майбутнього письменника, і лише природна обдарованість, величезне працелюбство дали Цвейгу змогу виділитися із ряду посередніх літераторів того часу.

Дуже рано він зрозумів, що рамки «нового» мистецтва сковують і гальмують його творчий розвиток, але звільнення від декадентських впливів почалося лише тоді, коли молодий письменник познайомився зі світовою класичною, в тому числі й російською, літературою XIX ст.

Великий вплив на Цвейга мала творчість талановитого бельгійського поета Е. Верхарна. Пізніше у нарисі «Спогади про Еміля Верхарна» Цвейг намалював виразний портрет цього поета,

розкривши його духовний і фізичний образ, у якому поєднувалися мужність із ніжністю і вишуканість із ніжністю. Нарис став пам'ятником довготривалої дружби двох письменників і свідченням про велику роль, яку відіграла поезія, світогляд і особистість Верхарна у житті Цвейга.

Поступово молодий Стефан наближався до рафінованої європейської культури. Так, прохання редактора однієї з газет написати що-небудь на підтримку сіоністського руху Цвейг відкинув чемною відмовою: єврейська тема йому вже здавалася дрібною в порівнянні з проблемами Європи.

У 1911 р. Цвейг опублікував збірник новел «Перше переживання», куди увійшли твори, написані протягом 10 років і об'єднані спільною темою – темою естета. На початку 20-х років з'явився замисел написати велику серію біографічних нарисів про великих особистостей минулого і сучасного: у нього було бажання на живих прикладах розкрити силу ідей гуманізму.

Втілити цей замисел у життя не дала Перша світова війна. Цвейга налякало націоналістичне безумство. Він постарався уникнути військової служби і завдяки своїм зв'язкам був зарахований офіцером на архівно-бібліотечну посаду у Відні. Єдина поїздка в бік фронту відбулася 1915 року. Цвейга відрядили в Галицію, тільки що звільнену від російських військ, для збору плакатів і листівок. Робота віденського естета-пацифіста була не складна: на кожній українській станції до його вагону підбігали селищні євреї, приносячи за 2–3 крейцери оберемки російських плакатів.

Виступаючи проти війни загалом, Цвейг хотів поновити обірвані зв'язки з письменниками і поетами Атланти. У 1916 р. він побував у Швейцарії, де таємно зустрічався з Роменом Ролланом. На шляху із Австрії у Швейцарію Цвейг побачив двоє альпійських сіл, розташованих з обох боків кордону, і його вразила думка про абсурдність війни: в одному селі матері могли спокійно рости своїх синів, а в сусідньому юнаків відривали від мирного життя і відправляли вмирати в окопах. «Мій світ, який я любив самовіддано, – зруйнований, все насіння, яке ми посіяли, – розвіяне», – у відчаї писав він Роллану.

Цвейг був свідком початку розпаду Австро-Угорської монархії, з болем і тугою сприйняв зраду інтелігенції попередніх

ідеалів. Особливо тяжко він сприйняв звістку про те, що його товариш і вчитель Верхарн загинув на війні.

Пасивним свідком доленосних подій Цвейг все ж не хотів бути – він хотів діяти. «Чи не звернетесь ви із закликом до письменників? – запитував він Роллана. – Я думаю, що добре було б видавати дещо, як, наприклад, щотижневу газету із заклинаннями проти нелюдського ведення війни, із закликами полегшення людських страждань. Можливо, що цей проект і не здійсниться. Але потрібно довести людству, що ідеалізм ще існує». Умовляннями і закликами Цвейг іще сподівався розбудити в людях усвідомлення безглуздості братовбивчої війни. Свідченням цього є його публіцистичні виступи того часу, в яких пропагувались ідеї солідарності європейських народів.

Після закінчення війни Цвейг повернувся до попередніх планів – написання нарисів про видатних людей різних епох. Було видано ряд дуже популярних у ті роки життєписів: «Марія Антуанетта», «Марія Стюарт», «Магеллан», «Бальзак», цикли «Три майстри», «Боротьба з демонами», «Поети свого життя», «Лікування духом», звертався Цвейг і до літературного минулого Росії, написав багато цікавого і правильного про Ф. Достоєвського і Л. Толстого.

У 30-і роки він відвідав Радянський Союз. Про свої враження так, як і Ромен Роллан, Ліон Фейхтвангер, нічого не написав, а Анрі Жид зробив записи лише в «Таємному щоденнику». Європа залишалась для Цвейга осередком великої культури. Він сподівався, що минула війна буде останньою, що вона стала щепленням проти силового вирішення політичних проблем. Активізація нацизму зруйнувало усі надії. Виявилося, що єврею в Німеччині і окупованих країнах жити небезпечно. Книги Цвейга, як і багатьох інших письменників 1937 року, палили не за універсальний гуманізм, а як єврейську заразу.

Навесні 1938 року, уже перебуваючи в Англії, Цвейг дізнався про обставини смерті матері у Відні. Хворій жінці похилого віку допомагав літній родич, але вночі знадобилася лікарська допомога, а медсестра, що приїхала, відмовилась залишитися до ранку, тому що були введені в Австрії «Нюрнберзькі закони», згідно з якими арійка, молодша 40 років, не може ночувати в одному будинку з євреєм будь-якого віку.

Емігрувавши в Англію, письменник сподівався знайти на Британських островах захист для миру і європейської культури, Але й тут його чекало розчарування: Англія – осередок демократії, парламентаризму і прав людини – зрадила Чехословаччину. Події осені 1938 р. привели в жах Цвейга: західна цивілізація не змогла або не захотіла зупинити наміри Гітлера, а культ насилля виявився більш могутнім, ніж сила розуму, людяності і прогресу.

Останні роки життя Цвейг провів у далекій Бразилії, у курортному селищі Петрополіс, недалеко від Ріо-де-Жанейро. Тут тяжка духовна криза, що підточувала сили письменника ще з часів руйнування його ілюзій, пов'язаних з мирною Європою, досягла своєї критичної межі. Нацизм відібрав у Цвейга не тільки будинок у Зальцбурзі з унікальною колекцією манускриптів, він позбавив письменника найголовнішого – віри в торжество демократії, гуманізму і справедливості.

23 лютого 1942 року Стефан Цвейг разом зі своєю другою дружиною покінчив життя самогубством. «Світ моєї власної мови щез для мене, і мій духовний дім – Європа – зруйнувала сама себе, – було сказано в його останній записці. – Я шлю вітання моїм друзям. Можливо, доведеться побачити вранішню зорю після довгої ночі. Я ж дуже нетерплячий, іду раніше».

З приводу самогубства Цвейга було висунуто немало версій. За однією з них, найбільш поширеною, письменник прийняв доле-носне рішення у зв'язку з воєнними подіями тих років. За іншою ж, письменник просто відчув занепад творчих сил. Як говорив він сам: «Коли тобі за шістдесят, потрібні незвичайні сили, щоб розпочати все знову».

У некролозі з приводу смерті Стефана Цвейга були такі слова: «Його всесвітня слава цілком заслужена, і дуже сумно, що сила духовного опору цієї обдарованої людини зламалася під тяжким гнітом часу. Що найбільш за все вражало в ньому, так це талант психологічно й художньо яскраво змальовувати історичні епохи й образи».

Стефан Цвейг – письменник складний. Тонкий психолог, який дуже часто тягнувся до незвичайних психологічних і життєвих ситуацій і хворобливих настроїв, він за своєю гуманістичною спрямованістю і запереченням буржуазного лицемірства належить до когорта митців, які сповідували критичний реалізм як напрямок у мистецтві.

Психологізм Цвейга відрізняється від декадентського психологізму. Він ніколи не принижував людину, не опускав її до стану тварини, не сприймав декадентського культу «звірячого в людині», не зловживав зображенням патологічного стану.

Світогляд С. Цвейга був обмежений. Він вважав можливим виправити соціальне зло шляхом етичного відродження. Його заклики до милосердя і всепрощення, його універсальне розуміння добра і зла не мають конкретної чіткості.

Стефан Цвейг – прекрасний новеліст. Він досконало володіє мистецтвом побудови гострого і цікавого сюжету, головним стрижнем якого є психологічний аналіз, він розвинув до віртуозності жанр психологічної новели. Цвейг завжди аналізує умови, що створюють ситуацію і характер героя. З винятковим проникненням він змальовує внутрішній світ жінки. («Лист незнайомки», «Двадцять чотири години із життя жінки», «Гувернантка», «Амок»). Лист незнайомої, адресований відомому белетристу, розпочинається звертанням: «Тобі, який ніколи не знав мене», – і читач вже не може відірватися від новели. Лист-сповідь про всепоглинаюче і трагічне кохання спочатку дівчинки-підлітка, потім вісімнадцятирічної; далі жінки, що мала дитину від коханого, але ніколи йому в цьому не зізналась, свідчить про дійсно сильне почуття. Читач переживає разом з героїнею те, що пережила вона: так автор зумів передати найтонші порухи душі. Героїня ні в чому не звинувачує свого коханого, а лише вдячна йому за те велике почуття, яке вона зазнала: «Ти був саме всім для мене, всім моїм життям. Усе існувало лише остільки, оскільки мало якийсь стосунок до тебе, усе в моєму житті лише в тому випадку мало якийсь сенс, якщо було пов'язане з тобою».

Вона зазнала страшних принижень, які доводиться пережити знедоленим, беззахисним жінкам, заробляти заради щастя сина гроші, продаючи себе. Але вона не звинувачує коханого. «Я мовчала одинадцять років і незабаром замовкну навіки, але хоч один раз я хочу дати собі волю, хочу крикнути про те, – пише вона в листі, – про те, якою ціною я стала матір'ю, народила дитину, яка була щастям мого життя і тепер лежить у ліжечку мертва. Але я звинувачую не тебе, а тільки Бога. Клянуся тобі, я не тебе звинувачую, і ніколи я і в гніві не повставала проти тебе!.. Ніколи не жалкувала я про ті ночі, ніколи не проклинала своє кохання до

тебе; я завжди кохала тебе, завжди благословляла нашу зустріч. І якби повернулися ті страшні години в притулку і я знала б наперед, що мене очікує, я зробила б це ще раз, коханий мій, ще раз і тисячу разів!»

«...Я прошу тебе..., це моє перше й останнє прохання до тебе..., згадай його заради мене: кожного року, на день твого народження, купуй троянди і став їх у синю вазу. Роби це, коханий, роби це так, як інші один раз на рік замовляють панахиду по дорогій померлій людині. Але я більше не вірю в Бога і не хочу панахид, я вірю тільки тобі, я кохаю тільки тебе і хочу жити тільки в тобі...Прочу тебе, виконай це, коханий,...це моє перше прохання до тебе й останнє..., дякую тобі... Кохаю тебе, кохаю... прощай...».

Трагічна доля жінки, але ж вона так не вважає, бо вона була щаслива у своєму коханні, вона жила заради нього, свого кохання і коханого, хоч, мабуть, він і не заслуговує такого ставлення. «Невиразні спогади ставали перед ним – про сусідську дитину, про дівчину, про нічний ресторан, але спогади розпливчасті й неясні..., він подумав про скінчене життя, як про безтілесне видіння, як про далеку пристрасну музику».

У новелах С. Цвейга проаналізовано вплив буржуазного світу, зловісного буржуазного оточення на психіку і життя людини. Героїня оповідання «Амок» принижує гідність лікаря, тому що звикла, що все купується за гроші, а лікар у своєму моральному падінні дійшов до того, що забув про фахову етику, і дуже пізно прокинулося в ньому почуття відповідальності за людське життя. У новелі «Гувернантка» мовиться про просту і разом з тим страшну історію загибелі бідної дівчинки, яку покинув молодий залицяльник і яку зацькувала сім'я; фрейлейн наклала на себе руки. Друга тема новели – крах дитячих ілюзій. Діти любили своїх батьків. Але після смерті своєї фрейлейн побачили істинне їхнє обличчя: за маскою високоповажних батьків щирі, чуйні дівчатка побачили лицемірство, жорстокість і боягузтво. Сестрички не все змогли зрозуміти, але злісний крик мами на їхньому любимому фрейлейн вони вважають підлістю. А бідній гувернантці вони подарують білу гвоздику, щоб вона знала, що вони її люблять. Не встигли: життя фрейлейн обірвалося. Пережите горе, пов'язане зі смертю улюбленої гувернантки, позбавило їх дитинства.

«Вони знають тепер все. Вони знають, що їм брехали, що всі люди можуть бути поганими й підлими. Батьків вони більше не люблять, вони втратили віру в них. Вони знають, що нікому не можна довіряти. Тепер весь жахливий тягар життя ляже на їхні слабенькі плечі. Із веселого затишку дитинства вони начебто впали у провалля».

«Вони плачуть уже не за своєю фрейлейн, не за батьками, які втрачені для них, – їх охоплює жах – страх перед тим, що їх чекає в невідомому світі, у який вони кинули сьогодні перший переляканий погляд. Їх лякає життя, у яке вони занурюються, таємниче і грізне, як темний ліс, через який вони повинні пройти».

Як уже було сказано вище, значне місце в пізньому творчому періоді Цвейга – періоді еміграції – займає жанр історико-біографічного роману («Жозеф Фуше», «Марія Стюарт», «Магеллан» та ін.). Тонкий психологічний аналіз у цих книгах продиктований правильним розумінням духу історії. У романі «Марія Стюарт» створено історично вірний характер Марії – типової жінки епохи Відродження, життєлюбної, сміливої, закоханої в поезію і музику, але розбещеної монархічною владою і католицькою церквою. Високохудожньо зображений у романі і складний характер Єлизавети – антагоністки Марії.

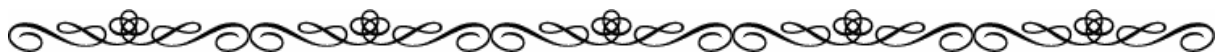
Дуже цікавий і роман «Магеллан». Сміливий мореплавець і відкривач нових земель Магеллан зображений людиною широкого світогляду, безмежної мужності і стійкості. Але велике діяння Магеллана сприймається Цвейгом трагічно: за Магелланом ідуть конквістадори, які використовують на зло людям його відкриття.

Книга наповнена роздумами про теперішню дійсність: розповідаючи про Магеллана, Цвейг бачить перед собою сучасність.

Талант С. Цвейга був оригінальним, але його творчості були властиві також занепадницькі мотиви, настрої суму й безнадії.

Слід також підкреслити, що, крім Верхарна, Роллана, письменник підтримував дружні стосунки з Ж.Ф. Блоком, Анрі Барбюсом, листувався з Максимом Горьким. Він глибоко поважав Л.М. Толстого і Р. Роллана, високо цінував психологічну майстерність Ф.М. Достоевського.





## Карел Чапек

(1890 – 1938)

*«В обдаруванні Чапека поєднується тонкий гуморист і нещадний сатирик, вдумливий психолог і нещадний сатирик, вдумливий психолог і поет. Його перу належать драми, романи, оповідання, нариси, дорожні записи».*

*(С. Нікольський)*

Карел Чапек – один із найбільш яскравих письменників у світовій літературі. Твори його настільки своєрідні, що часто не вкладаються в рамки традиційних жанрів. Для них властиве начебто взаємопроникнення різних жанрових форм. Комедійне розкриття теми часто поєднується у Чапека з хвилюючим ліризмом, захоплюючі фантастично-пригодницькі сюжети – з сатиричними картинами дійсності.

У серці Чапека жили глибока любов до людини і біль за облаштованість сучасного суспільства. Конфлікти багатьох його творів засновані на суперечностях між можливостями людського генія, який робить важливі відкриття, і використанні цих відкриттів на шкоду самій же людині. Але людина часом здається Чапеку слабкою і безсильною перед стихією соціального зла і суспільних суперечностей. Шляхів їх подолання він не бачив. Таке сприйняття життя призводило до того, що в творах письменника теплий гумор і ліричні інтонації, які приховували в собі поезію «радості і сонця життя», переходили в трагедійно-сатиричні і сатирико-звинувачувальні. Він не вірив у можливості зміни життя на краще.

Життєві захоплення Карела Чапека були такими: філософ, натураліст, садівник, фотограф, газетяр, художник, колекціонер,

людина-парадокс, як слушно його називали. Він і справді був парадоксом, тільки в значно ширшому розумінні. Важко знайти в чеській літературі ХХ століття письменника, до творчості якого такою ж мірою пасували епітети «складний» і «суперечливий», як пасують вони до творчого доробку Карела Чапека – одного з найвидатніших реалістів доби.

Карел Чапек народився в сім'ї лікаря, в невеличкому чеському містечку Малі Сватоньовіце, розташованому на північному сході Чехії у передгір'ї Краконош. Природа цього краю незвичайно красива. Свій рідний край він називав краєм Божени Немцовой і Алоїса Ірасека, чеських письменників-реалістів ХІХ століття. У минулому це був регіон патріархального землеробства, кустарно-ткацького ремесла і селянських повстань, але до кінця ХІХ століття змінив своє обличчя: тут вирости промислові підприємства, що продавали продукцію в усі країни світу. Про це, зокрема, Чапек писав так: «Тепер там господарює промисловість, і кілометри рушників і сатину тягнуться із Упіце по всьому світу. Я згадую австралійські і китайські марки, марки із Індії і Капської колонії, які я знаходив у кошиках для паперів у фабричних конторах». Усе це відбилося на творчості письменника.

Писати Чапек розпочав ще в студентські роки, коли навчався у Сорбоннському і Празькому університетах і перебував у середовищі анархічно настроєної молоді, яка хотіла активно втрутитися в життя, а результат цього – захоплення ультралівими течіями в мистецтві, що знайшло своє відбиття і на ранніх творах Чапека: «Осяйні глибини» (1916), «Сад Краконоша» – (1918), створених разом з братом Йозефом, у майбутньому відомим чеським художником. Як у цих оповіданнях, так і в перших самостійних творах Карела Чапека звучить тема «людина-механізм» («Гора», «Ліда»), що були написані в розпалі Першої світової війни. Проблема гострих суперечностей між людиною і «механізованістю» сучасного життєвого укладу стане однією з центральних тем у його зрілій творчості.

На фронті Чапек не був. Тяжка хвороба, що мучила письменника все життя і одного разу мало не спричинила самогубства, звільнила його від сумної долі тисяч його співвітчизників – воювати за інтереси австро-угорської корони. У роки війни він старанно вивчав філософію, служив бібліотекарем і домашнім учителем,

перекладав сучасних французьких поетів початку ХХ ст.; написав кілька чудових оповідань, об'єднаних у збірку «Розп'яття» і «Болісні оповідання» (1917–1924), куди увійшли перші значні твори Карела Чапека. В останній період війни письменник заговорив про згубний вплив грошей на людську особистість («Гроші», «Троє»), про аристократичну пихатість («У замку»), про муки особистості з ураженою совістю («Трибунал»), щоправда, його авторський ідеал був ще абстрактно непевним.

В оповіданні «Гроші» розкривається авторська позиція: несприйняття буржуазного світу, а також проблема справжнього щастя людини.

«Іржі очікував запізнілий поїзд, його охопив ще більш глибокий сум: навкруги тільки бруд і поневіряння та втомлені обличчя людей, що чекають. Так, так, треба звершити щось велике, іншого шляху не існує! Божевільний, а чи зможеш ти здійснити велике? Неси власний тягар. А якщо жадаєш подвигу, неси ще й чуже. Чим важчий тягар, який ти несеш, тим більш значущий твій подвиг. Нікчемний, ти падаєш під власним тягарем? Устань і допоможи встати іншому. Тільки так ти повинен робити, щоб не впасти!..»

«Він почувався надзвичайно приниженим. Гроші, гроші і гроші... Та хіба справа в грошах? Що ж таке трапилось, Господи милосердний? Чому так отупіла, озлобилася засмучена турботлива мати Тільда? Чому вчиняє сварки друга сестра, чому зачерствіло його власне серце? Та хіба в грошах справа?». Це шматує серце Іржі: він відмовився допомогти як сестрі Ружені, так і Тільді з її чоловіком».

В «Болісних оповіданнях» автор розкриває долю «маленької людини», звичайне буденне життя нижчих верств інтелігенції, чиновників, студентів. Основні теми в них: побутові сцени, сімейні сварки, історії, взяті з повсякденного життя, – дійсно «болісне» життя, «болісна» атмосфера.

Один із чиновників, зображених Чапеком, говорить, що він відчувається так, ніби на нього хтось наступив, як на мокру ганчірку. В усіх оповіданнях на першому плані образ стражденної людини, розгубленої в хаосі складного і важкого життя, з його повсякденними буднями і безвихіддю.

Чапек опиняється перед дилемою: що добре для одного, погано для іншого. Через усю збірку проходить думка про те, що

кожна людина по-своєму має рацію. І Чапек карається тим, що закони життя, добра і зла, загадки людських нещастя являють недсяжну для людини таїну.

Перший драматичний твір Чапека – п'єса «Розбійники», замисел якої хвилював його протягом десятиріччя, про молодість, про кохання, що жило в душі письменника, як світлий промінь, у роки світової війни. Герой п'єси – студент, символічно названий Розбійником, – втілення молодості, сміливості і якоїсь невимовної зухвалості почуттів. Письменник знайшов яскраві, свіжі барви для цього образу. Побутові комічні сцени особистого життя роблять твір незвичайно життєвим і разом з тим не знижують його поетичності. П'єсу називали «піснею кохання» за оцінкою одного з чеських критиків. Однак твір навіює й невимовний смуток: мине молодість, і що далі? За нетривалим полум'ям почуттів людини нічого не залишається або, вірніше, залишається світ болісний, такий далекий від поезії людського серця.

Закінчилася війна. Утворилася буржуазна республіка. Проте шлях буржуазного прогресу, на який стала Чехословаччина, не був для Чапека довгождано прийнятним. Буржуазна дійсність уявляється йому символом одвічного неблагополуччя людського буття, неблагополуччя, цього разу пов'язаного з початком науково-технічної революції. Його непокоїв завтрашній день планети. Дійсність нагадувала Чапеку, яким не повинно бути життя, і він вважав своїм обов'язком попередити людство, що суспільний розвиток веде його в небажаному напрямку. Так з'являється в творчості письменника жанр науково-фантастичної утопії. У першій половині 20-х років п'єси «R.U.R.» («Россумські універсальні роботи»), «Засіб Макропулоса», «Фабрика Абсолюту», «Кракатит». Науково-фантастичні твори Чапека свідчили про настання зрілого етапу в житті і творчості письменника. Вони принесли йому світове визнання. Його п'єси вже в 20-ті роки з успіхом ішли на сценах найвідоміших театрів Європи й Америки. Не знайшовши відповіді на глобальні питання, що їх ставила «Велика історія», Чапек звертається до життя буденного, тобто він уміє жити життям свого сучасника.

Чапек охоче віддавав себе журналістській діяльності. Газетярська робота була йому потрібна як ланцюжок безперервних відкриттів, жива інформація про велике й мале, процес пізнання. У 20–30-і рр. він побував у багатьох європейських країнах,

фіксуючи свої подорожні спостереження в численних нарисах. 1923 року, після поїздки до Італії, він створює свої «Листи про Італію», через рік, побувавши в Англії, – «Листи з Англії», наприкінці 20-х рр. пише прозовий цикл «Прогулянка до Іспанії», на початку 30-х – «Картини Голландії», а потім, на матеріалі вражень від поїздки до Скандинавії пише нариси «Подорож на Північ» (1936).

В останні роки життя він багато працює над «Картинами Батьківщини», тобто Чехословаччини, у яких певною мірою виявилися його виняткова спостережливість, художницька проникливість і невгамовний інтерес до національно-самобутніх надбань мистецтва.

Нарисно-документальні замальовки Чапека відзначаються реалістичною конкретністю образних характеристик. У кожній країні письменник намагається побачити особливості національного життя, зрозуміти традиції, звичаї, мистецтво цих країн. У записках передана поезія сонячної Іспанії і холодних фіордів Норвегії. По-новому побачені, представлені в нарисах сотні раз описані шедеври прославлених античних скульпторів і художників Відродження. У текст органічно вплітаються замальовки зустрічей і пригод під час мандрівок. І все це пронизане лірикою, осяяне авторською посмішкою, просякнуте глибокою любов'ю до людини. Ця віртуозна гра світлотіней гумору і лірики, сміху і смутку надають особливої принадності і виразності подорожнім нотаткам Чапека. Кожна фраза в них – відшліфована як віршований рядок. Це справжня лірична поезія.

У листах із Англії, в яких автор розповідає про поїздку в класичну країну капіталізму, світло і тіні розташовуються в основному по лінії соціальних контрастів. Захоплення високою давньою культурою англійського народу не може заглушити болісних роздумів письменника про соціальні суперечності англійського життя, про колоніальне питання.

Намагаючись схопити своєрідні риси національного характеру англійців, Чапек разом з тим зазначає: «Є, звичайно, велика різниця у звичаях і рівні життя пересічного британця і, скажімо, македонського пастуха, але я думаю, що таким же чином кидається в вічі і різниця між пересічним британцем із Собачого острова». Письменник приголомшений вражаючою масовою

бідністю лондонських трудящих: «В інших місцях потворні злидні існують як помийниця в брудному закоулку між двома будинками, як налив чи мерзенні покидьки, а тут миля за милю простяглися ряди продимлених будинків, безрадісні вулиці, єврейські крамнички, численні забігайлівки, християнські нічні притулки».

На виставці Британської імперії Чапека вразила відсутність відомостей із колоній. «І я не знаю, що це могло означати, – пише він, – страшний занепад культури народів цього етносу чи страшне мовчання чотирьохсот мільйонів людей, і я не знаю, що кінець кінцем є страшніше».

Спостерігаючи за класовими контрастами, письменник зізнається, що безсильний підказати вихід, що він заблукав у цих чорних вулицях британської столиці і не знає, куди вони ведуть. Картинам лондонської бідності він може протиставити тільки затишок приміських англійських котеджів, згадки про тихі сільські вулиці Чехії та свої поетичні уявлення про щастя людей, що живуть у його великому серці.

Наступне десятиріччя (1924–1934) у творчій біографії письменника було позначене відходом від великих проблем. У середині 20-х років відбулася стабілізація капіталізму і спад революційного руху в Чехословаччині, все це дало надію Чапеку на те, що і в рамках буржуазного суспільства можна збирати «крихти суспільного добра». У цей час він зближується з офіційними політичними колами Чехословацької республіки, з президентом Масариком. Він вірить у відносне благополуччя, яке може створити буржуазне суспільство, але це не позбавляє його хвилювання за людські долі.

Основні види творів цього періоду – новели, оповідання, нариси.

1929 року вийшли дві збірки Чапека «Оповідання з однієї кишені» і «Оповідання з другої кишені». Письменник не раз говорив про фактичну відповідність своїх «кишенькових» оповідань. Ці оповідання сюжетно і тематично близькі до детективного жанру. Але завдання, що їх ставив перед собою автор, значно глибші: його цікавлять закономірності людського пізнання і людська природа взагалі. Новели збірок в основному побутово-гумористичного змісту, винахідливі, динамічні, з неочікуваними

перипетіями, виразними діалогами. В окремих оповіданнях висміюються посадовці, чиновники, міністри, судді, які подекуди є не кращими за підслідних і злочинців. У деяких оповіданнях висміюється міщанська зашкарублість і розбещуюча сила власності. Саме тут, у «кишенькових» оповіданнях, «людина-парадокс» розвивається в своєму «максимальному парадоксализмі». Письменник пояснив його не хибністю суспільних взаємин, а тим, що людському розуму (та й інтуїції) не завжди все підвладне. Як, наприклад, пояснити, чому викрадачем важливого державного документа стає дрібний шахрай? І чому досвідчений «ведмежатник» легковажно залишає елементарні докази вчиненого ним пограбування сейфа? І чому надійний метод професора-психолога стає неприйнятним там, де цього найменше було сподіватись? А вбивця ніяк не може зрозуміти, чому його діяння кваліфікується як юридичний злочин? І що неписьменному таланить саме завдяки його неписьменності? І що сюрреалістичні спроби поета допомагають поліції розкрити ніяк не пов'язаний з ним злочин? Що це: ланцюг випадковостей? Певною мірою, мабуть, так. Але в самій їхній численності проступає деяка закономірність.

Чи впізнана вона, ця закономірність? І якщо впізнана, то де шляхи до її пізнання? Чапек шукає відповіді. Хоч якими широкими і різноманітними уявляються шляхи пізнання психології і поведінки людини, вважає Чапек, сама ця психологія і поведінка значно складніша за ті методи, якими вона може пізнаватися. Хоч як химерно здійснюються людські бажання, хоч якої парадоксальної форми вони набувають, в основній своїй частині вони залишаються «при людині», залишаються не реалізованими і не розкритими; ця думка проходить через обидві збірки. Реальна людина, твердить письменник, – це ще не вся людська правда, а лише її частина.

«Кишенькові» оповідання Чапека відрізняються від попередніх творів письменника своєю живою розмовною мовою. Манера викладу в них невимушена, по-дружньому насмішкувата.

У 1932 році вийшли гумористичні оповідання, збірка названа «Апокрифи». Це оригінальний жанр – веселі «єретичні» перелицьовки сюжетів легенд і літературних творів. Вони переосмислені так, що читачі впізнають відомі авторові сучасні порядки, суспільні відносини. І все це представлено у комічному вигляді.

Релігійні легенди Чапек переводить у прозово-побутову форму. Так, наприклад, євангельська легенда про Ісуса, що нагодував п'ятьма хлібинами тисячі людей, пов'язана з темою буржуазної конкуренції в хліботоргівлі. Весело звучить оповідання про напівграмотного італійського священика, який, вперше почувши від іноземного туриста про Ромео і Джульєтту, вважає, що мова йде про його знайомих, що мають такі ж імена, і виправляє гостя, замінюючи поетичну трагедію Шекспіра на непривабливу звичайну побутову історію.

Серед творів цих років виділяються журналістські замальовки-нариси: «Похвала газеті», «Як робиться газета», «Як робиться п'єса». Добре знайомий з життям театру і редакцій, він з гумором пише про цей світ.

У 1933–34 роках Чапек повертається до творів великого сюжетного плану: пише романи «Гордубал», «Метеор», «Звичайне життя», об'єднані лише спільним замислом про недосконалість людського пізнання: «істин стільки, скільки поглядів».

Над світом нависла загроза світової війни. Її пожежа ще бушувала в Іспанії. Чорні хмари нависли над кордонами Чехословаччини. Чапек дуже любив свою батьківщину, любив людське в людині, а саме людське було знехтуване і не визнавалося в ідеології фашистів. Він бачив і сили, що породили фашизм: парламентаризм і буржуазна демократія у ряді країн привели до фашизму. У міру назрівання міжнародного конфлікту письменник поступово стає на шлях антифашистської боротьби. У цей час він створює короткі байки, написані як висловлювання різних осіб: підприємця, критика, гангстера, мародера, жебрака, завойовника тощо. Інколи людей замінюють тварини і предмети: лисиця, вівця... Ці афоризми мають глибокий узагальнюючий смисл. (Капіталіст: «Наша праця спільна. Ми з вами працювали на моє підприємство») (Іронія). Починаючи з 1943 року афоризми Чапека набувають гострішого політичного характеру: розвінчуються колоніальне грабування, загарбницькі війни, міжнародна політика буржуазних держав, потурання агресору, з'являється нова для Чапека думка про необхідність боротьби проти насильства. В антифашистській літературі цього періоду провідне місце належить Карелу Чапеку: це антифашистський роман-памфлет «Війна з саламандрами» (1934-1936), драма «Біла пошесть» (1937), п'єса «Мати» (1938).



В останній період життя Чапек активно веде боротьбу з гітлеризмом. Вступивши у міжнародну асоціацію письменників на захист культури, Чапек став видатним діячем антифашистського руху в Чехословаччині.

Мюнхенська змова апологетів фашизму віддала Чехословаччину на розтерзання агресору. Чапек дуже тяжко переживав трагедію своєї батьківщини: ці переживання загострили його хворобу і були однією з причин його смерті. Кінець життєвого шляху був прискорений і цькуванням з боку і профашистських писак «другої республіки». Один із профашистських «прихвоснів літератури» – Дюріх – виступив з публічною заявою про те, що Чапек лише видає себе за хворого, не бажаючи висловити свою думку про те, що відбувається. Через декілька місяців після цього, у грудні 1938 року, Чапек помер. До грипу приєдналося запалення нирок і легенів. Пішов із життя найулюбленіший письменник усієї літературної Європи. Дізнавшись про смерть Чапека, відомий драматург Бернард Шоу в «Дейлі Експресс» написав: «Чому замість нього не помер я». Брат Чапека, автор антифашистських карикатур, загинув у гітлерівському концтаборі незадовго до закінчення війни. Смерть обірвала шлях митця у розквіті творчих сил. В останній період життя у письменника прокинувся інтерес до Радянського Союзу, радянської культури, до російської літератури. Він відгукнувся на смерть Горького: «Максим Горький залишається для нас і для майбутнього покоління невичерпним джерелом любові до людини, натхненником боротьби за радість і сонце життя, мрійником, що воєдино злився зі своїм народом і великою епохою».

Ю. Фучик писав: «На нього нападали за те, що в кращих його творах можна зрозуміти, що відчував Чапек – художник. А Чапек – художник відчував: «Ні, не все благополучно в цьому світі, і це повинно бути змінене».

Письменник розумів, що багато людських проблем пов'язано із соціальними суперечностями дійсності. Ще у вступі до книги «Сад Краконоша» брати Чапеки писали, згадуючи дитинство: «Якщо ти стільки разів бігав по чорному пилу робітничих кварталів (володіючи при цьому нормальним зором і слухом), то тебе ніхто не запевнить у тому, що в світі мало злиднів, недоліків, бруду і жахів. Їх так багато, що не вистачить слів розказати про це. І поряд ти бачив, так же часто і близько, мільйонерів, їхню

пихатість, силу багатства». Ці контрасти ще більше посилювались у результаті війни. Перші роки існування Чехословацької республіки, що виникла у 1918 році на руїнах Австро-Угорщини, були відзначені різким загостренням соціальних проблем. Під впливом Великої Жовтневої соціалістичної революції у країні поширювався революційний рух.

Однак Чапек не вірив у перспективу ідеалів наукового комунізму. Він скептично дивився на можливості зміни життя на краще. Вади суспільного життя стали здаватися йому неминучими супутниками розвитку людської цивілізації, яка стала непідвладною її творцю-людині. Але письменник гостро відчував ці вади. І бачив їх не в частковому, не в дрібницях. Він замислювався над особливостями суспільних відносин, над їх перспективою, над долею всього людства.

Після цього відкривається ціла серія творів письменника, у яких він звертається до фантастичних сюжетів (в основі їх, як правило, лежить наукове відкриття), що дозволяє йому в гротескно-гіперболічній формі розкрити логіку і сутність певного суспільного явища. Він неначебто доводить до фантастичних масштабів ті чи інші риси дійсності, завдяки чому вони виступають особливо наочно. Такий сюжет і в п'єсі «R.U.R».

Якийсь учений зумів отримати штучним шляхом живу протоплазму, інші – створили істоту, зовні подібну до людини, яка не відрізнялася від неї багатьма властивостями, що перетворювали цю істоту в живу машину. Таких механічних людей Карел Чапек назвав «роботами». Вони не відчували болю, не відчували людських почуттів. У гонитві за прибутком підприємливі промисловці швидко налагоджують масове виробництво роботів. Їх починають використовувати на різних роботах, вдосконалюючи і надаючи їм властивості, які все більше наближають їх до людини. Знищується мораль, оскільки джерело моралі – праця. Настає, за виразом одного із героїв п'єси, «суцільна божевільна тваринна оргія». Врешті-решт роботи прозрівають і повстають, знищуючи людей. Двоє з них пізнають таїну кохання, і на землі знову настає епоха Адама і Єви.

Гротескно-сатиричним у п'єсі є втілення ідеалів капіталістів: для хазяїв життя ідеальним був би робітник – жива машина, яка не знає почуття людської гідності і ненависті до гнобителів. Глибоко

символічним є таке: тільки-но у роботів пробуджуються людські почуття, вони повстають. Думка про те, що паразитуюча суспільна система згубна для людства, підкреслюється і символічною вказівкою на те безпліддя, що вразило людей ще до повстання: переставши працювати, вони перетворюються в пустоцвіт.

У роботах нам не потрібно вбачати живих робітників, хоч вони і копіюють деякі їхні риси. Чапек сам підкреслював, що він хотів лише протиставити високий людський першопочаток нелюдському світові, що народжує «машинне рабство». Карел Чапек не бачив конкретних шляхів зміни дійсності, однак у заключній частині стверджує: «Людство не загине». Драма «R.U.R» зробила відомим ім'я письменника і за кордоном. Створене ним слово «робот» увійшло у міжнародний лексикон. За мотивами цього твору Олексій Толстой написав драму «Бунт машин».

Романи «Фабрика Абсолюту» і «Кракатид» – сатиричні твори з фантастичним сюжетом. У першому з них Чапек, висміюючи ідеалістичні уявлення про те, що «дух», «Бог» розчинений в усій матерії, письменник винахідливо будує зав'язку твору на тому, що з винаходом атомного двигуна і розчеплення матерії, розпочинається виділятися і звільнений Бог – «хімічно чистий Бог». Раптова поява Бога ставить у складне становище церкву. Клерикали, боячись втратити прибутки, стараються пристосувати Бога до своїх потреб, бо, як говорить у романі один із пасторів, завдання релігії в тому і полягає, щоб «управляти богом і регулювати його дії». З другого боку, велика продуктивність атомного двигуна і втручання у виробництво самого Бога, який бажає застосування своїх розкутих сил, призводить до кризи. Товари не знаходять збуту, порушується торгівля, наступають хаос, безробіття, голод і війни. Це відкриття знищують, щоб повернутися до старих способів виробництва. Твір є їдкою сатирою на буржуазну політику й економіку, тоталітаризм. Отже, висновок письменника такий: мрії людей про великий достаток і рівність узагалі є ілюзією, нездійсненною і навіть шкідливою.

У романі «Кракатид» переважає психологізм аналіз. У ньому показана драма винахідника, який створив порошок, що має велику вибухову силу. До цього нікому не відомий, бідняк-інженер стає об'єктом великої цікавості різних монополістичних корпорацій і мілітаристських кіл. Щоб отримати секрет винаходу,

інженера поселяють у віддаленому замку, і він стає невідомим винуватцем і свідком грандіозної катастрофи, що була результатом вибуху порошку. У фіналі змучений і душевно спустошений герой зустрічає за містом відразливої зовнішності старого, який їде на селянському візку. І ця зустріч уособлює докір сучасному цивілізованому світу з його хижацькою боротьбою, від чого потерпає сам прогрес. Кінцівка роману – не вказівка на вихід і не показ життєвої розв'язки конфлікту. Порівнюючи через образ старого селянина минуле і сучасне, Чапек ніби ставить запитання: куди іде людство?

У 1934–36 рр. Чапек працює над сатиричним романом «Війна з саламандрами», що після виходу в світ був справедливо оцінений не лише як вершина творчості письменника, а й як один з найкращих творів світової антифашистської літератури.

У «саламандрах» упізнається багато з того, що в свідомості людей Європи назавжди зв'язалося з фашизмом. Варто, наприклад, згадати, як якийсь Ганс Тюрінг відкрив найкращу расу саламандр, що, мовляв, ці істоти і світліші, і постава у них краща, і череп довгастіший; варто прислухатись до цинічних розмов про те, начебто «вищість» саламандр перед людьми дає їм право на всесвітнє панування, і людство, отже, має добровільно поступитися місцем цій «вищій» расі; варто послухати, як колишній фельдфебель Андреас Шульце, ставши верховним Саламандром, хрипким голосом погрожує людству війною, отже, – варто звернутися до цих і схожих епізодів, щоб реально-історичні адресати цих натяків перестали викликати сумніви.

І все ж, саламандри Чапека символізують не одне якесь явище – чи то фашизм, чи то колоніалізм, чи то мілітаризм. Це символи значно ширшого поняття: людські взаємини, що складаються в усьому буржуазному суспільстві, їхнє неминуче в усьому суспільстві логічне завершення, наслідок їхнього саморозвитку.

У першій книзі «Війни з саламандрами» Чапек уміло показує в явно пародійній, гумористично-сатиричній формі ставлення буржуазного світу до чергової сенсаційної новини, відкриття на далеких островах нікому досі не відомих саламандр, і до не менш сенсаційної витівки – їх експлуатації заповзятливими ділками. У другій же книзі охоплення дійсності значно розширюється, зображувані події починають символізувати всю історію буржуаз-

ної цивілізації і буржуазного «прогресу» від його первісних до найрозвиненіших, імперіалістичних форм, і гумор та іронія відповідно змінюються нищівною сатирою. У третій частині роману дається відображення найважливішої історичної стадії – тривожно-грізних передвоєнних років; саламандри вже уособлюють гітлерівський фашизм, і розповідь набуває гостро гротескного характеру. Простежуючи цей історичний розвиток, Чапек передбачає і попереджає.

Уособлені у двох багато в чому епізодичних, хоч і досить вибраних образах – Тоха і Бонді, – епоха «первісного нагромадження» капіталу і епоха його імперіалістичного «фіналу» символізують своєрідні «початок» і «кінець»; але вони, здавалося б, зовсім не схожі, водночас упізнаються одна в одній. Родовід монополістичного синдикату «Саламандра» бере свій початок у «золотому віці» вільного, в чомусь навіть романтичного підприємства.

Перспектива сьогоднішнього дня вимальовується перед Чапеком досить невиразно. Але він занепокоєний тією позицією, що її має зайняти людина його оточення, прогнозуючи майбутнє. Полярні позиції представлено філософом Вольтом Мейнертом, автором книги «Загибель людства», і анонімним Іксом, що покладає надії на буржуазно-демократичну коаліцію в боротьбі з саламандрами. Ікс закликає: «Треба ясно усвідомити бодай одне: коли на одному боці стоятимуть саламандри, то на другому боці стоятиме все людство. Божевільні, перестаньте нарешті годувати саламандр. Перестаньте давати їм роботу, відмовтесь від їхніх послуг, облиште їх..., аби тільки люди, людська цивілізація й людська історія не працювали далі на саламандр! І перестаньте постачати їм зброю, припиніть забезпечення їх металами та вибуховими речовинами, не посилайте їм більше наших машин і товарів! Тоді ви не будете давати тиграм зуби, а зміям отруту; не будете розпалювати вулкани й розламувати греблі, відкриваючи шлях повені, поставте саламандр поза законом, прокляніть їх і відлучіть від нашого світу, скличте Лігу Націй проти саламандр! Хай усе людство готується обороняти своє існування зі зброєю в руках...» Протиставляючи буржуазну демократію фашизмові і водночас, як справжній реаліст, вгадуючи прихований зв'язок між ними, Чапек не бачив тих реальних історичних сил, що могли б покінчити з людиноненависництвом раз і назавжди.

«Війна з саламандрами» – це не лише найповніше вираження Чапекового несприйняття бездуховності буржуазного світу, не лише твір з особливо чітко розставленими соціальними акцентами, не лише безпечна й загальноновизнана вершина сатири Чапека; «Війна з саламандрами» – це ще й оригінальне жанрове новотворення. Науково-фантастична і пригодницько-розважальна розповідь наче переростає в сатиричну утопію, в якій з розвитком фабули з'являються виразні памфлетні ознаки. Роман Чапека – твір величезного значення.

Драми «Біла пошесть» (1937) і «Мати» (1938) з'явилися як наслідок глибокої потреби Чапека в живому спілкуванні з аудиторією, що стало для нього великою потребою в останній творчий період. У драмі «Біла пошесть» відображено міжнародний конфлікт між силами агресії і демократії. Чапек показав, як імперіалісти ведуть гонку озброєння, роздмухують військовий психоз, прикриваючи загарбницьку мету лицемірними фразами про інтереси нації. Герой п'єси лікар-цілитель Гален, що ненавидить війну, не вагається сам на сам виступити проти цілої мілітаристської машини в державі, на чолі якої стоїть маршал – диктатор фашистського типу. Гален – єдиний, хто вміє рятувати «білу пошесть», і він робить спробу скористатися своїм умінням, щоб змусити сильних світу цього зрестися з воєнними планами. П'єса закінчується трагічно: Гален гине під ногами розлюченого натовпу обивателів, отруєних псевдопатріотичною демагогією, та, незважаючи на такий фінал, твір закликає до дії, і в цьому його справжня, хоч і гірка мудрість. Фашистський посол Німеччини в Чехословаччині заявив офіційний протест у зв'язку з постановою п'єси в Національному театрі.

«Біла пошесть» – один із небагатьох творів Чапека, у якому створено образ позитивного героя-лікаря Галена. Він виступає як борець-одинак, вбачаючи в народі лише стражденну масу. Автор поставив Галена у виключні умови: лише у нього є засіб від страшної епідемії. Володіючи секретом боротьби з нею, Гален отримує можливість – вимагає від «влада імущих» і самого маршала, що захворів, припинити війни. Так Чапек-письменник поступово переходить на шлях борця: він закликає читачів не бути спостерігачами, а активно боротися проти імперіалізму і воєнного часу.

А в п'єсі «Мати» боротьба стверджується як подвиг. Дія п'єси відбувається у невеликій країні. Революційно настроєний народ повстав проти гніту і деспотизму. Результат боротьби хилиться на користь повстанців. Тоді з метою «наведення порядку» на країну нападає агресор – велика і сильна держава. Героїня п'єси – інтелігентна жінка, що втратила чоловіка і чотирьох дітей. Вона вважає за свій обов'язок послати на захист батьківщини останнього сина-учня, у якого ще пальці в чорнилі. Але з усвідомленням обов'язку довго сперечається почуття материнської любові. У споминах виникають образи рідних людей – покійного чоловіка і синів. На сцені, за замислом Чапека, померлі з'являються як живі – символи того, що їх справа продовжує жити і після смерті. І мати відчуває, що не послати сина продовжити і захистити справу померлих – значить зрадити їх. Із ефіру лунає голос іншої матері, матері-батьківщини, що стікає кров'ю і закликає всіх дітей піднятися на ворога. Мати починає вагатися. І коли по радіо повідомляють про те, що вороги розстріляли школярів, що вони торпедували навчальну шхуну, на борту якої були учні морського училища, почуття обов'язку перемагає, і мати сама дає в руки гвинтівку своєму останньому синові.

П'єса «Мати» – прямий заклик до опору агресорові напередодні вторгнення в Чехословаччину. Устами героя п'єси, революціонера Петра, Чапек говорить: «Я завжди був та й залишаюся противником війни. Але такому насиллю ми повинні дати відсіч. Цього вимагають наші переконання».

У п'єсі «Мати» вперше спостерігається співчутливе ставлення письменника до революційної боротьби. У п'єсі виступають Петро і Корнель. Перший – борець за соціальну справедливість, за революційне перетворення світу, другий – контрреволюціонер. Хоч революційні ідеї Петра у перебудові світу Чапек і не робить ідеями своєї п'єси, симпатії його явно на боці Петра. Сюжетну лінію твору становить суперечка Петра з Корнелем, у якій останнє слово залишається за Петром. Петро передбачає, що розв'язану імперіалістичну війну народ закінчить революцією. П'єса пронизана громадянським пафосом, лунає заклик до самовідданої боротьби, до самопожертви в ім'я життя, в ім'я гуманістичних ідеалів. Оптимістичний характер п'єси полягає в тому, що Чапек виступає в антифашистській боротьбі разом з народом.

Газета «Юманіте» писала, що п'єса «Мати» – це вираження дум народу, його страждань, його відчаю і в той же час є закликом про допомогу народу, який героїчно відстоює свою волю і незалежність.

П'єса «Мати» ознаменувала остаточну відмову Чапека від його давньої ідеї «невтручання» в історичний процес. У ній чітко окреслено соціальне обличчя персонажів, послідовно виявляється позиція автора. Вона вся пройнята запереченням прийнятної колись для Чапека ідеї «кількох правд».

Ім'я Чапека нерідко називають поряд з письменниками, досить один від одного далекими, – Бальзаком і Достоевським, Шоу і Франсом, Голсуорсі і Уелсом, Томасом Манном і Горьким, Я. Нерудою і Сенкевичем; з великими художниками минулого Карела Чапека об'єднує щира любов до людини, турбота про її сучасне, неспокій за її майбутнє, віра в її щастя. Це дає йому право на безсмертя у свідомості поколінь. Це найвища винагорода за тяжкі творчі шукання.



## ЛІТЕРАТУРА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ ст.



### Кобо Абе

(1924 – 1993)

Кобо Абе – японський письменник, драматург і режисер має багато шанувальників у всіх країнах світу. Він не простий для сприйняття, проте інтелектуали добре розуміються на сучасних напрямках літератури, у тому числі і японської. Той, хто зрозуміє складну структуру творів Абе, без сумніву, отримає насолоду від гри розуму і фантазії письменника.

Витоки своєї уяви назвав сам Кобо Абе – Гоголь і Достоевський: «Переплетіння видуманого й реального, через що реальність постає надзвичайно яскраво й вражаюче, з'явилося у моїх творах завдяки Гоголю, який навчив мене цього».

Кобо Абе (справжнє ім'я Кіміфуса, у китайській транскрипції Кобо) народився 7 березня 1924 року. Дитинство і юність пройшли у Маньчжурії (Пів.-Сх. Китаї), де його батько працював на медичному факультеті Мукденського університету. У 1943 р. в розпал Другої світової війни за наполяганням батька Кобо поїхав у Токіо, де вступив на медичний факультет Токійського імператорського університету. Але вже через рік повернувся в Мукден, ставши свідком поразки Японії. У 1946 р. він знову поїхав у Японію, щоб продовжити освіту в Токіо. Там же, будучи студентом, одружився. Його дружиною стала художниця, дизайнер за професією, яка потім неодноразово ілюструвала книги письменника.

Уже під час навчання Кобо почав сумніватися у правильності вибору професії, та й грошей на навчання не вистачало. Але університетський диплом він все-таки отримав. Не попрацювавши лікарем жодного дня, Абе зосередив свою увагу на літературі. Цьому були дві причини. Велику роль відіграло перебування в Маньчжурії: життя в країні з іншою культурою розширило світогляд майбутнього письменника. Другий суттєвий момент, що допоміг викликати пристрась до письменницького ремесла, – прекрасне знання світової літератури, й особливо російської. У 1948 р. було опубліковане перше оповідання Кобо Абе «Дорожний знак у кінці вулиці». А повість «Стіна. Злочин С. Карми» принесла молодому автору визнання і схвальний відгук критики. За цей твір 1951 року Абе був удостоєний вищої літературної нагороди Японії – Премії Акутагави. Через якийсь час Абе розширив цю повість, доповнив ще двома частинами під назвою «Борсук з вавилонської вежі» і «Червоний кокон». Невлаштованість, самотність людини – лейт-мотив «Стіни». Якраз цей твір визначив подальшу письменницьку долю Абе.

У 60-і роки Кобо Абе серйозно захопився політикою, деякий час навіть був членом японської компартії. Пізніше, пояснюючи своє членство в комуністичній організації, письменник говорив: «У рядах японської компартії я провів значний шмат свого життя. Навіщо вступив? Це було зразу після закінчення війни. І, по-моєму, у цьому тоді проявився мій постійний нігілізм. Я не люблю бути таким, як усі. Крім того, гасла комуністів про загальну рівність мені здавались правильними. Але тертя з партійним керівництвом почалося дуже швидко. У підсумку питання про мій вихід став справою часу. Приводом стало попередження, яке я сказав у Празі чехословацьким побратимам по перу. Я їм сказав: «Ви надмірні оптимісти, ви накличете радянські танки. Будьте стриманіші». Коли мої побоювання щодо танків справдилися, я уже був безпартійним».

Потім письменник взагалі відійшов від політики, повністю присвятив себе літературній творчості.

Роман Кобо Абе «Жінка в пісках», удостоєний премії газети «Юміурі», вийшов 1960 року. Герой цього роману Нікі Дзюмпей волею випадку попадає в загублене сільце, оточене пісками і пустинею. Він залишається переночувати в одній із сільських осель,

збудованій в глибині піщаної ями, із якої неможливо вибратися самотійно. Так Нікі попадає у полон до жіночої сільської общини, члени якої потерпають через відсутність чоловіків. Своє вимушене перебування у заточенні він розділяє із жінкою, безсловесною і повністю покірною йому. Врешті-решт герой роману підкоряється своїй долі і починає боротися за виживання серед пісків, які постійно наступають. Але коли Нікі отримує можливість вибратися з пісків, він приймає дивне рішення – відмовляється від волі. Щось змінилося у його ставленні до життя і свідомості. Боротьба за виживання є стимулом більш сильним, ніж бажання волі і зовнішнього благополуччя. Нікі зрозумів, що його доля – жити тут, у загубленому сільці. На відміну від перебування у бездуховному місті, життя «в ямі» дає можливість відчутти себе господарем своєї долі.

У подальших своїх творах Кобо Абе підтвердив славу майстра психологічного дослідження свідомості людини. Свідченням того – трилогія «Чуже обличчя», «Спалена карта» і «Людина-Коробка». Основна ідея цих романів – зіткнення людини з ворожим оточенням, безглузді спроби позбавитися почуття самотності. Герої трилогії начебто загубилися у масі людей і даремно намагаються утвердити своє право на індивідуальність.

Письменник точно «впіймав» і явні, і сховані тенденції сучасного світу. Серед них і згадана тема відчуження особистості, тієї самої особистості, яка сприймає у житті далеко не всі явища, що здаються більшості людей нормальними. У романі «Чуже обличчя» показано трагедію людини, якій унаслідок вибуху в лабораторії спотворено обличчя. «Щоб не бути відгородженим від людей, герой вирішує надіти маску. З цього моменту він вирішує, що маска може взяти на себе й роль прикриття правди. Звідси висновок: «обличчя і душа знаходяться в абсолютно визначеній залежності». Автор дає нотатки про людину-коробку («Людина-Коробка»). «Я щойно почав писати в коробці з гофрованого картону, яка нижнім краєм сягає аж до стегон, коли її надіти на голову. Оскільки я сам тепер людина-коробка, то виходить, що людина-коробка пише в коробці про людину-коробку». Детальний опис дається щодо обладнання коробки – суть цього врешті-решт розуміє читач: автор хоче сказати, що обличчя людини – це її совість. «Обладнати коробку – діло неважке, із цим можна

впоратися за годину. Значно важче її на себе надіти – для цього потрібна відвага. Людина, з'явившись на вулиці в звичайнісінькій картонній коробці, – вже не людина й не коробка, а перевертень, який вабить до себе людей. Так само вабить балаганний рекламний плакат: чоловік-ведмідь і жінка-гадюка, які від люті ладні розірвати один одного, стимулюють придбати квиток. Одначе злість людини-коробки складніша. Коробка – це маска. Якщо надіти маску, то тоді легко сховати совість, а значить, можна піти на що завгодно, аж на злочин. А якщо кожний скористається маскою-коробкою, щоб стати кимось іншим? Тоді всі злочини не будуть мати обличчя – маска-коробкаховає істинні наміри кожної людини».

Звичайно, подаючи на суд читачів свій погляд на світ і людину в ньому, Кобо Абе використав той життєвий матеріал, який давала йому Японія, країна високих технологій, швидкісного ритму, доведеного до автоматизму. Але проблеми, які показує письменник, однакові для всіх. Одна з них, що хвилює письменника, – це байдужість людей одне до одного. Їх більше цікавлять світові катастрофи, глобальні потрясіння, і в той же час вони не здатні співчувати людині, що живе поряд. І в цьому байдужому і безликому світі дійсно нічого не залишається, як зникнути безвісти, надіти маску чи стати «людиною-коробкою», що дивиться на всіх зі своєї картонної шкаралупки. Коробка – це своєрідна броня, якою людина відокремлюється від ворожого їй світу, аби захистити свою вразливу душу. Для людства, вважає письменник, найголовніше – «мир, спокійне творче життя, але, на жаль, людські стосунки деформовані, у світі панують ненависть, вороже ставлення одне до одного. Ось чому людину, яка мріє про місце, де двері широко розкриті для всіх, де будь-яка людина – твій друг, де немає потреби бути завжди на сторожі, чекає небезпека стати людиною-коробкою.

Абе відомий не лише як прозаїк, але й як драматург і режисер. Свої п'єси він ставив у власній «Студії АБЕ». Його театральний колектив 1980 року побував на гастролях у США, дав покази у великих містах, у тому числі Нью-Йорку, Вашингтоні і Чикаго.

Біографи Кобо Абе завжди відчували труднощі: він був відлюдкуватим, сторонніх до себе не допускав, не любив журналістів, жив справжнім самотником у віддаленому від чужих

поглядів котеджі в районі гірського курорту Хаконе. Та й справжніх друзів у письменника не було. Він сам про це відверто сказав: «Не люблю людей. Я – сам. І перевага моя в тому, що, на відміну від багатьох, я добре це розумію». По суті, в його біографії не було ніяких яскравих подій. У 1992 р. письменник був одним із кандидатів на Нобелівську премію з літератури. І тільки раптова смерть 12 січня 1993 р. позбавила його цієї нагороди.

Сьогодні в Японії у Кобо Абе репутація швидше елітарного, ніж популярного письменника. Його твори не стільки розважають, скільки примушують задумуватися, а це «середньому японцю» при високому темпі життя здається дуже обтяжливим заняттям.



## Джон Хойєр Апдайк

(1932 – 2009)

«В епоху, коли все сконцентровано навколо міст і політичних подій, я пишу про сільське, провінційне, аполітичне», – сказав якось Джон Апдайк. Фактично ж його «аполітичні герої» перебувають у центрі американського життя і є барометрами американських настроїв, оскільки письменник змальовує «одноповерхову Америку», її «середній клас», а це і є самісінька серцевина, сутність, духовне (або бездуховне) обличчя країни. Автор і сам є невід’ємною частиною цього середовища – за походженням, за вихованням, за переконанням.

Родовід Апдайка починається з перших поселенців – предки-німці зійшли на американський берег 300 років тому, а сам Джон у дитинстві визнавав єдину націю – американську: діти, народжені в інших краях, здавались йому майже вигаданими, нереальними і дуже нещасними. І в школі, і вдома його запевняли, що американці – супер-нація, а їхній спосіб життя – найкращий. Він завжди любив свою Батьківщину і вболівав за її долю; його критичність, якою б гострою не була, ніколи не перетворюється на критиканство, на повне несприйняття. Наприклад, на останньому конгресі ПЕН-клубу, що відбувся у Нью-Йорку в січні 1986 року, Апдайк був майже єдиним, хто захищав американський спосіб життя. Тим більше варто дослухатися до його голосу – до барометра, який сповіщав про будні американців.

«В моїх книжках про повсякденне життя звичайних людей, – говорить письменник, – значно більше зв’язку з сучасною історією, ніж у підручниках і спеціальних дослідженнях з даного предмету». І це – проста констатація факту.

Джон Хойєр Апдайк народився 18 березня 1932 року в маленькому пенсільванському містечку Шиллінгтон. Його дитинство, як

неодноразово повторював він сам, минуло під знаком двох катастроф: депресії 30-х років і Другої світової війни. Джон Апдайк, як і герой багатьох його творів, був єдиною дитиною в сім'ї; батько викладав у школі; мати походила з родини фермера, який, розорившись, оселився в Шиллінгтоні, але на все життя зберіг мрію повернутися до землі. Таку саму мрію плекала і Джонова мати. Для дорослих Апдайків містечко Шиллінгтон («Нью-Йорк був на відстані семи доларів – ми тоді вимірювали доларом усе – і простір, і час», – згадує Джон) не стало ні рідним, ні дорогим, – це була проміжна зупинка на життєвому шляху. Майбутній письменник став лише сином містечка, увібрав його в себе, зріднився з ним. І хоч би як називалися місця, де живуть Апдайкові герої, можна впізнати все той же Шиллінгтон, що став для письменника ніби символом Америки – «одноповерхової Америки» простих людей, «середніх» американців – з їхніми буденними інтересами, дрібними турботами, невиразними мріями про інше життя.

Джон Апдайк змалку любив малювати, і мати мріяла про кар'єру художника. Здобувши вищу освіту, Джон їде на рік до Англії, в Оксфорд, стипендіатом до школи живопису.

Повернувшись 1955 року до Штатів, Апдайк починає співробітничати в дуже престижному журналі «Нью-Йоркер» як карикатурист і журналіст: друкує на його сторінках свої фейлетони, нариси, оповідання, статті, пародії, вірші. Частина цього доробку ввійшла згодом до книжки «Прозаїчне асорті» (1965), частина склала ядро першої збірки оповідань «Ті ж двері» (1959).

Добірка віршів тієї пори вийшла 1963 року окремою книжкою під назвою «Телефонні полюси» та інші поеми». 1974 року Апдайк написав історичну п'єсу «Б'юкенен помирає». Продовжує складати вірші («Середина» та інші поеми, (1969), «Безсоння» (1977)), пише для дітей («Чарівна флейта» (1965); «Дитячий календар» (1965)) та інші, виступає зі статтями, нарисами тощо. Але широку популярність отримав у літературі як Апдайк-прозаїк.

Перші збірки його оповідань позначені смутком прощання з дитинством і юністю – країною чистоти, щирості, радості. Смуток поступово переростає в тугу, постійне почуття неблагополуччя, невлаштованості – в трагічне світовідчуття. Пізніше письменник визначив, що трагедія буденного існування пересічного американця стала провідною темою його творчості.

Перший роман Апдайка «Ярмарок у притулку» вийшов друком 1959 року. Він побудований на матеріалі, що його письменник ніби безпосередньо почерпнув із життя. На околиці Шиллінгтона, недалеко від будиночка, де мешкав з батьками Джон Апдайк, стояла в саду будівля, оточена муром, – притулок для самотніх людей, Джон частенько бігав туди з хлопцями, а в неділю садом прогулювалась уся його родина. До того ж щонеділі там бували ярмарки, погожої днини йшла жвава торгівля. Ось про один такий день – день ярмарку, тільки не погожий, і розказав він потім у своєму романі.

Досвідчені, мудрі старі люди підбивають підсумки життя. Симптоматично, що Апдайк настирливо звертається думками до Римської імперії доби Нерона, часів занепаду і розкладу її моралі, її духу. Самі напрошуються паралелі й асоціації з сучасною Америкою. Напрошується і висновок з цього твору: високий економічний рівень ще не свідчить про духовне здоров'я людей.

Тема самотності, неминучої, непереборної, навіть у найменшому і, здавалося б, найзгуртованішому осередку суспільства – родині, спочатку позначається немовби пунктиром, безнастанно повторюючись у різних варіантах, знаходить свою викінчену форму в романі Апдайка «Кролику, біжи» (1960). Цим твором було започатковано цілий цикл, у якому висвітлено еволюцію пересічного американця.

До долі головного героя Гаррі Енгстрома Апдайк повертається 1971 року. Після подій, зображених у попередньому романі, пройшло десять років. Всі забули, що Гаррі був зіркою баскетболу, що колись за спритність його звали Кроликом. Сім'я його розпадається. Змінити нічого не можна («тягнуть дні, як бляклі перекладки між ночами»). І нехай люди навчилися літати на Місяць (роман насичений повідомленнями про польоти американських астронавтів), самотність людини, її відчуження від інших – близьких і далеких – залишаються незмінними. Трагізм буденного триває, стає ще гострішим. Втекти від нього не можна.

Наступна частина про Кролика – роман «Кролик розбагатів» (1981), де доведено до краю конформістську еволюцію колись бунтівного героя. Якщо молодий Гаррі не може примиритися з думкою, що єдиним сенсом життя для нього, як і для всіх знайомих і сусідів, має стати лише накопичення, гонитва за матеріальним



успіхом, за предметами достатку і комфорту, то дорослий Кролик, одержавши спадщину від тестя, торговця автомобілями, нарешті віднаходить злагожденість з навколишнім середовищем, гармонію з самим собою, якої йому все життя бракувало для щастя.

Тепер він намагається бігати кожного ранку вже для того, щоб зберегти здоров'я, здатність користуватися такими приємними і тепер доступними благами забезпеченого життя. Отак було завершено розвиток образу – від внутрішнього анархічного бунту здорової чесною молоді людини до типового конформіста.

У четвертому романі про кролика (вийшов 1990 року) автор показує, що багатство стає для Гаррі єдиною метою. У цьому романі письменник прощається зі своїм героєм: під час гри в баскетбол у Кролика трапився інфаркт, і він помирає, а зі смертю Кролика головним героєм роману стає син.

Цикл про Кролика приніс автору високі літературні нагороди США: Вищу премію Національного товариства літературних критиків (1982), премію Пулітцера, Американську книжкову премію з художньої прози. Одержуючи першу з цих нагород, Апдайк виголосив промову: «В наш час, коли значно легше нарікати і впадати в розпач через ознаки кризи, ніж підтримувати прагнення до миру і порядку, я розчулений тим, що завдяки цій премії стало загальноновизнаним звичайне, нормальне існування мого героя – людини середнього віку, звичайного й «пересічного» в тій мірі, в якій ці поняття можна поширити на всю Америку». Отже, Апдайк вважав своїм завданням створення образу типового представника Америки.

У 1968 році виходить його твір, який викликав невдоволення буржуазної критики – роман «П'яри». У ньому, як вважає літературознавець Тамара Денисова, Апдайк намагався показати, як буденне існування притупляє духовні запити інтелігентних людей, позбавляє сенсу моральні критерії, поступово зводить життя до пошуків примітивних фізіологічних радощів.

Але найкращим у доробку письменника є роман «Кентавр» (1963). Цей роман приніс автору Національну премію книги (1964) і викликав нескінченні дискусії серед критиків і читачів. Зміст роману не складний: посередній художник-абстракціоніст – як він сам відрекомендується читачеві – Пітер Колдуел згадує своє минуле – кілька зимових днів 1947 року. У споминах Пітера,

здається, дрібниці, але ж ті події, які він згадує, тобто детально все те, що відбувалось за кілька днів – життя «середньої Америки» і життя сім'ї Колдуелів типове. Сім'я бідувала – це підкреслює неодноразово дорослий Пітер. Згадує він свої поїздки до школи і назад на старому «б'юїку», який більше ламався і стояв, ніж їхав. Не може він забути свій благовісний одяг і ношене-переношене старе взуття, що призвело його до сильної застуди, «що ніяк не хотіла минати, але ми жили бідно і тому не квапилися кликати лікаря». Хлопчику боляче згадувати і зовнішній вигляд батька. «На ньому було його картате пальто – стара лахманина з різними гудзиками, що її батько врятував від продажу на благодійні цілі... На голові сиділа жахливого вигляду синя плетена шапка, яку він підібрав на смітнику в школі». Через нестатки в сім'ї відбувалися сварки. І читач не може не співчувати Пітеру, який постійно страждав «від того, що батьки вдома сварилися» і старші хлопці після уроків не давали йому проходу.

У свої п'ятнадцять років він «мав на диво наївні уявлення про те, що таке страждання»; був переконаний, що воно потрібне людям. «Довкола я бачив страждання...»

Та п'ятнадцятилітній хлопчина ще не усвідомлює, що через усі взаємні непорозуміння в сім'ї і в колі людей, з якими доводилось спілкуватися, їм погано жилося: «нам добре жилося». Цікавою була його поїздка з батьком до сестер у Нью-Йорк. Через два роки він про неї згадує з радістю, хоч і не побачив картин Вермеєра («не попали в музей, і не побачив тих, про які мріяв»), та враження від Нью-Йорка – інтер'єру номера в готелі, де жила тітка, від електричних сузір'їв, під якими вони вільно ширяли удвох з батьком, «від тісної землі» – залишилися на все життя.

І саме у ці роки Пітер усвідомлює, що «все на світі, якщо не гине зовсім, то обов'язково міняється, зміщується, вислизає, втікає, мов ті сонячні зайчики на цегляній стежці».

Головним героєм цих спогадів є його батько, шкільний учитель природознавства Джордж Колдуел – вчитель-невдаха, вчитель-дивак, з якого глузують учні, колеги, він боїться дуже директора школи Зіммермана... Пітер згадує батька, його поведінку, стосунки з учнями, колегами, з ним, матір'ю, дідусем. Він дослівно пам'ятає колись сказані батьком репліки з того чи іншого приводу, оцінку самому собі. І тому образ Джорджа Колдуела розкритий багатогранно.

Жилося батькові нелегко: «я сьогодні цілу ніч не спав, все старався пригадати що-небудь гарне і не міг – злидні та страх – ото й усі спогади». Злидні переслідували його з дитинства: «Я ніколи не мав часу наїстися... Ану, прожоро, гайда з-за столу! – тільки й чув. Злидні – жахлива річ».

П'ятнадцять років Джордж працює в школі, знає прекрасно програмовий матеріал, але постійний страх, що його виженуть, не давав йому спокою: куди тоді він піде працювати, як буде жити його сім'я. У зв'язку з цим і приниження перед директором Зіммерманом, який навіть на прекрасну, змістовну лекцію про походження життя на Землі дав «убивчий» аналіз. «З боку вчителя не було виявлено жодних намагань уникати того, що могло б образити релігійні почуття учнів. Гуманістичний зміст природничих наук залишився нез'ясованим. Один раз учитель ледве стримався, щоб не вимовити слово «чорт». Учні, вочевидь, не були достатньо підготовлені, тому вчитель вирішив удатися до лекційного методу ведення уроку.

Однак слід зауважити, що учитель виявив непогане знання матеріалу, а декотрі з наведених ним прикладів, які пов'язували тему уроку із щоденним життям учнів, справили гарне враження».

Джордж Колдуел з цим аналізом уроку погодився: «Він убивчий. Так мені й треба. П'ятнадцять літ вчителюю, а все так, як там написано. П'ятнадцять літ пекла».

Школа для нього – дійсно пекло: вчителі його не розуміють, учні вважають його нездарою, диваком, можуть на уроці і стрілу в нього пустити тощо.

Тому, як згадує Пітер, в кінці кожного тижня перед тим, як знову іти до школи, батькові треба було збиратися з силами: «Вперед, на бійню! Клятї дітиська, їхня ненависть у мене в самих печінках сидить!»

Джорджу Колдуелу нелегко зізнатися в єдиному, чого його навчила школа: «Що б ти їм не розказував, вони все одно забудуть. Кожного дня дивлюся на ті порожні, тупі обличчя і мимоволі думаю про смерть. У цих головах після тебе й сліду не залишиться».

Він відчував і свою якусь провину, вдивляючись навкруги учнівським оком, бо «хто ж такий учитель, як не учень, тільки дорослий?»

Він розумна, добра людина. Йому прикро, що існує жорстокість, яка «мудра там, де доброті розуму бракує». Він

нетерпимий до тих, в яких Бог один – долар, тільки за ним і ганяються: велетенське вастонське звалище».

Оцінку як педагогу дав Джорджу Колдуелу автор. Він цінує його за досконале знання свого предмета, глибоко співчутливе ставлення до чужих невдач, рідкісне вміння проводити цікаві аналогії й пов'язувати матеріал уроку з самим життям, невимушений гумор і природний дар артиста, неспокійний характер і допитливий розум, які постійно спонукали вдосконалювати свою педагогічну майстерність; у пам'яті його колишніх учнів (одним з яких вважає себе й автор цих рядків) залишилась його прямо-таки надлюдська безкорисливість та відчуття повної причетності до всього на світі, поруч з якими, мабуть, просто не знаходилося місця для самопоблажливості і самозаспокоєння. Вчитись у містера Колдуела – означало «пізнавати смак натхнення».

І чи не найбільше значення для вчителя-невдахи Джорджа Колдуела мало несподівано сказане директором Зіммерманом: «Ви не дістали жодної відзнаки. А ви хороший вчитель».

Спогади Пітера відносяться до 1947 року. Війна нещодавно закінчилась. Але деякі представники «середньої Америки» на побутовому рівні мають своє бачення страшних подій Другої світової. Автор пише, а читач повинен замислитися: «Нам треба було не спинятися на Ельбі, а йти далі і взяти Москву... Вони вже видихалися, а російський солдат найбільший на світі боягуз. І селяни б нас партизанщиною підтримали.

– Хіба під Ленінградом були боягузи? (Це обурливе запитання Пітера)

– Перемогли не вони. Перемогла наша техніка. Наші танки... Франклін Рузвельт обікрав американський народ, щоб врятувати росіян, а ті тепер роблять «кругом марш!» і готові у цю хвилину махнути через Альпи в Італію.

– Треба було атомну бомбу на них – на Москву, Берлін, Париж, Францію, Мехіко, Африку».

Автобіографічність книги безсумнівна: походження героїв збігається з «висхідними даними» автора, деталі їхнього буття мають аналоги в його особистому житті, скажімо, любов до Вермеєра або подорож з батьком до Нью-Йорка, куди Апдайк-старший їздив провідувати брата і брав з собою сина. Автобіографічність надає цілковитій вірогідності «місцевому колориту»

(невеличке пенсільванське містечко, дух його мешканців, рівень їхнього життя; місцева школа з її проблемами, висвітлена і «згори» і «знизу», і від учителя, і від учня) і духовно-психологічній аурі (складна сім'я, де батько і мати такі різні між собою і такі беззахисні у жорстокому навколишньому світі, у якому вони обоє чужі: батько – через свою доброту, мати – через любов до прекрасного; світосприйняття хлопчика, наділеного гострим зором, відчуттям краси, чутливістю до барв, звуків, ароматів). Перед читачем постає реальна Америка середини двадцятого століття з усіма відчутними прикладами її буденного життя: маленькі міста, школи, люди, кав'ярні... Безсумнівним і надзвичайно цінним є соціальне підґрунтя трагічного світовідчуття героя (з цього погляду «Кентавр» є найбільш зрілим романом Апдайка): привид депресії, коли Джордж, обтяжений турботами про дружину і маленького сина, не міг знайти ніякої роботи, і досі пригнічує його, не дозволяє розслабитися, випростатися, особливо цими зимовими днями, коли відчутною стає наближення старості, значно погіршується стан здоров'я та ще й несприятливо складаються обставини... В цьому буденному житті страждає, любить, намагається творити добро дуже хороша людина, така дивна і не пристосована до свого оточення – Джордж Колдуел. Дивак і бідолаха, він не просто живе, а ще й постійно розмірковує: в чому сенс життя? Вчитель природознавства, він намагається знайти відповідь на рівні своєї науки. «Життя – це пекло, але прекрасне пекло».

Митець вводить у книгу й інший план – міфологічний, що викликало безліч суперечок. Здавалося б, для американської літератури, замішаної на пуританстві, чий перший розквіт в середині минулого сторіччя пов'язаний з ілонами Готорна, По, Мелвіла, звернення до міфологічних засобів зображення, використання символіки є традиційним, звичним, зрозумілим читачеві і критиці й не викликатиме суперечок. Адже ні Фолкнера, ні Уоррена, ні Уайлдера не можна зрозуміти, не спираючись на біблійну символіку. Але то звична для Америки наших днів християнська міфологія. Апдайк же звертається до іншої за своїм духом і стилем – до міфології грецької.

Гаряче сонце, яскраві барви, соковита зелень... І серед спокійної пишної природи – мудрий і сильний кентавр Хірон. Він гордо ступає по густій траві, прямуючи туди, де на нього з

нетерпінням чекають юний Ахілл і юний Геракл, божественні отроки, готові пити зі світлого джерела його знань. Та коли могутній і прекрасний кентавр опиняється нарешті за учительською кафедрою, міраж розвіюється, поступаючись місцем реальності. Перед нами дивакуватий і трохи незграбний шкільний учитель-невдаха Джордж Колдуел... А в класі замість божественних отроків сидять звичайні американські підлітки. Здається, в цьому романі все переплуталося: Джордж Колдуел обертається на кентавра Хірона, його син Пітер уявляє себе Прометеєм, прикутим до скелі. Викладачка фізкультури Віра Гаммея постає в образі звабливої легковажної Венери, директор школи Зіммерман здається всевладним Зевсом – громовержцем... А щоб не лишилося ніяких сумнівів у значенні міфології в цьому романі, автор додає до нього словник міфологічних імен і образів, у ньому використаних, і пояснює, що кожна з діючих осіб відповідає якомусь із стародавніх богів чи героїв...

Що це? Маячня, хвороблива фантазія художника? Намагання зробити книжку цікавішою, «заінтригувати» читача? А може, спроба наслідувати Джойса? Адже і в «Уліссі», і в «Поминках по Фіннегану» кожного з героїв, загалом непримітних дублінців двадцятого століття, співвіднесено з якимось із міфічних персонажів. До того ж, розмовляючи з радянськими критиками в редакції журналу «Иностранная литература», сам Джордж Апдайк зазначав, що «міфологія – ядро книжки, а не зовнішній прийом».

Ті, хто вважає Апдайка звичайним наслідувачем Джойса, підходять до явищ мистецтва формалістично, вони не хочуть замислитися над тим, що сам характер використання міфології у творах цих двох митців – різний. Відсутність мети, безглуздість існування, одвічна невлаштованість, природжена самодостатність особистості – ось основні риси людини, виведеної Джойсом із міфологічної площини в реальну сучасну дійсність. Людина – іграшка в руках випадку. З нічого в ніщо – такий її одвічний шлях на землі. І не дарма сам Апдайк заявляє: «Як людина я не сприймаю Джойса і боюсь його». Але тут-таки додає: «Та як письменник і професійний літератор не можу не зважати на той факт, що Джойс – жива традиція сучасної англійської літератури. Щодо техніки та літературної майстерності, стилю Джойс залишається неперевершеним майстром». Але тільки в такому: автор

«Кентавра» запозичує в славнозвісного ірландця сам прийом. Відтоді міфологізм став звичним і плідним, неабияк збагативши сучасну реалістичну літературу. Апдайк підкреслює героїчну сутність міфічних персонажів, які жили в «золоту добу» людства. Сьогоднішній день незмірно далеко відійшов від міфу і, зіткнувши міф із дійсністю, Апдайк викрешує гостре, трагічне відчуття життя, характерне для сучасної інтелігенції, передусім для митців.

У «Кентаврі» трагічне світовідчуття висвітлюється багатоаспектно: Джордж Колдуел, учитель природознавства, протягом часу, відведеного на урок, читає дітям блискучу лекцію про походження життя на Землі і закінчує її на пафосній ноті, моментом, коли, нарешті, з'являється «трагічна істота, імення якій – Людина». Кентавр Хірон і весь світ небожителів та героїв є казковою версією, героїзованим варіантом давньої людської історії. У цей героїзований світ вводить автор міфологічним паралелізмом і звичайного шкільного вчителя, підіймаючи тим самим його образ на рівень одвічних. А весь роман у різних площинах ніби ставить і висвітлює головне питання – про сенс самого трагічного людського життя – кентавра Хірона, вчителя Колдуела, пересічної людини, кожного з нас. Як пояснює сам Апдайк, зробивши Колдуела кентавром, він хотів показати, «що людина мисляча, така, що розмірковує про духовний бік життя в цьому суто матеріальному світі, вже напівбог». «Образ напівлюдини – напівконя допомагає мені протиставити світові бруду, споживацтва, присмерку вищій світ натхнення і добра». Отже, Апдайк дає однозначну відповідь: доброта – ось що робить людину героєм, ось що є безсмертним і найлюдянішим, ось що зв'язує і цементує епохи і часи. Адже недаремно сяє зірка Кентавра у сузір'ї Стрільця...

Наступний твір «Ферма» (1965) можна розглядати як своєрідне продовження «Кентавра». Головний герой Джо Робінсон – це ніби вже дорослий Пітер (35 років), і рік тому помер його батько, шкільний вчитель. І на фермі діда ми зустрічаємось не з Колдуелами, а з Робінсонами, спорідненість героїв цих творів сумнівів не викликає. І все ж герої різні, вони не продовжують одне одного, між ними стався колись розрив. Апдайк не розв'язує тут глибинних або одвічних проблем – він їх тільки ставить. І виявляє себе справжнім майстром психологізму, а водночас і великим майстром слова.

У цих двох романах Апдайк, висвітлюючи ряд соціальних та моральних проблем сучасного «середнього американця» на тлі проблем «вічних», загальнолюдських, вдається до образів міфології, що, дійсно, допомогло йому протиставити світові споживацтва, п'їтьми вищий світ «натхнення і добра», зачепити тему духовного безсмертя, свободи особистості, складності людських взаємин. Через усю творчість Апдайка проходить вічна тема безсмертя. Для багатьох романів характерна спроба перебороти страх смерті коханням, сексуальним «відродженням». А в «Кентаврі» вона пов'язана з пошуками сенсу життя, з переборенням відчуження, з утвердженням добра.

Характерна загальноновизнана риса Апдайкової прози – художність, стилістична майстерність, надзвичайно точно відчуття слова, барв, аромату епохи, що ніби матеріалізується в творах. Разом зі своїм народом він переживає різні етапи духовного і суспільного розвитку, ніколи не був ні лівим, ні правим радикалом, зберіг вірність ідеалам американської демократії.

Він любить свою країну і її народ, любить землю і мир на землі. Щоб зберегти їх, Джон Апдайк і спрямовує свої зусилля як письменник. Він брав участь у роботі Софійських форумів за мир, неодноразово бував у СРСР. За мир, за щасливу людину на землі бореться він своїм мистецтвом, гуманним та життєствердним.





## Василь Биков

(1924 – 2003)

«Серед фронтовиків 1922, 1923, 1924 років народження, – свідчить скорботна статистика, – живими залишилось три відсотки». Це покоління тих, кому в 41-му не було ще двадцяти, хто пішов на фронт прямо зі шкільної лави. До них належить і Василь Биков. Це покоління Зої Космодем'янської і молодогвардійців. Його доля – одна із найгероїчніших сторінок в історії СРСР, в історії Радянської Армії.

В. Биков написав стислі спогади про тих фронтових друзів, яким він особисто вдячний за те, що вижив, так вони ці спогади і називаються – «Життям зобов'язаний».

Биков розповідає, як уперше потрапив на передову. Командир роти, пише він, підвів мене до коротенької шеренги мого стрілкового підрозділу. Він відрекомендував бійців мені, а мене представив бійцям – похмурим, сонним, закоцюблим від холоду, які чекали на запізнілий сніданок. Я хотів про щось розпитати їх, але командир нетерпляче кинув: «Гаразд, познайомишся. Командуй. Через двадцять хвилин атака!»

Через двадцять хвилин була атака: шалено стрекотіли ворожі кулемети, а мінні розриви чорними плямами за десять хвилин знівечили все поле. Невдовзі ми залягли, здавалось, не в змозі більше піднятися. Щоб визначити щільність вогню, командир роти на декілька секунд підняв над собою лопатку, і в металі її зразу ж з'явилися дві рвані дірки. І все-таки ми встали, підняли бійців і атакували село, на краю якого в братській могилі навечно залишилась третина нашої роти».

Всього лише один єдиний короткий епізод – а скільки їх було за війну! Чи можна дивуватися з того, що для Бикова, як він сам

говорив, власний фронтний досвід – головне джерело «знання правди війни і природи людської поведінки на війні. І з його зізнання: «Я багато уже написав із того, що бачив і пережив на війні, але усвідомлюю, що все написане – лише маленька частина мого скромного фронтного досвіду. Значно більше із нього не знайшло собі місця у моїй фронтній прозі, і невідомо, чи знайде».

По війні не закінчилась служба Бикова в армії (з 1947 року він був звільнений в запас, але через два роки його знову призвали) – ще майже десять років довелося йому служити в далеких гарнізонах. Потім, остаточно демобілізувавшись, він став у Гродно журналістом-газетярем і в цей же час написав і надрукував перші свої оповідання. Це були оповідання переважно про післявоєнне життя білоруського села, про сільську молодь. Незабаром він почав писати про війну, і цій темі залишився вірним на все життя. Про те, що він яскравий, обдарований художник, говорить перша його повість «Журавлиний крик» (1959). Написана трохи більше ніж через рік по тому «Третя ракета» була удостоєна республіканської премії імені Якуба Коласа і принесла автору всесоюзне визнання.

Працював Биков дуже інтенсивно – одна за одною з'являлись його книги: «Альпійська балада», «Мертвим не боляче», «Пастка», «Атака з ходу», «Круглянський міст», «Сотніков», «Обеліск», «Дожити до світанку», «Вовча згряя», «Його батальйон».

Були у Бикова великі і малі успіхи, та ні один із його творів не залишав читачів і критиків байдужими. І те, що напередодні 30-річчя Перемоги над фашистською Німеччиною, 1974 року, за повість «Обеліск» і «Дожити до світанку» Василь Биков отримав Державну премію СРСР, – це свідчення заслуженого ним дійсно народного визнання.

Биківська проза має характерні риси його письменницької індивідуальності.

«Ми були, – говорив письменник, – солдатами чи лейтенантами, тож відповідно до нашого чину виявився і наш досвід – досвід фронтників-окопників, якраз солдатський досвід, який отримали на війні мільйони». Цей спільний досвід був одночасно і вистражданим Биковим особистим внеском – ось звідки в прозі постійна, дуже висока лірична напруженість. Він старається змалювати війну такою, якою бачив її рядовий солдат («Фронтна

сторінка», «Третя ракета», «Атака з ходу»), або лейтенант-командир взводу чи роти («Пастка», «Дожити до світанку»), або сільський хлопчина – майже підліток («Круглянський міст»). Письменника головним чином цікавить характер «рядового великої битви» (так він в одній зі статей назвав свого головного героя), людини із самої гущі народної, яка не відзначається ні стрункою статурою, ні завзятістю, ні іншими зовнішніми атрибутами воїнської доблесті, але непохитної в своїх уявленнях про те, що є добре і що є погано, справедливо і несправедливо, готового до труднощів і негараздів, яка розуміє свою відповідальність перед Батьківщиною і перед товаришами.

Для того щоб передати, що довелося витримати і вистраждати, що думав і відчував цей «рядовий великої битви», який в загальній масі легко може і «загубитися», не звернути на себе уваги, треба було наблизити його до читача, дати йому можливість уважно розглянути, як жив на війні і як, коли вже випадала така доля, помирав цей простий солдат чи офіцер. Тому для Бикова важливі і психологічні деталі, і деталі простого фронтового чи партизанського побуту, а також щохвилинний запис лаконічних подій швидкоплинного бою.

Час дії у його повістях, як правило, обмежений одним-двома днями, а то і всього декількома годинами бою – але такими довгими, нескінченно тривалими, коли відчутна і вагома кожна секунда, коли кожна мить може бути останньою в твоєму житті. Обмежене зазвичай і коло дійових осіб: це сусіди по окопу, товариші-гарматники, маленька (дві-три людини) партизанська група, яку послано на завдання і яка діє самостійно. Але це люди, від яких залежить життя героя і життя якого точнісінько таким чином залежить від них; люди, яких доля звела до купи для випробування, у якому сутність людини часом розкривається глибше і ясніше, ніж за довгі роки життя у звичайних умовах.

Розпочинаючи з «Круглянського мосту», Биков звертається до партизанської теми. Для літератора партизанська війна «таїть у собі можливості, які не завжди може принести навіть фронтова дійсність... Вічна тема «вибору» позиції на окупованій території стояла гостріше і розв'язувалась різноманітніше, мотивованість людських вчинків була складніша, долі багатьох людей часто були трагічнішими, ніж у будь-якому із підрозділів армії».

Після написання повістей «Сотніков» і «Обеліск» про «биковські повісті» заговорили як про явище своєрідне, як про художню структуру особливого типу, зорієнтовану на вирішення морально-філософських проблем.

У романі «Сотніков» герої Бикова зіштовхуються з новим для себе випробуванням: не вогнем, не голодом, не загрозою смерті, а її невідворотністю. Це перевірка людини, що не має вибору: чи може вона все це витримати? за яких умов? які для цього потрібні внутрішні дані? Дві долі, дві людини проходять перед читачами: одна із них – це Сотніков, він витримує випробування і гине, інший, – Рибак, купує собі життя підлістю.

Рибак не ворог, який маскується до пори, до часу, багато що в ньому викликає симпатію, і не тому, що читач спочатку не розпізнає його істинного обличчя, – у нього дійсно є позитивні риси: людина він доброзичлива і щира, без амбіцій і претензій, не заздрисний і не злостивий. Йому властиве почуття справедливості. Він щиро співчуває хворому Сотнікову: помітивши, що той мерзне в шинелі і пілотці, віддає йому рушник, щоб хоча б шию замотав. Ділиться з ним рештками своєї порції вареного жита – це не так мало, як може здатися на перший погляд, адже вони давно сидять у загоні на голодній пайці. І не тільки про свого побратима турбується Рибак – для нього «не так важливо було, що вдвох вони залишилися голодними, – найбільше турбувала думка про тих, хто мерз тепер на болоті». І боягузом він не був – у бою поводив себе належним чином.

Як же трапилось, що непоганий за своєю природою хлопець, начебто не боягуз і не шкуродер, потрапивши в руки ворога, став поліцаєм і брав участь у страті товариша, з яким разом відбивався від карателів, якого він тільки вчора тягнув на собі, знемагаючи від втоми, щоб урятувати від смерті чи фашистського полону? Як це могло статися?

Автор веде розповідь, виходячи з думок і спостережень то Сотнікова, то Рибака. Така побудова твору дає можливість зіставити і порівняти не лише поведінку героїв, але й мотиви, якими вони керуються у своїх вчинках, читач відкриває для себе думки цих героїв про події, один про одного, про себе, відчуває порухи їх душі, бачить, як одна і та ж дія може сприйматися і оцінюватися по-різному – і не на рівні міркувань, а на емоційному

грунті. Автор дає можливість героям саморозкритися, причому кожний із них використовує таку можливість відповідно до свого характеру: Сотніков – щоб постійно судити себе, перевіряти і ще раз перевіряти моральне обґрунтування своїх вчинків, Рибак же – для самовиправдовування, коли у нього виникає невиразний – лише невиразний – сумнів, чи правильно він робить. Звичайно, ці його спроби примирити протилежні одне одному моральні обов'язки і життєві обставини, знайти для себе яку-небудь шпарину були ілюзорними і наївними, але треба все ж таки врахувати страшний тягар звалених на нього обставин, не відкидати їх в конкретній ситуації, адже без цього не можна вершити над ним справедливий моральний суд.

Причину падіння Рибака автор бачить «в його душевній роздвоєності», несформованості його морального обличчя. Війна для нього – проста до примітивізму справа, виражена постулатом: «чия сила, того і право» – і ще: «своя сорочка ближче до тіла». Він не ворог за переконаннями і не підла людина за характером, але він хоче жити, незважаючи ні на що, в тяжку хвилину ігноруючи інтереси ближнього, турбуючись лише про себе. Моральна глухота не дозволяє йому зрозуміти глибину його падіння. Лише в кінці він з непоправним запізненням доходить висновку, що в деяких випадках вижити не краще, ніж померти. Дочитавши повість до кінця і думками повертаючись до її початку, ми знаходимо в характерах Сотнікова і Рибака те, що зробило можливим і закономірним їх поведінку у фіналі. Ще до того, як їх схопили поліцаї, щось у Рибаку нас насторожувало, примушувало знітитися – тоді ми не надали і не могли надати цьому належного значення, але якась «червивість» була помічена. Тільки вона була тоді десь схована далеко і виявитися могла лише в надзвичайних обставинах.

Для Рибака межа між моральним і аморальним дуже невиразна і невизначена. І чим більше буде затягуватися навколо партизан вузол екстремальних обставин, тим більше будуть Рибака дратувати у Сотнікову «воляча впертість, якісь принципи», якими той ні за що не хоче поступитися і яким сам Рибак особливого значення не надає. «Кому невідомо, – пояснює він собі причини наростаючого незадоволення Сотніковим, – що в грі, яка називається життям, частіше у виграші буває той, хто більше

хитрує». При цьому Рибак-людина не дволика, не пройдисвіт, все зовсім інакше: принципи для нього – сфера лише дисциплінарна, пов'язана із зовнішнім укладом, а не із внутрішніми переконаннями. Пов'язаний, ніби ланцюгом, з товаришами по нещастю під керівництвом командирів – Рибак в цілому був на своєму місці, адже тут діють раніш визначені правила, жорсткі накази, які він звично і сумлінно виконує. Опинившись сам на сам з небезпекою, він стає некерованим; позбавлений яких-небудь зовнішніх орієнтирів – при відсутності надійних внутрішніх – легко може збитися з істинного шляху: його власні духовні ресурси дуже обмежені, моральні почуття у нього не виховано. Він вважає, що в хвилину найбільшої небезпеки кожний турбується про себе, бере свою долю у власні руки, і йому вже ні до кого і ні до чого немає діла.

Рибак не полишає думка (і чим складніші обставини, тим невідступніша вона), що якщо є у нього хоч якийсь шанс залишитись живим, вибратися з цієї скрути, то скористатися ним він може, лише розв'язавши собі руки, відділивши від своєї долі долю напарника. Полон зрівняв їх стан, і Рибак став вважати себе вільним від будь-яких обов'язків стосовно Сотнікова. Йому здавалось, що він позбувся взуття, а це був перший крок до прірви. Покладаючись лише на себе, він повинен був витримати випробування, до якого зовсім не був готовий. У нього не було мужності і моральної далекоглядності, щоб тверезо оцінити безвихідь ситуації і з гідністю зустріти неминуче, – отже, віддалений від Сотнікова, він позбавив себе останнього стержня, який конче потрібний був зараз найбільше, ніж будь-коли. Рибак вирішив будь-якою ціною «обійти долю», «вивернутися», не розуміючи, що ціною такого вчинку в цій ситуації могла бути тільки зрада. Йому здавалось, що він зможе перехитрити, обдурити поліцаїв, не спадало на думку, що, розпочавши з ними якусь гру, він зможе грати тільки за правилами, які встановлять вони, і завжди опиниться в програті.

Рибак задоволений: слідчий нібито виявляє схильність до нього та й сказано на допиті не так вже й багато – він навіть не здогадався, що поліцай далекоглядно оцінив не те, що було в його відповідях, а готовність підслідного розповідати все, що знає, тобто його схильність підкорятися і домовлятися. І пропозиція

служити «великій Німеччині», стати поліцаєм Рибак ніскільки не збентежила, не примусила бути обачним, хоч саме тут він повинен був би, мабуть, замислитися, куди може завести його бажання вижити будь-якою ціною. Але й на цьому сумнівному кордоні Рибак протримався недовго, багнука затягує його все глибше і глибше – він уже докоряє собі, що даремно «не погодився зразу – завтра хоч би не було пізно». Світ його хитких, нетривких моральних уявлень гине на очах. Рибак уже мріє про смерть Сотнікова, побоюючись, щоб той зі своїми принципами і впертістю йому не завадив, з радістю думає, що довго він не протягне, і тоді можна буде поліцаям говорити все, що буде треба, поводити себе як заманеться. У смерті товариша «він бачив єдиний для себе вихід із цієї пастки». Безперечно, в цю хвилину він ще й уявити собі не міг, що це бажання звільнити себе від непотрібного свідка йому прийдеться через декілька годин здійснити своїми руками, вибивши колодку з-під ніг Сотнікова, що стояв із зашморгом на шії. У цю хвилину він, мабуть, здригнувся б з переляку, уявивши собі цю картину – своїми руками вбити товариша, – але внутрішньо він уже готовий був до цього.

Навіть переступивши через страшну межу, Рибак все ще не розуміє, що вчинив: «...При чому тут він? Хіба це він? Він тільки висмикнув обрубок? І то за наказом поліцая». Тільки опинившись серед вишикуваних після «ліквідації» поліцаїв, в їхньому оточенні, де він відчув себе «майже затишно і звично» і «бездумно крокував у такт з іншими», побачивши страх і ненависть в очах місцевих жителів, Рибак насамкінець зрозумів, що після того, що трапилося, утікати йому звідси нікуди...

Похмурий, нескладний, непоступливий Сотніков не зразу і не просто заслуговує на симпатію і повагу читача. Є в ньому безоглядна категоричність, яка в інший час, в інших умовах людям, причетним до стосунків з ним, може не без підстав здатися навіть образливою – «недаремно в останні миті життя він раптом утратив попередню свою впевненість у праві вимагати від інших нарівні з собою». Але так мужньо і безстрашно міг поводити себе перед фашистськими катами Сотніков лише такий, яким він був, – з усіма своїми достоїнствами і вадами. Так, і вадами теж, тому що непоступливим, незворушним Сотнікова робить і властива йому безоглядна категоричність. Биков створив життєво правдивий і

цілісний характер, у якому достоїнності і вади мають спільні корені.

Заслуговує на увагу один із епізодів повісті: у пошуках якого-небудь харчу для залишених в лісі партизан Сотніков і Рибак попадають до старости Петра. Те, що Сотнікова ніяк не розчулюють ні співчуття старости, яка помітила, що він хворий, ні її добросердечність – як розбереш, показна вона чи щира, ні голосіння, у яких прокляття німцям перемежовувалися з докорами чоловіку, який у недобрий час погодився стати старостою, і проханнями ввійти в становище старого, – цьому дивуватися не слід. Був у Сотнікова уже випадок, коли така ж неначебто тітка – «з першого погляду проста, з добрим обличчям в білій хустині на голові» – теж так проклинала велику Німеччину і так же сердечно пропонувала йому поїсти, послала в цей час за поліцаями, і він ледве виніс ноги. Від надмірної довірливості і жалю Сотнікова швидко відучила війна, під час якої йому багато довелося чого натерпітися: розгром полку в першому ж бою, втеча, блукання по окупованій території.

Показовим є інше. Сотніков вважає цілком природним і справедливим забрати у старости вівцю або що там попадеться для загону, але від запропонованих в цьому домі їжі, питва, домашніх ліків відмовляється. «Він не бажав цій тітці нічого хорошого і тому не міг погодитися з запропонованою допомогою і її співчуттям». І це в логіці його характеру – прийняти чиюсь допомогу для нього – значить взяти на себе моральні обов'язки відплатити тим же, а він не бажає добра людям, які зв'язалися з ворогом. Такий Сотніков. Навіть коли йдеться про речі начебто зовсім буденні і звичні, він і тут повинен для себе обов'язково з'ясувати їх моральне підґрунтя. Його моральне почуття ніколи не дремає, визначаючи поведінку і в великому і в малому, він не може так, як Рибак, нерозважливо робити необачні вчинки, не подумати про можливі наслідки того чи іншого кроку...

І ось ще що важливо. Сотніков чи то здивований, чи то незадоволений тим, що Рибак відпустив лісниківського старосту, – нічого показувати будь-яку людяність відносно фашистських прихвоснів! Потім у полоні в поліцаїв, узнавши як і чому Петро став старостою, Сотніков зрозуміє, що був несправедливий по відношенню до нього, – почуття провини, зачепленого сумління



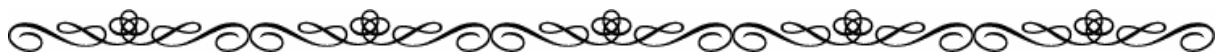
не будуть давати йому спокою, він буде намагатися вигородити старого. Рибак же, який тоді пожалів Петра, тепер «будь-якої провини перед ним не відчуває і, намагаючись вигородити себе, урятувати своє життя, ладен навіть використати всю цю історію і залякати старосту», «представити його партизанським агентом або хоча би помічником». Той виняток, який Сотніков зробив для Петра, дізнавшись про істинні обставини, не похитнув ні в якому разі його загальної жорсткої і безкомпромісної позиції: він упевнений: варто тільки простягнути фашистам палець, і доведеться їм служити. Він витравлював у собі все, що могло обернутися слабкістю; це робило його характер складним, але ж і час був складним. Не бути тягарем для інших ні за яких умов, завжди вимагати від себе більше, ніж від інших – цього принципу Сотніков дотримується неухильно. Тому саме він заліг і розпочав вести перестрілку з карателями, коли інші стали поспіхом відступати; тому, незважаючи на хворобу, пішов на завдання; тому він відчував себе винним перед Петром і Дьомчихою, вважаючи, що вони розплачуються за нього. Суворі випробування дала війна, але він сприймає ті із них, які укріплювали його волю до опору обставинам, якими б складними вони не були. Це в полоні він упевнився, що з тими, хто переміг страх смерті, фашистські кати вже нічого не можуть зробити.

Не випадково в останні хвилини перед стратою «йому захотілось бачити людей» – він жив і боровся для людей, намагався робити для них все, що було йому під силу, – звідси його жорстока вимогливість до себе. Стоячи уже з накинутим зашморгом, Сотніков і тут залишається вірним собі, і тут думає про інших; впіймавши погляд худенького блілого хлопчика в старій армійській будьонівці, він, розуміючи, яким невимовно страшним йому здається видовисько страти, знаходить сили, щоб підтримати його, – Сотніков «самими очима усміхнувся до хлоп'яти – все добре, братику». Мабуть, ніколи не забуде хлопчик цієї зверненої до нього останньої посмішки невідомого партизана.

Ця думка про естафету мужності і самопожертви, розпочата у фіналі «Сотнікова», в «Обеліску» розгорнута, поставлена в центр, до неї ведуть усі лінії розповіді. Пафос цієї повісті – в утвердженні спадкоємності добра і моральності: щедро посіяні зерна справедливості, благородства не пропадають, рано чи пізно

вони обов'язково проростуть, дадуть свої плоди. Думка і моральні наслідки майже в усіх творах Бикова завжди переважають. Надзвичайно сильні, пронизливі картини війни в його повістях обов'язково підводять до думки – глибокої, пристрасної і завжди гостро сучасної. Виявленню цієї думки підпорядкована художня структура творів Бикова.

В епілозі «Альпійської балади» – післявоєнний мирний час. Це прямо до нього звертається героїня і автор твору із закликом: не забувати! Не забувати всіх, хто віддав своє життя у боротьбі з ворогом! Не забувати, що для того, щоб перемогти фашизм, потрібна була не лише сила зброї, а і сила людяності! Але й ті повісті, де Биков звертається до такого «відкритого прийому», теж звернені до нашого сьогодення і до майбутнього, кожним своїм образом, кожною думкою, кожною фразою нагадуючи про те, якою повинна бути людина, нагадуючи про її цінність, про її право на щастя, нагадуючи про моральні принципи, без яких саме життя втрачає смисл і яким повинні бути вірними в будь-яких обставинах.



## Семюел Беккет

(1906 – 1989)

Мистецтво авангарду ХХ століття представлене в літературі широким спектром напрямків і шкіл: проза абсурду, драма абсурду, поезія абсурду. Семюел Беккет був лідером в авангардній літературі, нагороджений Нобелівською премією 1969 року.

Твори абсурду – це особливе літературне мистецтво, що вимагає глибокого вивчення, інтелектуального напруження, ускладнене, абстрактне.

Семюел Беккет був представником найчистішого мистецтва абсурду.

Народився він в ірландському місті Дубліні в сім'ї заможних і набожних протестантів. Його предки, французькі гугеноти, ще в XVI столітті приїхали в Ірландію, сподіваючись на краще життя і релігійний уклад. «Моїм рідним, – згадує письменник, – нічого не дала їхня віра. У тяжкі хвилини у ній не більше користі, ніж від старої шкільної форми». Мабуть, у цьому протесті і знаходиться таїна своєрідності таланту Беккета. Чотирнадцятирічним підлітком, після закінчення престижної школи, Беккет продовжував навчання в знаменитому ієзуїтському Триніті-коледжі, де колись навчались Джонатан Свіфт і Оскар Уайльд. Після отримання диплома протягом двох років він працював викладачем у Белфасті, а 1928 року поїхав у Париж. Деякий час стажувався на посаді викладача англійської мови у Вищій школі, а потім отримав посаду викладача у Сорбонні.

Фундаментальні знання з історії, філософії, літератури не задовольняли його. Крім того, він постійно відчував деякий психологічний дискомфорт, а спілкування з колегами і знайомими не позбавляло його почуття самотності. Про цей період життя

Беккет писав: «Я був нещасливий і відчував все це своїм єством, примирившись з нещастям. Я все більше і більше віддалявся від людей, не беручи участі ні в чому. Потім настали роки повного розладу з іншими і самим собою».

Причини розладу з дійсністю пояснити завжди важко. Можливо, на такий його стан вплинули суворі порядки в сім'ї, атмосфера в ієзуїтському коледжі. Але дивно, що і в Парижі, місті вільних художників, бунтарів у мистецтві, Семюел так і не зміг позбавитись від почуття непереможної самотності. Серед його близьких знайомих були поет Поль Валері, прозаїки Езра Паунд, Річард Олдінгтон. Але жоден із них не став для Беккета творчим і духовним авторитетом. І лише зустрівшись з Джеймсом Джойсом, він знайшов свій моральний і духовний ідеал. Пізніше він говорив про нього: «Джойс допоміг мені зрозуміти, яке призначення художника». Але життя розлучило і їх, творчих однодумців. Два роки працював Беккет у Джойса секретарем, а потім відбувся розрив. Причиною стало те, що дочка Джеймса покохала Семюеля, але з його боку була повна байдужість. Бувати у будинку Джойса Беккет більше не зміг. Він поїхав у Ірландію, але спокою там не було: взаєморозуміння між матір'ю і родичами не відбулося, навпаки, непорозуміння стали більш страждальними. Беккет шукає захисту за заштореними вікнами. Він від'їжджає з дому, мандрує по Європі і навіть лікується від депресії. Але і в цей час він продовжує писати вірші, поеми, есе про Пруста і Джойса, публікує збірку оповідань. Та ці праці не мають успіху в читачів і критиків. Але це не зламало його. Він 1936 року пише роман «Мерфі» – історія про юнака, що приїхав із Лондона в Ірландію. Сорок два видавництва не взяли його до друку. У 1938 р., постійно страждаючи від фізичного нездужання і матеріальної залежності від матері, Самуел переїжджає в Париж. Рукопис «Мерфі» був прийнятий одним із видавництв, але роман зустрінутий з прохолодою, як і вже опубліковані раніше вірші й оповідання.

У роки Другої світової війни Беккет бере активну участь в антифашистському русі Опору. Після звільнення Парижа письменник знову повернувся до літературних занять. Настав найбільш вдалий період творчості. За п'ять років були написані відомі романи і п'єси, дві збірки оповідань, декілька критичних

статей. «Всі мої речі, – сказав Беккет в одному з інтерв'ю, – я написав за дуже короткий термін між 1946 і 1950 рр. Потім нічого путящого вже не було». Говорячи про «путящі речі», письменник мав на увазі новели «Вигнанець», «Заспокійливе», «Перше кохання», романи «Мерфі», «Мерсьє і Кам'є», «Моллой», драму про Годо і діалоги про живописи Андре Массона і Брама ван Вельде. Зрозуміло, це далеко не все «цінне». До найбільш значних творів належить, в першу чергу, знаменита п'єса ХХ сторіччя «Чекаючи на Годо». Її можна тлумачити будь-як, тому що кожному дію і слова необхідно перекласти на мову символів. Сам же Беккет категорично відмовлявся пояснити смисл своєї трагікомедії.

У драмі порушені логічні і часові параметри драми, наявні всі риси міфологічних образів модернізму з їх загальнолюдським і позаісторичним характером. Це перш за все відсутність конкретності в описі місця дії, прикмет часу, будь-якої соціальної характеристики персонажів. У самій побудові п'єси прослідковується безглуздість, яка відображає впевненість драматурга в абсурдності і хаотичності світу, в трагічній приреченості людини. У п'єсі немає розвитку, дія замінена чеканням, характери – тінями.

Сюжет п'єси простий. Двоє старих жалюгідних волоцюг – Володимир і Естрагон – даремно день у день чекають якогось пана Годо біля одинокого дерева в степу. Залишається незрозумілим, хто такий Годо і для чого він їм потрібний. Взаємовідносини між цими типами теж не зрозумілі. Потреби плоті, задоволенням яких вони стурбовані, такі ж мізерні і нікчемні, як і слабкі потуги їхньої згасаючої думки. Зрозуміло, даремно очікуваний Годо не з'являється. Він – своєрідний символ останніх надій і ілюзій двох волоцюг. У п'єсі акцентується мотив страждання людини, засудженої на чекання кінця, який поки що не приходить. Бо час зупинився, розвиток закінчився, все застигло. «Нічого не відбувається, ніхто не приходить, ніхто не відходить», – сумно констатує один із персонажів. За простотою сюжету і недорікуваними діалогами ховається багато символів століття. Беккет нібито говорить: цей світ абсурдний, людина сама не знає, куди і навіщо вона йде, а від такого розуміння життя стає повним безглуздем. Можна перекласти символи п'єси і на життєву мову. Хіба так не буває, що людина хоче щось зробити, але не робить, чекає якогось дива (пана Годо), а його, можливо, і зовсім

не існує; там, де потрібно щось сказати важливе, ми мовчимо і т.д. Тобто будь-який символ п'єси прекрасно «лягає» на наше повсякденне буття. І навіть тоді, коли герої замовкають, їх мовчання стає страшнішим за крик.

П'єса «Чекаючи на Годо» була поставлена 1953 року в паризькому театрі «Бабілон». «Її поява, – писав один із шанувальників нового театру, критик П'єр де Буадеффер, – може розглядатися як театральна подія нашого часу: вперше глядачі вічна-віч зіткнулись зі своєю смертю. Вони побачили увесь жах і абсурдність світу, втіленого в незабутні образи».

Здобувши 1969 року Нобелівську премію, Семюел Беккет став знаменитим в усіх західних країнах. Він дожив до вісімдесяти років і пішов із життя класиком, засновником нового театру. Говорять, що незадовго до смерті він, щоб не обтяжувати дружину, поселився в притулку для людей похилого віку. Але кожного дня приходив на побачення зі своєю дружиною. Вважають, що сюжет істинно беккетівський, якщо ж придуманий, то дуже вдало. А що стосується самого письменника, то без його загадкового, парадоксального й трагічного світу, який все ще чекає свого Годо, вже неможливо уявити сучасну літературу.



## Генріх Белль

(1917 – 1985)

У кінці 10-20-х років 20-го століття в літературі була поширена теорія зверхності абстрактного людства стосовно конкретної людини, а то й зовсім перекреслювалась людяність. Белль не пішов цим шляхом: його людський космос побудовано з окремих людей. Звичайно, на цьому шляху він був не самотнім: Фолкнер, Хемінгуей. Про Белля писали, що він прагнув до морального запою, його твори неначе поверталися до християнської етики.

Генріх Теодор Белль народився 21 грудня 1917 року в Німеччині, в місті Кельні. Предки Белля втекли із Англії ще при Генріху XIII, оскільки, як і всі ревні католики, переслідувались англіканською церквою. Час і місце народження великою мірою визначили його життєвий шлях: йому ніби на роду було написано стати підданим третього рейху, далі – солдатом вермахту, потім – військовополоненим і нарешті – жителем зруйнованої, розтоптанної і приниженої країни. Усі члени родини, дорослі і юні (Генріх мав кілька старших від нього братів і сестер), відчували відразу від того, що почалося в Німеччині після 30 січня 1933 року. Ремісник-батько (столяр високого класу і різьбяр) не вважав себе ні дрібним буржуа, ні пролетарем. Сім'я жила не за статками, цуралася будь-якої ощадливості, влазила в борги. Хтось натякнув батькові, що майстерня дістане вигідні замовлення, якщо хоч один із синів запишеться в штурмовики. Сімейна рада принесла в жертву Алоїза, який цього родичам так ніколи і не вибачив. Генріх Белль відтворив цей факт в оповіданні «Самовільна відсутність» (1964).

Освіта молодого Генріха почалася в школі, потім була гімназія, і коли вже закінчив її, почав працювати у книгарні боннського букініста. Белль був одним із небагатьох випускників, що не вступили в гітлерюгенд, і весь цей час він не хотів мати

нічого спільного з гітлерівським режимом, який не сприймала також і вся його сім'я. Однак наприкінці 1938 – на початку 1939 року Белль відбував трудову повинність на тяжких земельних роботах, а в липні 1939 року його призвали до армії, де перебував до кінця війни. На військовій службі Белль був телефоністом, жодного разу не вистрелив і згадував про свій карабін лише тоді, коли фельдфебель лаяв за непочищений карабін.

Він побував у Польщі, у Франції, довго й тяжко хворів на дизентерію. З літа 1943 р. перебував у Криму й під Одесою. Був кілька разів серйозно поранений, лікувався у шпиталях Румунії та Угорщини. З підробленим наказом про відрядження поїхав до Меца, а звідти, виклопотавши справжнє свідоцтво про відпустку, – додому. Так почалася його «швейніада», що тривала мало не три чверті року. Небажання йти на фронт змушувало Белля вживати різних заходів. Так, заради цього дружина впорскувала йому ліки, від яких дуже піднімалась температура. Пізніше, 1945 року, він потрапив в американський полон, де пробув кілька місяців на півдні Франції.

У 1942 році Белль одружився з Анною Марі Чех, яка народила йому чотирьох синів (перший Рене помер одразу після народження, пережив письменник і смерть другого сина – Раймунда, якого не стало у тридцятирічному віці). Анна Марі проводжала Генріха на фронт, вона ж його і зустріла в Кельні після американського полону 1946 року.

Повоєнне життя Белля склалося по-справжньому щасливо. Після полону деякий час навчався у Кельнському університеті, працював у статистичному управлінні. Потім разом із сім'єю переселився у невеличке містечко Мартен між Бонном і Кельном і тут, в сільській тиші, став займатися літературною творчістю.

Стати письменником Белль вирішив давно, майже відразу ж, як почав замислюватися над вибором професії. Турботи батьків про те, на кого йому вчитися – на ремісника, землеміра чи священика, – викликали в нього іронічну посмішку. Але доля спочатку не всміхалася йому у відповідь, бо ранні рукописи згоріли в розбомбленій батьківській квартирі.

Перші оповідання Белля побачили світ 1947 року, а вже 1951 року він міг дозволити собі відмовитися від додаткових заробітків, бо став професійним письменником. Сходження на літературний Олімп тривало: дедалі збільшувалися тиражі книжок,



зростала популярність серед читачів, його матеріальні статки за тодішнім виміром межували з багатством. До 60-х років Белль вважають першим письменником ФРН. Він був удостоєний усіх літературних премій країни, у тому числі 1972 року став Нобелівським лауреатом. Отже, сходження на Олімп тривало, не було лише олімпійця: він з Белля вочевидь не вийшов. Його скромність не дозволила розвинути навколо нього легенду чи бодай міф.

Наприкінці 60-х – на початку 70-х років рух «лівих» досяг апогею. Уся Західна Європа була охоплена полум'ям студентських заворушень. Активізували свою діяльність терористичні організації. Белль закликав владні структури знайти порозуміння з людьми, і одразу все змінилося: його звинувачують у потуранні терористам, газети почали цькувати, поліція не спускає з нього очей, неодноразово проводила в будинку обшуки. Письменник підніс свій голос проти капіталістичної системи, але одночасно вступив у конфлікт з радянськими властями. У 60–70-і роки він часто відвідував Москву і, характеризуючи тогочасне життя в Радянському Союзі, м'яких слів не добирав. Белль протестував проти суду над Синявським, Данієлем, проти переслідування письменників Некрасова, Войновича, а коли Солженіцин опинився в Кельні, то надав йому притулок у власній оселі. Так Белль виявився відкинутим двома системами, виявився чужим і «вдома», і «в гостях». Сім разів приїздив Белль до Радянського Союзу. Уперше він побував у Москві 1962 року. Відомий радянський поет і фронтовик Давид Самойлов, що був присутнім на його зустрічі з московськими письменниками, записав пізніше у своєму щоденнику: «Зустріч з Беллем... Я написав йому записку: «Белль, ми, здається, воювали на одному фронті тільки по різні боки. Дуже радий, що промахнувся. Сподіваюсь, нам не доведеться більше воювати і стріляти один в одного».

Для властей СРСР Белль принаймні офіційно залишався «прогресивним німецьким письменником», лауреатом Нобелівської премії, одним із найвпливовіших людей у міжнародному ПЕН-клубі. Письменнику надавали в'їзну візу, але ставлення до нього було прохолодним. Він був у Празі саме в момент вторгнення радянських військ в Чехословаччину і в ряді статей і заяв різко виступив проти агресії. Останній раз Белль приїздив у Москву 1979 року, основною метою цієї поїздки було відвідання

могили свого великого друга літератора Костянтина Богатирьова, який переклав багато творів письменника російською мовою.

Від 50-х років твори Белля багато разів видавалися в Радянському Союзі, однак все припинилося 1973 року. Вимушена пауза протривала близько 15 років.

Помер письменник 1985 року, коли гостював в родині одного з синів, похований на тихому цвинтарі у невеличкому селищі Мартен, де довгий час проживав. На могилі стоїть простий дерев'яний хрест, на якому не менш простий напис: «Генріх Белль. 1917–1985». Хрест трохи розмальовано сином письменника, художник за фахом, але не в вишуканій манері.

Для Белля взагалі була властива простота і благородність. Він віддавав із власних коштів великі суми в різні фонди, матеріально допомагав багатьом колегам – письменникам. Сам же він жив дуже скромно. Сусіди навіть дивувались, що фрау Белль сама ходить у магазини. Анна Марі Белль не тільки займалася господарством, але й допомагала чоловікові перекладати німецькою мовою американських письменників, зокрема Бернанда Маламуда і Дж. Д. Селінджера.

Про нього дуже точно сказав письменник Чингіз Айтматов: «Генріх Белль виражав у своїй творчості духовний світ після-воєнної німецької інтелігенції, яка пізнала через потрясіння гіркоту, біль і відповідальність за минуле. Це дається ціною величезної трагедії. Це доля. Генріх Белль був художником долі, яка належала тільки Німеччині. Белль – це відповідальність перед самим собою, Белль – це сповідь».

Творчість Белля являє собою єдність, яка безперервно розвивалася й розширювалася. Він почав з оповідань, а потім перейшов до повістей та романів, щоразу більших за обсягом. Якраз такий шлях пройшла більшість письменників.

Основна тематика творів Белля – зображення війни, її деформуючої дії на психіку людини. Не сила відлякувала письменника, а насилля, яке часто за нею ховалося. Тим-то він і не довіряв почуттю помсти.

Найвідоміші твори Белля – романи «Де ти був, Адаме?», «І не сказав ні єдиного слова», «Дім без господаря», «Більярд о пів на десяту», «Груповий портрет з дамою», «Очима клоуна», «Самовільна відсутність»; повісті «Хліб з ранніх років», «Кінець

одного відрядження», «Що станеться з хлопчиком»; збірка оповідань «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...», публіцистика, літературна критика.

Белль – справжній майстер короткого оповідання, кожне з них є носієм окремої, лише йому властивої «звістки» і відповідно до цього побудоване. Автор з самого початку писав сатиричні, гротескні, навіть карикатурні оповідання. Він як новеліст найбільш завдячує майстерності Клейсто й анекдотам швейцарського письменника Гебеля.

В оповіданні «Моя коштовна нога» (1948) інвалід, який на війні втратив ногу, розтлумачує чиновникові пенсійного відомства, у що обійдеться ця нога державі: адже герой позбувся її, коли попередив дивізійне начальство про наступ росіян. Внаслідок цього вижило начальство, а тепер йому доводиться багато платити. А в оповіданні «Моє сумне обличчя» (1950) підданого тоталітарної держави запроторюють до в'язниці за його нібито серйозне обличчя, а іншого разу за те, що обличчя було сумне. І він вирішує: якщо йому пощастить вижити, він «не матиме ніякого обличчя» взагалі.

Першим твором Белля із серії книг про безглуздість воєн було оповідання «Поїзд прийшов вчасно» – історія про молодого солдата, якому треба повернутися на фронт, де його чекає смерть.

Свій перший роман «Більярд о пів на десяту» Белль написав 1959 року. У творі зображені три покоління сім'ї відомих кельнських архітекторів Фемелей. І хоча дія роману обмежена лише одним днем, авторські відступи змальовують широку картину життя Німеччини від останніх років правління кайзера Вільгельма до «процвітаючої» «нової» Німеччини 50-х років. Як зазначали критики, «ця книга приносить величезну втіху читачеві, бо показує зцілення, яке приносить кохання».

У 60-і роки твори Белля стають все більш композиційно складними. Дія роману «Очима клоуна», написаного 1963 року, також обмежується одним днем. Головний герой Ганс Шніп, молодий хлопець, син багатих промисловців, від особи якого ведеться розповідь, став клоуном, надавши перевагу грати роль витівника, тільки б не коритися лицемірству післявоєнного суспільства. У романі письменник чітко виділяє свої головні теми, які він пізніше розвинув у інших творах – зображення нацистського минулого представників нової влади з протиставленням їм окремої особистості і ролі католицької церкви в повоєнній Німеччині.

У 1971 році вийшов роман, що став потім знаменитим, «Груповий портрет з дамою». Він написаний у формі репортажу про життя німкені Лені Пфейфер (дівоче прізвище Груйтен), яка в роки війни покохала радянського військовополоненого Бориса Колтовського. Дія роману відбувається на фоні воєнних подій. У майстерні, де російський військовополонений і німецькі робітники плели вінки, відбулася зустріч і зародилося кохання двох людей. Своєрідна форма роману дала можливість автору показати численних представників усіх верств німецького суспільства, у тому числі представників нового повоєнного покоління підприємців і громадських діячів ФРН, до яких письменник відчував антипатію. «Груповий портрет з дамою» був згаданий під час присвоєння Беллю Нобелівської премії 1972 року. У рішенні Нобелівського комітету підкреслено, що письменника удостоєно нагороди «За творчість, у якій поєднується широке охоплення дійсності з високим мистецтвом створення характерів і яка стала вагомим внеском у відродження німецької літератури».

Говорячи про Белля, не можна не згадати про його активну громадську діяльність в антивоєнному русі. Він відчував великий страх перед загрозою нової війни, перед гонкою озброєнь на Сході і Заході. Як пацифіст Белль був ворогом будь-яких воєн. У відомому «Листі синам», написаному незадовго до смерті і присвяченому синам Раймунду і Кристоферу, є дуже принципові для кожного німця слова: «Ви завжди зможете відрізнити німців по тому, як вони називають 8 травня: днем поразки чи днем звільнення».

У 1947 році у ФРН була створена літературна «Група 47»: творчість письменників пройнята різко критичним намаганням не допустити відродження фашистської ідеології. З цією групою була пов'язана і творчість Генріха Белля. Він повірив фашистській пропаганді і добровільно пішов на службу в армію ще до початку Другої світової війни. Війна й полон рішуче змінили його погляди.

Белль увійшов у літературу як ворог мілітаризму. Центральна тема його творчості – антивоєнна. Він розвінчує гітлерівський культ війни і завоювання.

Про злочинців фашизму і одурених ними, покалічених війною і гітлерівською диктатурою людей Белль пише в сатиричному романі «Де ти був, Адаме?» (1951). Автор ніби запитує у своєму заголовку, де була справжня людина – трудівник, «Адам»,

у роки фашистського розгулу. Найманця-солдата, який бездумно підкоряється начальству, фашисти прославляли як народного героя, насилля – як німецьку народну традицію. Белль у своїх гротескних замальовках, використовуючи різні прийоми висміювання фашистського вояка, досягає величезного розвінчувального ефекту.

В оповіданні «Історія одного солдатського мішка», де розповідається про пригоди солдатського мішка в період від кайзерівських казарм і фландрських полів 1914 р. до фашистського походу на СРСР, письменник прослідковує, як розвиваються в Німеччині милітаризм і фашизм.

Збірка оповідань «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...» перекликається з романом Ремарка «На західному фронті без змін». У ньому йдеться про трагедію морально і фізично спотвореного покоління школярів-солдат. Хлопчики, які недавно сиділи за партами, не знають, навіщо вони убивають і за що вони самі гинуть. Вони ще живуть у світі шкільних уявлень. Так, пілоту-підлітку в оповіданні «Мітли би тобі в'язати» у передсмертні хвилини в скреготі його палаючого літака почувся окрик учителя і звичний стукіт крейди по дошці. Письменник перелистує зі своїм героєм сторінки шкільного життя. Тут все було спрямоване на одне – виховати школярів солдатами-завойовниками.

У романі «Дім без господаря» (1954) знову постає питання вини фашизму перед молодим поколінням. Тут змальовано життя багатой і бідної сімей. Белль знаходить у них спільне: у багатого сироти Мартіна Баха, як і у бідного – Генріха Брилаха, немає справжнього дитинства. Дітьми не цікавляться дорослі, вони повинні шукати правду в лабіринті суперечностей. Побудова частини роману у вигляді розповіді від імені дванадцятирічних підлітків не випадкова: діти з їх незіпсованою свідомістю протиставляються розгубленим дорослим, які заплуталися в житті.

У романі не досить чітко звучить осуд злочинів фашизму. Здається, що батько хлопчика Генріха, фашистський солдат Брилах, який отримав багато нагород на війні, нічим не запламований; він неначе тільки й робив, що «фотографувався і посміхався в нових мундирах, поки не згорів у танку десь між Запоріжжям і Дніпропетровськом». Діти ідеалізують своїх загиблих батьків, і автор не дає критичних коментарів до дитячих ілюзій. Разом з тим у романі поставлено питання про відповідальність всього німецького народу за потурання фашизму.

В оповіданнях Белля «Столичний щоденник», «Мовчання доктора Мурке» (1958) і в романі «Більярд о пів на десяту» (1960) сатирично змальовано багато образів сучасної неофашистської буржуазії, яким автор протиставляє тих, хто бореться проти влади грошей, хто вмісту гаманця надає перевагу достоїнству людини.

Високу оцінку отримав останній роман Белля «Груповий портрет з дамою» (1970), незвичайно побудований і незвичайно написаний, він змалював західнонімецьку дійсність середини 50-х років так яскраво, як жодна інша книга.

Книги Белля, такі різні, разом утворюють світ, населений героями, людьми, що завжди заслуговували кращої долі, ніж та, яка випала їм, і які змушені захищати свою гідність і честь, своє право на життя. Своєрідний психологізм Белля, що не претендує на дослідження діалектики душі, але викликає у читача надзвичайно сильну емоційну реакцію, спирається на моральні закони. Белль не втрачає віри в майбутнє своїх улюблених героїв, ніколи не впадає у відчай, уміє бачити «сміхотворність» фашизму і війни, «скупу» нелюдність. У цій глибинній свідомості непереможності добра треба шукати секрет його популярності.

Поняття «естетика гуманності», визначене ним самим, багато пояснює у творчості Белля, в його життєвій позиції. Тяжкохворий, уже перенісши декілька операцій, незадовго до того дня, коли йому довелося в останній раз лягти в лікарню, він написав вірш, адресований своїй маленькій внучці, у якому такі рядки:

Ми приходимо здалека,  
Моя дитино,  
Й повинні піти далеко.  
Не бійся,  
Ми всі з тобою.

Коли Белля запитали, чи наступить коли-небудь «смерть останнього письменника», він повернувся до думки про «безперервне писання», але не в особистому, а в плані загалом: література ніколи не перестане існувати, бо це значило б, що людство позбавилося б пам'яті й історії».

У біографії Белля-письменника порівняно мало зовнішніх подій: життя його складалося з літературної роботи, подорожей, виступів. Він належав, як вважав сам, до тих письменників, які все життя писали одну книгу: «Все, що я написав, – в тому числі

мимовільні маленькі промови, статті, рецензії і так далі – являє собою безперервне писання». Внутрішньою пружиною цього «писання безперервного» був живий зв'язок з ходом історії. У Федеративній Республіці Німеччині не було історіографа більш чутливого, ніж Белль.

Оповідання «Вість» – одне з ранніх публікацій письменника. Розповідь ведеться від першої особи – солдата, що повернувся з війни. Він їде до дружини загиблого товариша, щоб передати їй деякі особисті речі його. Перед очима його – убогі містечка, бідний будинок, жінка, що плаче навзрид. Вона не сама – з нею чужий чоловік, але до неї він відчуває велике почуття жалю: «І тут я зрозумів, що війна ніколи не закінчиться, доки де-небудь на землі кровоточить рана, що нанесла вона».

У цьому оповіданні можна знайти майже всі тематичні компоненти ранньої творчості Белля – війну і ненависть до неї, повернення солдата, бідність перших післявоєнних років, руїни міст і розлад попереднього життя, співчуття до ближнього, високе, дуже поважне ставлення до жінки.

У ранніх творах Белля відчуваються екзистенціалістські мотиви. Повість «Поїзд прибув вчасно» (1949, перший твір Белля, виданий окремою книгою) – це змалювання атмосфери транзитного життя залізничного вокзалу, поїздів, що продуваються протягами і мчать у невідомість, – світу, в якому людину несе, як пилінку, невідомий ураган життя. Осінь 1944 року; герой повісті архітектор Андреас, солдат в шинелі гітлерівського вермахту, змушений під бадьорі голоси, що лунають із станційних репродукторів, їхати на місце служби, в Крим, назустріч гітлерівській армії, що відступає (він упевнений, на швидку явну смерть). У будинку розпусти у Львові він зустрічається з полькою Аліною, яка була підпільницею і повідомляла партизанам про рух гітлерівських воєнних ешелонів. Вони раптово закохались одне в одного, це було щире почуття, подароване долею. Аліна робить спробу врятувати Андреаса і втекти разом з ним, але даремно. Вони обоє гинуть, і кров Аліни змішується з передсмертними сльозами Андреаса. Близькість до ідейних і сюжетних схем екзистенціалізму тут можна виявити без особливих труднощів. Ненависть до фашизму і безсумнівний антивоєнний пафос переносяться в трансцендентні сфери, будь то Бог, якому герої моляться, чи доля, яка їх наздоганяє.

Екзистенціалістська філософія була широко поширена у переможній Німеччині. Але для Белля вона виявилася не властивою: ідеї екзистенціалістів швидко витіснив інтерес до конкретики реальних людських долей. Уже в повісті «Заповіт» (1948, опублікована лише 1982 року) зав'язка будується на тому, що її герой, недавній солдат, зустрічає на вулиці свого міста успішного пана, якого в роки війни знав як фашиста і вбивцю, і розповідає правду про нього.

Конкретність деталей лежить в основі естетичної будови оповідання «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...», що дало назву збірці (1950). Уже ці слова містили в собі пряму полемічну адресу, що глибоко сягає в німецьку історію. «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...» – це початок давньогрецького двовірша про битву у Фермопільській впадині, де спартанські воїни царя Леоніда полягли, захищаючи батьківщину: «Подорожній, прийдеш коли в Спарту, повідай там, що ти бачив: тут ми полягли, бо так повелів нам закон». Це двовірш Сімоніда Кеосського, давньогрецького поета V століття до нашої ери, відомий в Німеччині за перекладом Шиллера, пов'язаний з німецькою школою і всією німецькою історією, розпочинаючи з вільгельмівських часів, не менш ніж вираз «війну виграв прусський шкільний учитель». Німецька імперія ототожнювала себе з гармонійною античністю, а служіння їй освячувалось ідеєю справедливості воєн, до яких школа готувала юнацтво, хоча ці війни могли бути лише загарбницькими походами в інтересах німецького мілітаризму. Двовірш про битву при Фермопілах – давня формула подвигів про справедливу війну – супроводжував німецьку молодь всюди: і в школі, і в казармі. Фашизм доповнив цю націоналістичну систему виховання відвертою демагогією, відвертим расизмом і культом грубої сили.

Ця формула пережила розгром гітлеризму – саме в такому смислі гітлерівський генерал-фельдмаршал Манштейн зробив її епіграфом до своєї книги про Сталінградську битву, де зобразив похід на Радянський Союз як війну за справжні ідеали.

Сюжет оповідання будується на декількох узнаннях, що йдуть паралельно. Очима тяжкопораненого солдата-школяра, якого несуть на ношах, через його гарячково працюючу свідомість ми поступово впізнаємо типову обстановку гітлерівської гімназії, що в цей час перетворена на шпиталь, – статуї Цезаря і Цицерона, портрет короля Фрідріха, бюсти німецьких владарів від великого



курфюрста до Гітлера, Ніцше – увесь цей реквізит гітлеризму здається герою «чужим», «мертвим» (а це ж його школа-гімназія!). Він шукає в цьому світі знаки своєї особистої приналежності до нього, розпочинає здогадуватися, що це його гімназія, в якій він навчався, і раптом бачить ним же самим написаний незакінчений напис (його ще не встигли стерти), який він не міг правильно розмістити на шкільній дошці. Одночасно, крок за кроком, йому – і читачеві – розкривається увесь жах того, що з ним відбулося: у нього відірвані руки і нога. Останнє його благання «молока» – це як падіння в минуле дитинство, якого вже немає, як немає для цього «безрукого недогризка кривавого обіду» і майбутнього. Все це оповідання, одне з найсильніших антивоєнних творів у літературі ХХ століття, до самого останнього, навіть пошепки казаного слова, – один суцільний крик про даремно загублене життя.

Герої оповідань Белля – завжди жертви. Ці люди в мундирах гітлерівської армії не здійснюють злочинів, не відчують себе окупантами на чужих землях, у бою ми їх майже не бачимо. Вони не розуміють, за що вони воюють і за що самі гинуть. Вони ще живуть у світі шкільних уявлень.

Льотчику-підлітку в оповіданні «Мітли б тобі в'язати» у передсмертні хвилини в скреготі його палаючого літака чується крик учителя і звичний стукіт крейди по дошці. «Раптом дивний шум прокотився по небу, такий знайомий, що я злякався, мені здалося, начебто велетенська рука здоровили-вчителя, широко змахнула шматом крейдяної скелі, промайнула безкінечною грифельною дошкою вічного неба, і звук був точнісінько такий же, який я так часто чув усього два місяці тому. Це був той же сердитий тріск крейди, що шалено підстрибувала...

Я нічого більше не бачив, крім світла, вогню і спотвореної вогнем машини, розщепленої, як чорний недогризок мітли, на якому відьма скаче на збіговисько...»

Письменник перегортає зі своїм героєм сторінки шкільного життя.

Доброзичливий учитель математики запам'ятався герою оповідання тим, що завжди викликав його і ставив запитання, на які він ніколи не міг відповісти, яке б воно не було.

«Коли я, щось пробурмотівши, замовчав, він під смішок усього класу повільно-повільно підходив до мене, давав щигля моєму

багатостраждальному тілу і говорив з грубуватою доброзичливістю: «Ех ви! Мітли б тобі в'язати! Ось що!»». Це перетворилося в обряд, перед яким герой твору трясся всі шкільні роки, тим більше, що його знання погіршувались із року в рік, він тягнув на собі одиницю, «як каторжанин тяжке ядро на нозі». На уроках він занурювався у свої мрії і лише наказ учителя накреслити коло виводив його із цього стану. «Якою насолодою були такі секунди гри з крейдою! Це було схоже на легке сп'яніння, навколишній світ зникав, і мене наповнювала глибока радість, що нагороджувала за всі муки. Але солодке «забуття» продовжувалося недовго: вчитель з грубуватою вдячністю боляче хапав мене за чуб, і я під сміх усього класу, як побита собака, повертався на місце: але тепер я вже не міг полинути в царство мрій і нетерпляче чекав дзвінка».

Школярі вирости, учитель вже говорив їм «ви»: «Ех, ви! Мітли б вам в'язати! Ось що!». Їм довелось іти добровільно в армію, щоб отримати звання офіцера. На прощання вчитель математики порадив: «У піхоту, у піхоту йдіть, цей рід військ найбільше підходить для всіх в'язальників мітел...».

І ось він через два місяці, взимку, на одеському аеродромі не може відірвати очей від уперше побаченого в'язальника мітел.

«Його руки, що працювали спокійно, просто і розмірено брали пучок гілок, схожих на дрік, обрізали, перев'язували дротом і, устромивши палицю в пучок, закріплювали. Повернувшись до нього, я майже лежав на своєму ранці... Мені було видно лише великий силует цієї бідної тихої людини, що без метушні, старанно і з любов'ю в'язала мітли. Ніколи в житті я нікому не заздрив так, як цьому мітлов'язальнику».

Дія багатьох оповідань відбувається в Радянському Союзі, в них є і російські назви і російські імена, і це завжди добрі люди, що співчують німецьким солдатам.

Збірка оповідань «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...» перегукується з романом «На Західному фронті без змін»; в ньому теж йдеться про трагедії морально і фізично покаліченого покоління школярів-солдат.

В одній зі своїх статей («Ризик творчості», 1956) Г. Белль згадує, що він, письменник-початківець, приніс редактору відомого журналу два короткі оповідання і не міг пояснити, чому вони написані зовсім по-різному.

Дійсно, в Беллеві-оповідачу неначе живуть різні письменники. Трагічне оповідання «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...» не схоже ні на іронічну епопею солдатського мішка, який пережив багато господарів, загиблих під різними знаменами («Історія одного солдатського мішка»), ні на гнівний гротеск, побудований як діалог інваліда війни з чиновником пенсійного бюро про те, багато чи мало коштує боннській державі його фронтове каліцтво («Моя друга нога»), ні на іронічно-ліричну замальовку «Недорахована любов», де чоловік, якому доручили рахувати кількість тих, що проходять через міст, відмовляється включати в загальну кількість свою кохану; все це оповідання, створені в одні й ті ж роки, ввійшли в одну і ту ж збірку. Різні манери написання оповідань Белля, начебто доповнюють одне одного, вони «похідні» від різних поглядів на події, через які, він хотів побачити і показати «сучасну німецьку дійсність».

«Дім без господаря» (1954) – великий роман про сучасність, з великою кількістю героїв, подій, проблем. Складність його побудови пояснюється тим, що вперше у творчості Белля широко показана німецька історія. Але справа ще й у тому, що на питання, які поставали перед західнонімецькою дійсністю 50-х років, Беллю не легко було знайти чітку відповідь. Хоч роман написаний «об'єктивно», від імені невидимого оповідача, дійсність подана в ньому через сприйняття багатьох і різних персонажів – перш за все двох підлітків, воєнних сиріт, і їх матерів, воєнних вдів. Їхні думки і почуття незмінно зосереджуються на кривавому насиллі в роки гітлеризму і на загибелі на війні молодих господарів дому. Для Нелли і її близьких час, що пройшов після війни, – це «десять років, сповнених негасимої ненависті до гітлерівського лейтенанта Гезелера, який є винуватцем у смерті її чоловіка, поета Раймунда Баха. Метафоричному виразу «невмираюче минуле» Белль надає сюжетного смислу: Гезелер не лише залишився живим після війни, а й перетворився в зятя демократа й цінителя з поезії, він прославляє вірші Раймунда Баха і починає домагатися прихильності його дружини красуні Нелли. Але помста, думку про яку Нелла виношувала всі ці роки, ненавидячи тих, хто «розсипав забуття над убивством», не відбулася. Під час зустрічі з Гезелером її охоплює відчай, бо вона розуміє, що у помсті маленькому кар'єристу немає сенсу, оскільки це нічого не змінить. Нелла –

дочка мармеладного фабриканта, що розбагатів на воєнних замовленнях; її загиблій чоловік на відміну від їхнього друга Альберта, що емігрував до Англії, служив до війни у фірмі тестя і, вже будучи на фронті, постійно зустрічав на дорогах Росії консервні банки з-під мармеладу зі своїми рекламними віршами. Це складне сплетіння людських доль і не до кінця усвідомлених суперечностей мучить Неллу не менше, ніж Гезелер, що ожив.

Проблеми людського існування втратили в цьому романі будь-яку залежність від вищих сил – будь то доля або одвічні і незалежні властивості людської природи – і стали визначатися реальними людськими вчинками.

У жодній із попередніх книг Белля не було такої кількості найрізноманітніших дійових осіб. Звичайно, це не є модель всього західнонімецького суспільства, але, без сумніву, «перевірка» основної ідеї книги в різних соціальних умовах. Особливу глибину надає їй друга сюжетна лінія, яку треба вважати не менш важливою, ніж головна, – життя робітниці кондитерської фабрики Вільми Брилах. Доля жінки і її сина Генріха схожа на долю Нелли і її сина Мартіна, але на іншому рівні, серед злиднів і постійної турботи про хліб насущний.

Таким чином, одні і ті ж проблеми німецького життя перехрещуються у світі людей забезпечених і у світі бідних по-різному, вони в цьому випадку не протиставлені одне одному, але й не збігаються, причому все те, що пов'язане з грошима, турботою про престижність, консервативною стійкістю, виявляється злом і в минулому, і тепер. Тим, хто постраждав і осиротів на війні, тим, кому за роки фашизму жилося погано, тим погано й сьогодні в післявоєнній Західній Німеччині, а ті, хто за фашизму процвітав, процвітають і зараз. Війну неможливо забути через втрати, але від неї не можна відректися тому, що новий розвиток подій веде до нових злочинів і катастроф, і як уникнути цього – невідомо. Нелла не бажає більше одружуватися і мати дітей, щоб знову не ставати вдовою. Такий реальний, страшний, лячний висновок із книги Белля, що примушує його улюблених героїв застигати у стражданнях і горі. Відчуття неможливості що-небудь змінити – ні повернути втрачене щастя, ні розпочати нове життя, бо старе зло з кожним днем торжествує все більше, заморожуючи і заворожуючи все живе, – складає основу трагічної інтонації роману.

Єдиний герой, що повен віри в майбутнє – це Альберт, друг дитинства і молодості Раймунда Баха і зараз друг його сім'ї, він допомагає всім, кому може, в тому числі й Генріху. Він вивіз хлопчиків у село до своєї матері в той день, коли в родині Нелли рухнула ідея помсти Гезелеру. Книга закінчується майже ідилічною картиною острівка, що уцілів серед океану нелюдяності, жорстокості. Але епілогу в книзі немає, він знаходиться в думках самих хлопчиків, які вже подорослішали. Вони різні, як і їхні долі. Мартін уперше засумнівався в катехізисі, згідно з яким людина приходить у світ, щоб служити Господу, – він шукає шлях до людей. Генріх, на якого звалилися недитячі турботи про сім'ю, згадує про те, що його мати і Альберт обмінялись поглядом, що осяяв її обличчя, – він починає вірити в майбутнє. Подвійний «відкритий» кінець роману, що змушує думати про долі підлітків, був вираженням оптимістичної надії.

Белль не раз повертався до найважливішого у його творчості поняття «естетика гуманного», тобто поетизація людської суті у її безпосередньому вираженні – в коханні, в їжі, у повсякденному житті, у спілкуванні з іншими людьми, у дружбі і тощо. Звідси підкреслене значення погляду, жесту, посмішки, дотику як засобу характеристики людини, властиве всім книгам Белля, звідси ж і сміливість у зображенні людської фізіології як сфери природного. «Той, хто уже не пахне – добре чи погано, це справа смаку, – уже, власне кажучи, не живе». Улюблені герої Белля ніколи не бувають ні святенниками, ні аскетами, для них властива чутливість, як широка життєва і філософська категорія, за якою повнота вияву людської натури, що протистоїть показній буржуазній моралі.

«Позитивні» і «негативні» герої у творах Белля легко пізнаються. У світі, створеному ним, є своє – рідна семіотика, система «знаків», що дозволяють безпомилково визначити, хто є хто.

Герою оповідання «Мовчання доктора Мурке» не потрібно було і словом обмінюватися з техніком, з яким він працює, щоб зрозуміти, що ця людина – його друг.

Оповідання «Мовчання доктора Мурке» (1958) увійшло в збірку «Мовчання доктора Мурке і інші сатири». Його сюжетна лінія проста. Мурке, працівник Будинку радіо, завжди першим з'являється на роботу. «Він був молодий, розумний і дуже ввічливий, і навіть його зарозумілість, яка часом давалася йому

знаки, навіть цю пихатість йому легко прощали, знаючи, що, по-перше, він недурний, а, по-друге, вивчав психологію і успішно захистив дисертацію». У нього були свої звички, зокрема кожного ранку він підіймався в кабіні ліфта на рівень шостого поверху, щоб отримати задоволення – відчути почуття страху. З іронією автор пише про те, що вже два дні, як доктор Мурке відмовився від звичної порції страху, бо отримав від головного редактора завдання відредагувати два записаних на плівку виступи «великого Бур-Малотке», якого захопило загальне релігійне піднесення 1945 року. Бур-Малотке попросив замінити на плівці слово «Бог», вклеївши замість нього вираз «та вища істота, яку ми шануємо». Це дійсно було складним завданням: Бур-Малотке не міг узгодити такий вираз (а слово «Бог» зустрічалося 27 разів), не міг узгодити іменника з вказівним займенником і прикметником. А в тексті нараховувалось (про що йому повідомив з їдкою іронією доктор Мурке) десять називних відмінків і п'ять знахідних, п'ять давальних, сім родових та кличний. Крім того, якщо 27 разів вимовити вставлені слова, то замість 20 секунд потрібно 1 хвилину 20 секунд. І все ж таки завдання було виконано, головний редактор задоволений, бо тому, хто насмілиться з Бур-Малотке сперечатися, «краще одразу покінчити життя самогубством, а головний був дуже сповнений життєвих сил, щоб подумувати про самогубство».

Правда, потім доктор Мурке не міг спокійно чути слова «мистецтво». «Один із позаштатних співробітників раптом скочив і заволав на всю їдальню:

– Мистецтво! Мистецтво! Мистецтво! Ось основа основ! – Мурке втягнув голову в плечі, неначе солдат, що почув із ворожого окопу тріск пострілів».

Сатирично зображено в оповіданні професора Бур-Малотке. Чого лиш коштує його прохання до головного редактора зробити заміну слова «бог» у його виступах з 1945 року, тобто внести поправки в його радіопередачі, оскільки, може, після його смерті будуть передаватися його виступи, де він викладає релігійні погляди, яких зараз не дотримується.

Книги Бур-Малотке накладом більш ніж два мільйони заповнили бібліотеки, книжкові шафи і книгарні, а яким же був його виступ:

«...і де тільки, як тільки, чому і коли тільки розмова не розпочнеться про суть мистецтва, ми перш за все повинні спрямувати погляд на ту високу істоту, яку ми шануємо, повинні схилитися перед тією істотою, яку ми шануємо, і прийняти мистецтво як велику милість із рук тієї вищої істоти, яку ми шануємо. Мистецтво...»

Прослухавши цей виступ, навіть редактор вирішив, що вислуховувати радіопередачі з 1945 року Бур-Малотке він нікого змусити не зможе. «Ні, – подумав редактор, – я просто не можу змусити кого-небудь сто двадцять годин слухати Бур-Малотке! Є речі, які просто вищі від сил людських, навіть Мурке я цього не побажаю!».

А Мурке в окрему коробочку став збирати обрізки, своєрідні залишки – мовчання. «Коли мені доводиться вирізати із стрічки ті місця, де промовці чомусь мовчали, робили паузу, зітхали, затамували подих чи просто мовчали, – сказав він завідувачеві, – я не викидаю їх у кошик, я збираю. Але у Бур-Малотке я не знайшов і секунди мовчання».

Співчуваючи Мурке, який після кількохразового прослуховування виступу Бур-Малотке, сказав: «Якщо я сьогодні ще раз почую слово «мистецтво», у мене буде істерика», Хумкоке розповів: «Коли я був у вашому віці, мені доручили одного разу скоротити на три хвилини чотиригодинну промову Гітлера. Я три рази прослухав цю промову, перш ніж мені дозволили запропонувати, які саме три хвилини потрібно вирізати. Коли ми запустили плівку перший раз, я був іще впевненим нацистом. Після третього разу я вже не був нацистом. Це було болісне, це було жорстоке, але вельми ефективно лікування»

В оповіданнях збірки «Мовчання доктора Мурке і інші сатири» багато сатиричних викривальних образів сучасної неофашистської буржуазії, на противагу їм автор також змальовує тих, хто бореться проти влади грошей, хто цінності гаманця протиставляє гідності людини.

Творчість Генріха Белля спрямована на захист «маленької людини», яку може підтримати лише дружба і любов близьких, він засуджує індивідуалізм, фашизм і мілітаризм, на високий щабель підносить любов до людей, до життя.



# Хорхе Луїс Борхес

(1899 – 1986)

Борхес – письменник парадоксальний. Він увесь зітканий із суперечностей, що якимось дивним чином природно й органічно вплітаються у його творчість.

Він створив для радіо сентиментальні пісні у дусі міського романсу і публікував глибоко наукові есе. Він підписував протести проти свавілля аргентинських військових, а в цей же час критика оголосила його письменником, що втікає від реальності. Хтось кидав йому вслід «фашист!», а він у цей час публікував антифашистські памфлети. Насамкінець, є мало кому відомий інспектор міських ринків, і є почесний доктор найбільш відомих університетів світу, лауреат численних літературних премій. І все це одна людина – Хорхе Луїс Борхес, відомий аргентинський письменник і мислитель. Це визначення, мабуть, можна вважати найточнішим. Хоч сам письменник і стверджував, що він сам начебто не реальний і являє собою лиш обставини, що виникають навкруги деякої істоти.

Хорхе Луїс Борхес народився у Буенос-Айресі 24 серпня 1899 року. Його батько Хорхе Гільєрмо Борхес був професійним юристом і філософом, він зібрав величезну бібліотеку класичної і філософської літератури англійською мовою. Наявність англійських книг була не випадковою: по материнській лінії батько Борхеса був у родинних зв'язках із одним відомим в Англії родом Хезлем. Інтерес до англійської мови прищепила дітям бабуся Фанні Хезлем, і слід сказати, що Хорхе Луїс оволодів нею досконало. У шестирічному віці він уже читав Стівенсона, а коли виповнилося вісім, переклав іспанською мовою одну із англійських казок Уайльда, яка була навіть надрукована в журналі «Сур».



Під впливом англійської літератури у Борхеса з'явилася любов до парадоксів, легкість стилю й інтригуючий сюжет.

Перша світова війна застала сім'ю Борхесів у Швейцарії. Хорхе Луїсу довелося навчатися у Женеві «в ліцеї імені Кальвіна, де викладання велося французькою мовою, з якою у нього були певні складнощі. Допоміг йому товариш по навчанню Моріс Абрамовіц, в подальшому відомий швейцарський лікар. Він зацікавив Хорхе Луїса французькою поезією.

Захоплювався юний Хорхе Луїс і міфами Сходу. Він прочитав усі 17 томів «Тисячі і однієї ночі» у перекладі англійського письменника-арабіста Ричарда Бертоне, і ці казки стали для нього улюбленими. І якщо у творах Борхеса зустрічається думка про нескінченність і плинність культури, то викликана вона, перш за все, цією арабською епопеєю. «Промовити «Тисяча і одна ніч», – говорив письменник, – це значить додати до нескінченності одиницю. Ідея нескінченності і книга «Тисяча і одна ніч» – це одне і те ж». Борхес вважав, що, якщо Шахразада продовжує життя своїми оповіданнями, значить час читання і час життя збігається.

Книги стали для майбутнього письменника провідниками у великий, непізнаний світ, який був і схожий і не схожий на реальний. І цей світ вимагав постійної роботи думки, знань, інтуїції. Борхес, крім англійської і французької, самостійно оволодів німецькою мовою, щоб краще зрозуміти філософію Шопенгауера. Від німецького мислителя він узяв лише те, що стосувалося Сходу, культури міфу, таїни сновидінь і буддизму. Загалом, і реальне життя для Борхеса стало метафоричним, воно сприймалося ним, як книга, яку треба було прочитати. І цінував він її як магічне сховище світових цінностей, що називалось простим словом «культура».

Масові спалення книг у Німеччині в роки фашизму здались діячам культури тим же варварським актом, що завжди супроводжував правління древніх диктаторів. Такої ж думки дотримувався і Борхес, який назвав себе іменем стародавнього китайського мислителя Шиана, який у гігантській вежі оберігав останні уцілілі книги.

Але тільки бібліотеки були для Хорхе Луїса єдиним сховищем від не завжди зрозумілої реальності. Дві знамениті зустрічі визначили його творчий шлях – знайомство з іспанським критиком Рафаелем Консиносом-Ассенсом і аргентинським філософом

Маседоніо Фернандесом. З Рафаелем Консиносом-Ассенсом Борхес познайомився 1919 року в Мадриді, куди батьки привезли його з Женеви. Згадуючи свою зустріч з письменником-початківцем Консинос-Ассенс писав: «Тихий і стриманий, він приборкував свій поетичний темперамент щасливою тверезістю розуму, класична культура грецьких філософів і східних оповідачів відводила його в минуле до скарбів і фоліантів, але він не забував і про сучасні відкриття». Рафаель зразу зрозумів, що перед ним великий поет. У рецензії на поетичну книгу «Місяць навпроти», що вийшла 1926 року, він відзначив своєрідність таланту Борхеса, його релігійність і містицизм.

Сам Консинос-Ассенс був одержимий культурою, захоплювався нею і робив спроби вводити релігійні і філософські сюжети з арабської й іудейської міфології в художню прозу. За його прикладом Борхес сприйняв ідею про Бога, що пише книгу, яка називається світом, і трансформував її. Видимі образи Бога, як вважав письменник, – лише оболонка, а істинне обличчя завжди закрите для смертного.

У 1921 році сім'я Борхесів повернулася в Аргентину. У порту їх зустрів давній друг і однокласник Борхеса-старшого Маседоніо Фернандес. І тут зайшла розмова про майбутнє аргентинської культури. З цього дня Маседоніо на довгі роки став об'єктом поклоніння Хорхе, його духовним учителем. Пізніше Борхес писав: «У ті роки я майже переписував його, і моє наслідування переходило у палкий і захоплюючий плагіат. Я відчував: «Маседоніо – це метафізика, Маседоніо – це література».

До речі, літератором Маседоніо можна було назвати лише умовно. Постійний відвідувач столичних кав'ярень, улюбленець богеми, лектор, сам він не спромігся видати жодного рядка. Все, про що говорив Маседоніо на лекціях, збирали і готували до видання шанувальники його таланту. Але й цього було достатньо Борхесу для захоплення його талантом, неординарністю. Слідом за своїм учителем він назвав філософію розділом фантастичної літератури, а єдиною реальністю – сон і уяву. Відомі його афоризми «Реальність – одна з постатей сну», «Життя є сон, що сниться Богу», «Прокидаючись, ми знову бачимо сни» – це, по суті, висловлювання, нав'язані філософськими роздумами Маседоніо. Від нього ж письменник сприйняв іронічне ставлення до культури,

книг, читачів, але найголовніше – самоіронію, яку Маседоніо блискуче реалізував у формі парадоксів. В одному з листів до Хорхе Луїса він вибачався таким чином: «Я такий недоладний, що вже йшов до тебе, але по дорозі згадав, що залишився дома». Подібна парадоксальність суджень властива для багатьох творів самого Борхеса. Опубліковані і його багаточисленні лекції з релігії, літератури й мистецтва.

Лекційна діяльність Борхеса розпочалася 1946 року, коли правління президента-диктатора Аргентини Хуана Перуна позбавило його скромної посади в бібліотеці Мігель Кане, і він змушений був шукати інші шляхи заробітку. Борхесу запропонували посаду інспектора з торгівлі на ринках. Пропозиція була прийнята як знущання, причому жорстоке – до того часу у нього почав катастрофічно послаблюватися зір. Довелося погодитися, але близькі друзі Борхеса виклопотали для нього цикл лекцій в Аргентині й Уругваї. Пізніше ці лекції ввійшли в книгу під назвою «Сім ночей творіння».

Хорхе Луїс Борхес давно вже зайняв почесне місце у ряді видатних мислителів ХХ століття. Вражає і його людський подвиг: маючи вищі літературні нагороди – Командор ордена Почесного легіону, кавалер ордена Британської імперії «За видатні заслуги», іспанський орден «Хрест Альфонсо Мудрого», – будучи доктором Сорбонни, Оксфордського і Колумбійського університетів, він писав книги, не бачачи написаного. Борхес став повністю сліпим у другій половині життя, але це не заважало йому бачити світ у не позначених поки вимірах, знайти нові шляхи і лабіринти до людської душі.

Одного разу на запитання журналіста, чи існує друге життя, письменник відповів: «Ні, я впевнений, що ніякого іншого життя не існує: мені було б прикро, якби раптом виявилось, що воно існує. Я хочу померти увесь. Навіть думка про те, що після смерті мене будуть пам'ятати, мені не подобається. Я чекаю смерті, забуття і хочу бути забутим».

Ні забуття, ні смерті Борхес не уник. Але бути забутим не склалося. Нині письменник видається мільйонними тиражами на всіх континентах, і його будуть пам'ятати до тих пір, поки існує грандіозна будівля, культура, будівля, у якій Борхесу жилося і думалося найкраще.

Розпочавши з поезії, Борхес 1930 року зовсім її покидає і повернеться до неї тільки в 60-і роки, коли зовсім порве з авангардизмом. Після декількох років мовчання він з 1935 року розпочинає одну за одною видавати свої прозові книги: «Всесвітня історія безчестя» (1935), «Історія вічності» (1936), «Вимисел» (1944), «Алеф» (1949), «Нові розслідування» (1952), «Повідомлення Броді» (1970), «Книга пісень» (1975).

Борхес пише новели-фантастичні, психологічні, пригодницькі, детективні, інколи навіть сатиричні («Найстарша сеньйора»); оповідання – есе, які називає «розслідуваннями» і які відрізняються від новел лиш деякими особливостями фабули, не поступаючись їм фантастичністю; прозові мініатюри, які зазвичай включає в свої поетичні збірки («Роботознавець», 1960; «Хвала тіні», 1969; «Золото тигрів», 1972).

Розпочавши з поезії, Борхес, по суті, назавжди залишився поетом. Він добирає слова як поет, прискіпливо витримує ритм оповіді. Він намагається писати так, щоб оповідання сприймалося як вірш.

Його прозі властива індивідуальна метафоричність, не конкретна, а абстрактна. Метафорами стали не образи, не рядки, а твори в цілому. Якщо не враховувати цієї метафоричної природи оповідань Борхеса, багато з них будуть здаватися лише дивними анекдотами.

Оповідання «Сад розгалуджених стежинок» (книга «Вимисли» і «Хитросплетіння») можна прочитати як цікаву детективну історію. Сюжет надзвичайно захоплюючий. Розповідь ведеться від першої особи – агента Німецької імперії в Англії Ю. Цуна. Він зрозумів, що капітан Річард Меддена готує йому арешт або вбивство. «Ірландець на службі в англійців, людина, яку обвинувачували в недостатній активності, а то навіть у зраді – чи міг він не скористатися такою нагодою і не віддячити долю за цю надприродну милість: розкрити, піймати, навіть, імовірно ліквідувати двох агентів Німецької імперії».

Ю. Цун з радістю думає, що Річард Меддена не підозрює, що він знає таємницю – точну назву міста в долині Анкра, де розташований новий парк британської артилерії. Він хотів повідомити про це шефа. Але як? Людський голос дуже слабкий. У кишені він виявив револьвер з однією кулею. «І тут у мене промайнула

неясна думка, що постріл почують здалека. Через десять хвилин план був готовий. За телефонним довідником я відшукав ім'я єдиної людини, яка здатна передати мою звістку, адже жила в передмісті Фентона, що за півгодини їзди залізницею».

Ю. Цун розумів, що здійснення плану було страшним. І зробив він це не заради Німеччини: він не дорожив цією варварською країною, що опустила його до шпіонажу. «Я виконав свій задум тому, що відчував: шеф ненавидить людей моєї крові... Я хотів показати йому, що кожний, хто бажає, може врятувати німецьку армію. І нарешті, мені треба було втекти від капітана».

І ось Ю. Цун у відомого китаїста Стівена Альбера. Той розповідає про долю Цюй Пена, знавця астрономії й астрології, полководця канонічних книг, гравця в шахмати, прославленого поета; про розгадку саду-книги, задуманої китайським мудрецем (Ю. Цун назвався його правнуком). Ю. Цун уважно слухав розповіді Стівена Альбера про давні історії. За його словами, «сад розгалужених стежинок» – це образ світу, яким його бачив Цюй Пен. Раптом він побачив у саду капітана Річарда Меддена.

Коли Стівен Альбер діставав із шухляди лист, Ю. Цун вистрелив у нього. Медден заарештував його, вирок – шибениця. «Як же страшно я переміг: передав у Берлін назву міста, де треба було завдати нищівного удару... Учора його розвінчали! Я прочитав про це в газетах, які повідомляли Англію про загадкове вбивство визнаного китаєзнавця Стівена Альбера, яке зробив Ю. Цун. Шеф упорався з цією загадкою. Тепер він знає, що питання для мене було тільки в тому, як повідомити йому про місто під назвою Альбер, і що мені серед воєнних вивержень, залишалося одне – убити людину, яка має це ім'я. Він тільки не знає – і ніхто не знає, – який невимовний мій біль і втома». У цьому оповіданні відчутне глибинне метафоричне нашарування. «В усі віки і в усіх великих стилях сади були ідеальним образом природи, всесвіту. Упорядкована ж природа – це перш за все природа, яка може бути прочитана як Біблія, книга, бібліотека [9].

Саме такий зміст книги-саду, задуманої італійським філософом і розгаданої англійським синологом. У сюжетній лінії начебто втілюється й оживає сад-лабіринт – це змінна, примхлива, непередбачена доля, і її стежки, сходячись і розходячись, ведуть людей до неочікуваних зустрічей і випадкової смерті. «Ворогами

людини можуть бути тільки люди, люди тієї чи іншої землі, але не сама земля з її світляками, звуками її мови, садами, водами, сходами і заходами сонця».

Дон Кіхот повчає книговидавця: «Адже історії видумані лише тоді гарні й захоплюючі, коли вони наближаються до правди або правдоподібні». Цього правила дотримується і Борхес, розробивши систему прийомів для мімікрії видумки під реальність. Часто він фантастичні події пов'язує з дійсними епізодами аргентинської історії, згадує факти своєї біографії, примушує реальних, всім відомих людей робити разом з ним неймовірні відкриття.

Борхес підкріплює свої видумки цитатами і бібліографічними довідками, де тільки за допомогою спеціальних пошуків можна відокремити справжні імена і назви книг від вигаданих. Багато критиків і взагалі розумних читачів були зачаровані незрівнянною ерудицією Борхеса, його манерою подавати вимисел як коментар, просто переказ чужих книг.

У зібранні творів Борхеса немало оповідань про повсякденні життєві драми, про середніх, грубих, що не пишуть книг і навіть не читають їх, людей. Майже в кожному з таких оповідань присутня смерть, тому що Борхесу потрібні екстремальні, «останні» ситуації, у яких персонаж може показати, «який він є», розкрити в собі щось неочікуване або таке, що переважає очікуване. У психологічних новелах Борхеса увага прикута до поведінки людини «у хвилини рокові», найчастіше сюжет оповідання – раптовий вчинок, миттєве і непереможне рішення. Так, в оповіданні «Недостойний» (книга «Повідомлення Броуді») відкривається таємниця дона Сантьяго Фішбейна. Він згадував своє життя і повідав співрозмовникові свою історію, яку не знав ніхто: ні дружина, ні найближчі друзі.

Випадок звів його зі Франсіско Феррарі, який після того став кумиром п'ятнадцятирічного Сантьяго Фішбейна, майбутнього володаря книжкової крамниці. Феррарі зробив зауваження незнайомцеві, який зайшов у кав'ярню, і той більше не з'являвся. «З того вечора він став тим кумиром, якого бажали мої п'ятнадцять років».

Іншого разу від захистив маму, тітку і Сантьяго від глузливих підлітків і запропонував хлопчику прийти ввечері в «забігайлівку».

«Я не знаю, як пояснити те, що відбувалося. Зараз я нажив деяке майно, у мене магазин і книги...я порядний аргентинець і порядна людина. Ви бачите, я майже бос, а тоді я був бідним рудим хлопчаком із околиці. Люди дивилися на мене згорда. Як і всі в юності, я намагався бути схожим на інших. Я став звати себе Сантьяго, щоб не бути Якобом, але залишився Фішбейном. Ми здаємося собі такими, якими бачать нас інші. Я відчув ненависть оточення і сам ненавидів себе. У ті часи і особливо в тому середовищі багато значило бути хоробрим, я ж уважав себе боягузом...Друзів-ровесників у мене не було».

Він не пішов того вечора у кав'ярню, але запрошення вважав як наказ і пішов у суботу. Серед товаришів Феррарі він став бувати часто. Йому дали прізвисько Рудий, але в ньому не було злостивості. У цій компанії курили і робили багато чого іншого. Одного разу він помітив, що вони щось замислили, бо йому наказали обійти фабрику і запам'ятати всі входи й виходи. Дійсно, вони вирішили пограбувати фабрику – його завдання було стояти «на варті».

«Я спитав Феррарі:

– Ти мені довіряєш?

– Так, відповів він. – Я знаю, ти будеш поводити себе як справжній чоловік.

Я спокійно спав тієї ночі і після. У середу я сказав матері, що поїду в центр і подивлюся новий ковбойський фільм. Я вдягся в найкраще, що було в мене, і пішов на вулицю Морено. ...У поліцейському управлінні мені довелося чекати, поки один зі службовців не прийняв мене... Я розповів йому, що замислив Феррарі.

– Ти прийшов розказати про це, тому що вважаєш себе порядним громадянином?

Я відчув, що він не зрозуміє мене, і відповів:

– Так, сеньйоре. Я порядний аргентинець.

– Будь обережним. Знаєш, що буває тому, хто «стукає».

Поліцейські розважалися зі мною, як школярі.

Я відповів:

– Нехай би мене вбили. Це було б найкраще.

Удосвіта в п'ятницю я відчував радість, що настав вирішальний день, і мене мучило сумління від того, що я не відчував цих

мук сумління. «Операція нападу» провалилась, Феррарі вбили. «Газети, ясна річ, зобразили його героєм, яким він, мабуть, не був і про якого я мріяв!».

Цю зраду Сантьяго проніс у своїй душі все життя, він сам не міг її пояснити. Але смисл оповідання глибокий: зрада, яку зовні не можна пояснити, внутрішньо була підготовлена тривалим приниженням людини.

Психологічно напружений сюжет оповідання «Чоловік з Рожевої кав'ярні» (кн. «Загальна історія безчестя»). Все, про що йдеться в оповіданні, скоїлося в одну ніч. Головний герой – чоловік із Рожевої кав'ярні, «недозрілий» юнак, розповідає про вечір розваг місцевої молоді. Розваги звичайні: горілка із цукрової тростини, аргентинські танці тощо. Серед компанії був Россендо Хуарес, на прізвисько Грішник, верховода цього села. Раптом з'явилися невідомі молоді люди. Їхня зухвала поведінка, особливо Франсіско Реаля, спочатку шокувала всіх. Але Англієць «раніше, чим чужий його відштовхнув, з усього маху вдарив того клинком. Варто було побачити цей удар, як тут же і всі розв'язали собі руки»... Зганьблений, побитий, запльований Франсіско Реаль сказав:

– Я, Франсіско Реаль, прийшов із Півночі... Я, Франсіско Реаль, на прізвисько Різник. Ходять чутки, що в ваших краях є відважний боєць на ножах, душолюб, звуть його люди Грішник. Я хочу зустрітися з ним і попросити показати мені, безрукому, що таке смільчак і герой».

Але Россендо злякався, на виклик чужинця не відповів. Навіть коли його дівчина Луханера (саме в Луханеру був закоханий оповідач) подала ніж зі словами: «Россендо, я вірю, ти швидко його приборкаєш», він не прийняв виклику.

Луханера не дала Реалю розправитися зі своїм коханцем: «Відстань від нього, він не чоловік, він всіх нас обдурював».

Луханера тепер уже обіймала Реаля, танцюючи з ним.

«Мене обдало кип'ятком від сорому. Я зробив кілька кругів з якоюсь дівчинкою і покинув її, ... і став пробиратися повз стіну на вихід...»

Я стояв і дивився на те, що було всім моїм життям, – на небо, величезне, як море, на річку, що билася там, внизу, в самотині; на сонну конячку, – на тверду землю вулиці, на печі для випалювання



глини – і подумалось мені: видно, і я з того бур'яну, що розрісся на звалищі між старими кістями, разом із «жаб'ячою квіткою». Та й що могло вирости серед цього бруду, крім нас, пустодзвонів, які знічуються перед сильними... І тут же подумав: ні, чим більше мордують наших, тим мужнішими треба бути. Ми – бруд?.. Ні до чого була ця ніч така хороша... Я намагався втішити себе, говорячи, що те, що сталося, ніякого стосунку до мене не має, але боягузтво Россендо і нестерпна сміливість чужого занадто сильно вразили і дошкулили мене. Навіть найкращу жінку зміг на ніч собі взяти довготелесий... Бог знає, куди вони поділися. Далеко піти не могли...».

Постає питання: що підштовхнуло недозрілого юнака на вбивство куди більш сильного й небезпечного противника: ревнива пристрасть до красуні Луханери, вражене самолюбство, зневажений місцевий патріотизм?! Найбільш вірогідно, що ці спонуки діяли разом і нероздільно, так що в хлопцеві невідомо звідки взялися і зухвальство, і обережність, і сила, про яку ніхто не підозрював.

Борхеса дуже турбує проблема духовних традицій, які в Латинській Америці склалися пізно й повільно, а в Аргентині особливо. У нашу епоху латиноамериканська література зуміла внести оригінальний самобутній внесок в художній розвиток людства, серед її представників вагоме місце займає Хорхе Луїс Борхес.



## Уільям Голдінг

(1911 – 1993)

Уільям Голдінг народився 19 вересня 1911 року у містечку Сейнт-Комм, Корнуолл, у сім'ї вчителя місцевої класичної школи. Він закінчив Оксфордський університет і 1939 року сам став учителювати в середній школі, включаючи період перебування в британських військово-морських силах під час війни (1941–45). Його літературний дебют – збірка віршів, яку він потім називав «блідами худосоковитими віршами», – і «Володар мух», що приніс йому славу, розділяє двадцять років.

Його слова допомагають зрозуміти мету його творчості: «Протягом мого життя я не раз вражений був, узнаючи, що ми, люди, можемо робити один з одним... І не раз я переконуюсь, що людству боляче, це і займає всі мої думки. Я шукаю цю мою хворобу і знаходжу її в найдоступнішому для мене місці – у собі самому. Я дізнаюся про частину нашої спільної людської натури, яку ми повинні зрозуміти, інакше її неможливо буде тримати під контролем. Ось чому я пишу з усією пристрасстю, на яку тільки здатний, говорю людям: «Дивіться, дивіться, дивіться: ось яка вона, як я її бачу, природа найнебезпечнішої із усіх тварин – людини».

Голдінг – творець притч і саме англійських.

Англійська притча попри її алегоричний зміст завжди тяжіла до реального буття. Авторів її (Томас Мор, Джонатан Свіфт) захоплювали життєві дрібниці; дбаючи про душу, англійська притча ніколи не забувала про тлінність тіла.

Англійська притча завжди з повагою ставилася до логіки і здорового глузду. Які б неправдоподібні казкові ситуації не створював автор, у межах їх все побудовано за законами логіки із збереженням причиново-наслідкових зв'язків.

Якщо дія в англійській притчі відбувається у контексті реальної дійсності, то алегоричний її смисл надійно схований під словами розповіді, і часом дивно, що в звичайнісінькій історії раптом відкривається новий додатковий «вимір». Або, навпаки, іносказання, здавалося б, саме «проситься в руки», метафора очевидна і відверта, але тут-таки подається досить конкретне, земне пояснення того, що відбувається.

Ця двоплановість, дволикість англійської притчі, що передбачає два рівні прочитання – реально-побутовий, розповідний і «іноказальний», філософсько-узагальнюючий – виявилась у Голдінга з самого початку, вже у «Володарі мух», де парабола про історичні шляхи людства складається з майже пригодницького сюжету про групу англійських школярів, що потрапили на безлюдний острів.

Острів тут не випадковий. Сама доля нації виявилась невіддільна історично від цього географічного поняття: країна розташована на островах, і освоєння земної кулі майбутньою «володаркою морів» ішло на зорі буржуазної епохи по «голубих дорогах», на яких острівки, острови й архіпелаги виконували роль станцій, оазисів і заправних пунктів.

«Володар мух» розпочинався як пародія на роман Р.М. Баллантайна «Кораловий острів», який перейшов у полеміку з ним, а в результаті виник самостійний художній твір зі своєю філософською й історичною проблематикою, який не мав до «читання хлопчиків» ніякого відношення.

Пародія, однак, залишилась у тексті повісті, створивши структуру оригіналу. Про успіх цієї роботи говорить такий факт. Коли британському режисеру Пітеру Бруку потрібно було набрати хлопчиків для зйомок фільму за «Володарем мух», то батькам, щоб вони дали згоду, було послано літературний оригінал. Більшість прочитала книгу і поставилася до неї з повною схвальністю: врешті-решт це була книжка англійського письменника про пригоди в тропіках, щось подібне до «Коралового острова». І як було не повірити, якщо два герої носили навіть імена героїв Баллантайна – Ральф і Джек; якщо на сторінках книги звучать із вуст хлопчиків такі знайомі читачам Баллантайна вирази, як: «Це наш острів» тощо; якщо йдеться про можливість весело провести час і вволю награтися, і вволю пізнати всі атрибути привабливого «острівного» життя: курені, вогнища, мисливство...

Пародія сама по собі уже полеміка, але Голдінгу цього було замало. Він «навиворіт» вивертає всі сюжетні «ходи». Ральф і Джек у нього не друзі, а вороги – переслідувач і переслідуваний. Вогнище слугує яблуком розбрату. Екзотичні фрукти не стільки насолоджують, скільки викликають пронос. Полювання на свиню перетворюється в полювання на людину. Полеміка перетворюється в сюжет повісті. Сюжет роману-притчі простий. Хлопчики різного віку із англійських сімей опинилися на безлюдному острові. Спочатку все було прекрасно. Друзі вирішили вибрати головним Ральфа, він усім сподобався, та й раковина, знайдена ним і хлопчиком, на прізвисько Хрюша, була у нього. Зібрали збори, запланували, як будуть жити, хто які обов'язки буде виконувати. Але недовго це продовжувалось: не хотілось хлопчикам будувати курені, підтримувати вогнище, дим якого могли б помітити з корабля і врятувати їх. Особливу жорстокість почали проявляти Роджер, Роберт і Джек, якому хотілось самому бути вождем. Свою жорстокість вони особливо показують під час полювання на свиней. Страшно стало перебувати дітям на острові: всі боялися звіра, особливо темними ночами. Джек організовує плем'я дикунів, які підкорюються йому. Розмальовані різними фарбами під дикунів, жорстокі, вони вбивають Саймона.

«...Всі, голосячи, побігли за Джеком, Роджер став свинею, хрюкнув, напав на Джека, той вивернувся. Мисливці схопили списи, ті, що смажили, свої вертелі, останні – обгорілі вуглини. І ось уже всі закружляли, заспівали. Роджер виконував жах свині, малюки стрибали навкруги учасників вистави:

– Звіра бий! Глотку ріж! Випусти кров!

Коло стало підковою. З лісу щось повзло. Неясне, темне. Попереду звіра чувся пронизливий зойк – звір увалився, майже упав у центр підкови...

Саймон кричав щось про мертве тіло на горі.

– Звіра – бий! Горло – ріж! Спусти – кров! Звіра – добий!

...Звір стояв на колінах у центрі кола, звір закривав обличчя руками... Ось звір пробився, прорвався за коло і бухнув з крутого краю скелі на пісок, до води. Натовп хлинув за ним, склянки зі скелі на звіра налетіли, його били, кусали, рвали. Слів не було, і не було інших рухів – тільки кігті й зуби, що шалено рвали... Навіть через дощову стіну стало видно, який же він маленький, цей звір;

а на піску вже розпливалися криваві плями... Ось хвиля доторкнулася до першої плями, яка витікала з розбитого тіла... Вода рушила далі і вдягла цупку чуприну Саймона світлом».

Потім побивши Хрюшу і забравши в нього окуляри, дикуни-мисливці на вимогу Джека жорстоко розправилися з хлопцем: скинули величезну брилу, яка розчавила його. Далі розпочалася гонитва за Ральфом: палили ліс, затесали кілки з обох кінців.

«Ральф кинувся вправо, серце вискакувало, він мчав, вогонь наздоганяв його, як прибій. За ним чулося улюлюкання, коротенькі тоненькі викрики... Справа виріс хтось темний, залишився позаду. Всі бігли, галасували, як скажені... Ральф забув про рани, голод, спрагу, він весь перекинувся в жах... Ноги, чужі ноги під ним стомилися, а божевільний крик стьобав, насувався зубцюватою смугою біди, зовсім його накриваючи. Він спіткнувся об корінь, крик, що наздоганяв, підганяв ще вище».

Персонажі Голдінга вироджуються в плем'я, що знаходиться на низькому ступені розвитку. Історія цивілізації йде в зворотному напрямку, від сучасності до далеких витоків. Повість переходить на рівень полеміки про виховання.

Голдінговські хлопчики «розвиховуються», глянець цивілізації сповзає з них шар за шаром. Отримане дома «виховання» не може утримати хлопчиків від сповзання до дикунства. Освіта, тобто розвиток раціонального розумного початку, зазнає у підлітків краху, тому що не підкріплено вихованням духовним. Останнє, як не двозначно свідчить логіка подій, зводилось до системи заборон у руслі нормативної моралі британського суспільства і в прищепленні формальної релігійності. Таке виховання, показує Голдінг, поганий захист від озвіріння, на шляху якого першими із дітей – один із проявів похмурого соціального гумору письменника – стають юні співаки церковного хору. При «відсутності» караючої дорослої руки, що уособлювала заборону і примус, норми руйнуються, і освіті залишається марно закликати до виконання правил, які на острові «не сприймаються». У повісті протистоять «яскравий світ злого буйства» і «світ... нерозуміючої розсудливості». Остання уособлює не одну лише освіту, а все, що стоїть за нею: суспільний устрій з його соціальними механізмами, шкалою цінностей і системою поведінки.

«Світ... «нерозуміючої розсудливості» отримує поразку, чим виявляє свою започатковану слабкість, неспроможність. Гине персоніфікуючий у повісті цей світ товстун на прізвисько Хрюша –ходяче втілення прагматичного самовпевненого раціоналізму. Про сліпий раціоналізм сказано уже тим, що Голдінг наділяє Хрюшу величезною короткозорістю, що робить його в тій ситуації, що склалася на острові, практично беззахисним. Приречений до загибелі, чудом рятується лише Ральф, який відстоює, сам, можливо, не розуміючи, найбільш цінне, що дала людству буржуазна епоха, – ідею демократичної рівності і концепцію самооцінки окремої особистості. Розлітається на шматочки символ буржуазної демократії – раковина «Морський ріг», цей матеріальний для хлопчиків атрибут рівності, справедливості для всіх, свободи слова і совісті.

На дослідному полі притчі варварство отримує перемогу над цивілізацією, залишаючи від неї, та й то в спотвореному вигляді, саму лиш ієрархію соціальної піраміди, що почиває на складеній «відомій перевазі», що мисливці із колишніх співаків перетворюють у право кулака («Ми сильні! Ми мисливці!). Вони присвоюють собі владу над останніми дітьми під приводом того, що годують усіх м'ясом і захищають від «звіра», якого в дійсності не існує.

Тим, хто докоряє Голдінгу в тому, що він занадто перебільшив і порушив літературне табу в зображенні дітей, можна було б заперечити, що все показане письменником уже було в історії. Були захоплення державної влади під гаслами упорядкування життя, забезпечення матеріальних потреб нації, захисту її від міфічних погроз і відвойовування нею славнозвісного «життєвого простору». І цькування однаків озвірілим натовпом теж було. І був гітлерюгенд, до складу якого входили не «білобрисі херувімчики». І була реальна загроза загибелі світової цивілізації від фашистського варварства раціоналістів. Так що є всі причини прочитати «Володаря мух» як алегорію на події недавньої історії, а в антитезі Ральф – Джек вбачати протиставлення безсилового лібералізму і грубої сили нацизму.

Але Голдінг не був би Голдінгом, якби зміст його притчі вичерпувався соціально-історичним «іноказанням».

«У людині більше зла, ніж можна пояснити одним лише тиском соціальних механізмів, – ось головний урок, який піднесла війна моєму поколінню».

Так говорить письменник, і до цієї важливої для нього думки він повертається не раз, уточнюючи смисл сказаного. Отже, до таких уточнень можна зарахувати безпосередньо зміст «Володаря мух»: «Те, що творили нацисти, вони творили тому, що якісь певні, закладені в них можливості, нахили, недоліки – називайте це як хочете – виявилися звільненими». Про це зло, про ці можливості, нахили і недоліки і говорить Голдінг на найвищому, тобто найпотаємнішому, найглибшому рівні своєї притчі.

Ім'я тому злу – атавізм, тваринне, звіряче начало в людині.

За Голдінгом, людина на відміну від звіра – істота моральна, у чому і є її людське єство, причому мораль розуміється як усвідомлене намагання і здатність людини вичавити із себе тваринне, нелюдське начало, виганяти із себе зло. На активізацію таких устремлінь та можливостей і спрямоване моральне виховання. Як зазначалося, голдінговські хлопчики відтак швидко оголюють себе у прямому і переносному, моральному, смислі, що суспільство, власне, не займалося їх моральним вихованням, обмежившись мінімальним уточненням певного кодексу поведінки. Ставши дикунами, опускаються до витоків зла – в самих собі і в ранній історії людства.

Атавізм – пам'ять про той проміжний етап в еволюції людини, коли примітивна свідомість неандертальця залишилась уже позаду, а ера альтруїзму, тобто суспільно-індивідуальної свідомості, епоха загальнолюдської моралі з її загальнолюдськими заповідями ще не наступила. Для цього проміжного етапу властива «темна» племінна свідомість, що відбивається у фундаменті давніх міфів. Людина тоді відділила себе від світу живої й неживої природи, однак не встигла усвідомити себе як особистість, не виробила уявлень про мораль, і тому інстинктивне звірине начало керувало її діями, перемагаючи незрілий розум.

Відомо, що «філософія» фашизму спиралась на національну проницьку міфологію й апелювала до звіриноного начала, підмінюючи суспільно-індивідуальну свідомість формою, близькою до свідомості племінної. Показавши переродження хлопчиків у «плем'я», Голдінг цим самим звів рахунки зі звіриною психологією нацизму.

Повернення до витоків зла повторює у зворотному напрямку (гротескне «навиворіт») етапи моральної дорослості людства.

Спочатку хлопчики пробують об'єднатися на основі розуміння свого становища. Поки що все зрозуміло, і кожний знає своє місце в колективі і свої обов'язки: малятам – не губитися і бути на очах у дорослих, старшим – турбуватися про малят і підтримувати вогнище, щоб дати сигнал можливим рятівникам про своє місцеперебування. Але почуття відсутності всіляких заборон починає мимоволі руйнувати цей цивілізований «розподіл праці», «не можна» і «можна» втрачає чіткі межі, і малята, найбільш чутливі до зміни соціально-психологічного «клімату» всередині маленької дитячої демократії, першими вимовляють слово «звір».

«Звір» обліку не має. Це – матеріалізація страху, який хлопці відчувають у зв'язку зі своєю загубленістю і беззахисністю не лише перед стихіями, а й один перед одним. Після того, як «мисливці» усвідомлюють свою силу, «звір» «виростає» і стає присутнім всюди: він «виходить із води», «спускається з неба». Тіло парашутиста зі збитого літака дає додатковий імпульс на користь існування «звіра». Однак, як розуміє читач, «звір» є лише проекцією зовні вже розбудженого у частини дітей атавістичного зла, звіриних інстинктів. Раціоналіст Хрюша запевняє: «звіра» немає, просто не потрібно лякати одне одного. Але візіонер і філософ Саймона сказав Хрюші: «Я вас самих боюсь».

Однак ще до цього зізнання у повісті з'являється Володар мух – свиняча голова, насаджена на кілок серед галявини Джеком і його «мисливцями» як подарунок «звіру»: не то спокута за вбивство свині, не то відворотне закляття. Голова отримує свій чин, тому що обліплена мухами, які злетілися на кров (мотивація в рамках реального сюжету). В алегоричному ряду притчі вона є матеріалізована еманация зла.

Володар мух (Вельзевул) – одне із величань диявола, який, за народними повір'ями, є носієм будь-якої тваринної нечисті.

Свиняча голова бере на себе функції диявола, тобто винесеної зовні і матеріалізованої у свідомості проекції зла у серці людському: «Ти ж знав, правда? Що я – частина тебе самого? Невід'ємна частина!» – чує Саймон голос Володаря мух. Він не може відвести погляду «від... очей, які давно невідворотно всі впізнають».



Розвиток цивілізації назад відбувається в притчі швидкими темпами. «Звір» ще не встигає втілитися у Володаря мух, коли Джек уперше вдягає маску, приміряючи до вседозволеності, і ось уже всі «добре розуміли, яке почуття дикунства і волі дарувала захисна фарба», і Ральф, залишившись наодинці проти всіх, упевнений, що його будуть цькувати, тому що «розфарбовані» дикуни ні перед чим не зупиняться.

Від маски – один крок до ритуалу позбавлення життя з рефреном «Бий свиню! Глотку ріж! Випусти кров!», а там уже місце свині займе людина, тобто назріває мисливство на двоногу дичину, і в середовищі «племені» Джеку готується заміна в особі Роджера, чиє право на верховенство – гола звірина жорстокість: «...у тілі Роджера вже било темне джерело сили... Смерть дивилася з його очей». І ось уже «плем'я» перетворюється у збіговисько, яке цькує одинака, і Ральф, що намагався протистояти здичавінню до останнього, сам через страх перед вірною смертю був доведений до стану загнаної тварини...

Відступ назад шаблями еволюції прослідковується Голдінгом до останньої сходинки.

«Володар мух» – це просто книжка, яку я вирішив написати після війни, коли всі навкруги дякували Богу за те, що вони не нацисти. А я достатньо до того часу побачив і достатньо передумав, щоб зрозуміти: практично кожний міг би стати нацистом: подивіться, що творилося, які пристрасті розгорілися в Англії у зв'язку з кольоровими. І ось я зобразив англійських хлопчиків і сказав: «Дивіться. Все це могло б трапитися і з вами». По суті, саме в цьому – весь смисл книги».

Можна дозволити собі не погодитися з автором і зазначити, що смисл книги не лише в цьому і що нацистом міг би стати все-таки не кожен. До речі, і в повісті Ральф, Хрюша, Саймон, близнята Ерік і Сем та ще дехто з дітей, без сумніву, залишаються внутрішньо чужими «світу злого буйства». Навпаки, змальовуючи захоплюючу привабливість цього світу для незрілої свідомості і легкість, з якою вони перетворюють «звіра в себе» і «звіра для всіх», письменник не схильний бачити в «юних дикунах» потенційних злочинців. Все перо автора звернене не проти молодого покоління і не проти людства взагалі, а проти «темних», «звірячих інстинктів» в людині. Єдиною насправді зловісною

фігурою в книзі виступає Роджер, природжений кат і садист. На всіх інших хлопчиках, у тому числі й на Хрюші, змальованому з деякою гидливою жалісливістю, є відблиск трагедії, у тому числі на Джеку – не меншою мірою, ніж на Ральфу і Саймонові. Письменник справедливо ставиться до всіх, однак до двох останніх ставлення особливе.

Саймонові, що зрозумів суть речей і розвінчує надуманих «звірів», Голдінг віддає найкрасивішу сторінку книги, робить детальний опис того, як тіло хлопчика відпливає у вічність. Можливо, істинним героєм повісті є Саймон: справжній смисл того, що відбувається на острові, вперше відкривається йому, а не Ральфу, який лише насамкінець усвідомлює, наскільки «темна людська душа». Але Ральф весь час знаходиться у центрі повісті, і якщо Саймон – виняток, «божевільний», то Ральф, навпаки, еталон нормального, здорового, чесного, певною мірою розумного, сміливого і доброго для своїх років підлітка, і всі події, всі зміни, що переживають інші діти, так чи інакше порівнюються з цим еталоном. З Ральфом мимоволі асоціюються симпатії читача й автора.

Важко сказати, чи продиктоване чудесне спасіння Ральфа у фіналі є лише бажанням автора зробити пародію хеппі-енд з роману Баллантайна, чи у Голдінга просто не піднялась рука довести розв'язку до логічного завершення, і він пожалів героя, не захотів гасити останній промінь у «темному царстві» своєї притчі.

«І він упав, він клубком покотився на гарячий пісок, він закривався руками і намагався виштовхнути з горла зойк про помилування».

Потім він устав, хитаючись, весь натягся, приготувався до нового жаху, підняв очі і побачив величезний картуз. У картуза був білий верх, а над зеленим козирком були корона, якір, золоті листки. Він побачив білий тік, еполети, револьвер, золоті гудзики на мундирі.

«Морський офіцер стояв на піску і з пересторогою, здивовано розглядав Ральфа». За ним на березі був видний катер, його витягли з води і тримали за ніс два офіцери. У катері стояв ще матрос і тримав автомат.

Крик мисливців збився й обірвався.

Ральф, стоячи серед них, брудний, скуйовджений, з невтертим носом, ридав над колишньою невинністю, над тим, якою є темною

людська душа, як перевертався тоді на льоту вірний мудрий товариш, на прізвисько Хрюша».

Таким чином, смисл цієї книги Голдінга не лише в тому, що зло може прокинутися в людині, а й у тому, що людина здатна приборкати це зло. Можна не погодитися з письменником щодо оцінки пропорцій, у якій добро і зло співіснують в душі людини. Але відмовити йому в активній протидії злу неможливо.

Твір «Спадкоємці» (1955) виник, як і «Володар мух», із полеміки, об'єктом якої виступає ліберально-буржуазна концепція прогресу. Притчі «Злодюжка Мартін» (1956) і «Вільне падіння» (1961) на тему зла в людині і про відповідальність за зло. Через деякий час у творі Голдінга «Шпиль» (1964) повторюється тема, що визначала художньо-філософську структуру «Спадкоємців»: в історії немає прямих доріг, розвиток цивілізації вимагає жертв. «Ніщо не робиться без гріха». Друга тема його – перемога творчого генія, що складається із натхненного задуму, практичного знання, кмітливості і виснажливої праці.

Твори Голдінга дозволяють різні прочитання і тлумачення: у чомусь з автором можна сперечатися, у чомусь не погоджуватися – в будь-якому разі моральний «заряд» його книг не пройде повз увагу. Можна побачити або не помітити небажання письменника задмухати вогник людяності, що пробивається крізь «тьму світу», в яку занурені герої. Можна говорити про обмеженість і навіть ілюзорність його позитивної програми. Однак «перетемнити» Голдінга і приписати йому деякий тотальний вселенський песимізм його книги рішуче не дають ніяких підстав. Голдінг ніколи не був співцем розпачу. Про це краще сказав він сам: «Жоден твір мистецтва не може бути мотивовано безнадією, сам факт, що люди ставлять питання про безнадію, вказує на існування надії».



# Фрідріх Дюрренматт

(1921 – 1990)

Фрідріх Дюрренматт, драматург і романіст, все своє життя прожив у чарівній і важко доступній місцевості Швейцарських Альп у містечку Невшателе. Він дуже рідко з'являвся у великих містах, цурався товариства, не любив говорити про свою творчість та й загалом не міг терпіти розмов про художню літературу, віддаючи перевагу науковим статтям і філософським трактатам. Його часто називали «альпійським самітником». Про особисте життя намагався уникати навіть натяку у своїй творчості, відсутні там будь-які автобіографічні мотиви. І лише в останні роки життя у двотомнику під назвою «Матеріали» він раптом розповів про себе, про сім'ю протестантського пастора, у якій народився 5 січня 1921 року. Розповів він про це уже не як скандально відомий комедіограф, а довірливо і серйозно, неначе хотів дати читачеві якомога точний портрет Дюрренматта-людини.

У роки Другої світової війни, коли Швейцарія була мирним острівцем серед воюючої Європи, він навчався у Бернському і Цюрихському університетах. Цікавився усім потроху: вивчав теологію і грецьку мову, цікавився філософією, читав в оригіналі античних авторів, а потім захопився історією мистецтв і навіть працював деякий час художником-графіком. І все ж таки свій кінцевий вибір зупинив на літературі.

Страх перед війною і пануванням «тисячолітнього рейху» примусив багатьох літераторів того часу шукати причини того, що відбувається, в первинній природі людини. З'явилися модерністи з їх жадобою самоствердження, здобули популярність експресіоністи з їх болем за людей, у моду ввійшов Франц Кафка. А його вплив відчув на собі і Дюрренматт. Серед учителів письменник називав Толстого, Достоевського, Гоголя, Чехова, вважаючи їх творчість

«величезним загальнолюдським досвідом, океаном знань про людей і суспільство, спресованих в авторських сторінках». І додавав: «Я дуже люблю «Каштанку» Чехова, а «Вечори на хуторі біля Диканьки» – це шедевр. Моя п'єса «Ахтерлоо» виросла із «Записок божевільного» Гоголя – нещастя людини і вічні пошуки удосконалення...».

Незважаючи на своє самотництво, а, можливо, і завдяки йому, Фрідріх Дюрренматт видав 27 томів своїх творів, куди ввійшли кримінальні романи, п'єси, новели-притчі, радіокомпозиції, теоретичні здобутки з різних галузей знань, есе про знаменитих учених. Він нагороджений престижними міжнародними преміями в галузі літератури, в тому числі Мольєрівською і Шекспірівською. А загальний наклад його творів складає понад 20 мільйонів примірників. Таким чином, «альпійський самотник» до світової слави швейцарських сирів, годинників і курортів вніс до переліку всесвітньо відомих німецькомовних письменників Швейцарії Готфріда Келлера, Германа Гессе, Марка Фріша і своє ім'я.

Перша рання радіопередача «Двійник» була написана 1946 року. З того часу драматургія стала улюбленим жанром. Він писав комедії і радіокомпозиції, сам їх ставив у театрі й на радіо, співпрацював як рецензент у швейцарському щотижневику «Вельтвохе». Володіючи багатою уявою, Дюрренматт довіряв і фантазії читачів, глядачів, слухачів. Сцена була для нього місцем можливих різних творчих експериментів. Він говорив: «Обігруючи світ, я осмислюю його. Результатом цього процесу мислення є не нова дійсність, а комедія, у якій ця дійсність аналізується, а ще точніше, аналізу піддається сам глядач».

Перші п'єси Дюрренматта «Сліпий» і «В Писанні сказано...» в кінці 40-х років чекав повний провал. Лише після того, як його трагікомедії «Шлюб пана Міссісіпі», «Гостина старої дами» і «Фізики» пройшли з тріумфом у театрах Європи й Америки, Фрідріх Дюрренматт зітхнув спокійно, адже принаймні його матеріальна незалежність була забезпечена.

І все ж таки слава незручного, скандального письменника супроводжувала його все життя. Серед його читачів і глядачів не було байдужих.

Через сорок років після написання п'єси «Двійник» 1986 року з'явилася повість з чудернацьким заголовком «Доручення, або

Про спостереження спостерігача за спостерігачами», де Дюрренматт використав увесь зібраний ним арсенал детективних ходів.

Дюрренматт прожив розмірене і спокійне життя, здобув славу одного з найвизначніших майстрів парадоксу, «чорного гумору» і вишуканого стилю розповіді. Помер письменник 14 грудня 1990 р. у рідному Невшателі, не доживши місяця до свого 70-річчя.

В одному з останніх інтерв'ю Фрідріх Дюрренматт висловив несміливу надію, що світ все-таки зможе порозумнішати і прийти до істинно нового мислення, але лише через великі катастрофи, через ряд нових «аварій» і жорстоких випробувань. І чим раніше прийде протверезіння, тим швидше настане час смирення, обмеження матеріального, тим краще це буде для людства. Власне, така думка пронизує всю творчість Дюрренматта.

Трагікомедія «Гостина старої дами», написана 1956 року, мала величезний успіх на сценах світу. Як і в усіх його творах, головною є тема морального суду над людством і пов'язані з цим проблеми провини, відповідальності, справедливості. Дія драми відбувається у містечку Гюлен, зруйнованому, занепалому. Будинок станції також занедбаний, на стіні роздертий розклад руху потягів, кидається у вічі заіржавілий семафор. Швидкі потяги пролітають з гуркотом, не зупиняючись. Люди у місті животіють, живуть з мізерної допомоги для безробітних, як говорять, «з громадської юшки». Фабрика «луснула», пансіонат занепав, банк збанкрутів, крамничка Альфреда Іля зубожіла. Навіть у міській ратуші, крім друкарської машинки, не залишилось ніякого майна.

Але п'ять років тому було зовсім інакше: на станції зупинялися потяги світового значення, місто було осередком культури, одним із найпередовіших у Європі. До міста навідувався Гете, Брамс тут скомпонував квартет, Бертольд Шварц винайшов порох. Надії на «спасіння» міста гюленці покладають на мільярдершу Клер, якій належать «Арменіан-Ойл», «Вестерн Рейл-вейс», «Норт Бродкастінг Компані», квартал розваг у Гонконгу. Мешканці міста радо зустрічають її, та радість їхня не щира, бо вона «торба з грошима». Але вона повинна завітати в місто (народилась і виросла саме в Гюленді), і лише її благодійний внесок може врятувати мешканців міста від катастрофи. Особливу надію гюленці покладають на Іля, бо він був колись коханцем Клер: він

зуміє психологічно «обробити» її. Якщо йому це вдасться і мільярдерка розщедриться, то Бургомістр обіцяє зробити Іля своїм наступником. І ось картина зустрічі мультимільярдерки Клер Цаханасян на станції. Із швидкого потягу вийшла «шістдесяти двох років, руда, намисто з перлин, широченні золоті браслети, чванькувата далі нікуди, аж страшно глянути, але якраз тому світова дама, з дивною грацією, попри всю свою сміховинність». Її зустрічають гюленці, серед них Бургомістр, Іль, Учитель. Подякувавши Бургомістру за «гарну промову», Клер підходить до Іля, згадує дні, які вони провели разом, і Іль вже шепче Вчителю про те, що вона у його «кулаці». Клер згадує, як вони називали одне одного в далекі роки молодості: «дика моя пташечка», «моя відьмочка», «мій чорний леопард». Бургомістр задоволений, пропонує Вчителю випити за здоров'я майбутнього свого наступника, сподівається, що місто оживе. Учитель же здивований великою кількістю валіз, які виносять із вагону, а ще більше тим, що в клітці вона привезла чорного страшного леопарда і в окрему кімнату готелю веліла поставити домовину. Гюленці придумали створити навіть штучний ліс, ослін, картонне серце, на якому вирізали літери «А+К». «Давно вже я не ходила лісом своєї молодості, – говорить Клер Ілю, – давно вже не топтала листя і синій плющ. На цьому камені часів льодовикової доби ми цілувалися. Більше, ніж сорок п'ять років тому. Мені було сімнадцять, а тобі цілих двадцять. Потім ти одружився з Матильдою Блюмгард та її галантерейною крамницею, а я зі старим Цаханасяном та з його мільярдами у Вірменії. Він знайшов мене в одному гамбурзькому борделі. Того старого золотого хруща зачарували мої руді коси». Клер нелегко згадувати молодість: Іль одружився з Матильдою, бо в неї були гроші. Але Іль запевняє її, що зробив це заради неї, її майбутнього: «Якби ти тут залишилася, то зійшла б ні на що, як і я». І він не має щастя: «Я викручуюся з родиною, як можу, і кожного дня вона докоряє мені нашими злиднями... Діти не мають ніяких ідеалів». Він хоче переконати Клер, що кохає її, просить допомогти місту кількома мільйонами. Клер усе розуміє: і демонстративну гостинність гюленців, і «щире» кохання Іля. Їхня зустріч-побачення супроводжується комічними ефектами, «чорним гумором»: «поява» лані, «голос» зозулі, дотики Іля до «дерева», стегна, руки Клер, які насправді

були протезами (Клер єдина залишилась живою після аварії літака в Афганістані).

«Стара дама» приїхала не для того, щоб згадати свою молодість і зустріти Іля, а щоб віддячити йому за той біль, який вона пережила: заради грошей він покинув вагітну Клер, обмовив її перед судом, чим змусив без грошей виїхати з міста та заробляти на прожиття в будинку розпусти. Клер також звинувачує його в загибелі їхньої дитини. Вона погоджується дати мільярд місту за умови, якщо хтось із мешканців уб'є Іля. Гюленці обурені пропозицією мільярдерки, та відмова її не переконує: вона впевнена, що справедливість буде встановлена, мешканці міста погодяться прийняти умову.

Іль, сподіваючись на благодійний мільярд, роздає товари свої на виплат зубожілим жителям Гюлена, йому приємно, що торгівля іде жваво. Та раптом в одязі гюленців помічає він зміни: вони спромоглися купити недешеві речі. Здогадавшись про наміри Клер, він просить Поліцай заарештувати її, бо вона провокує громаду на скоєння злочину. Поліцай не звертає уваги на його слова, а Бургомістр говорить з ним відверто: «У вас немає морального права вимагати арешту тієї дами, і бургомістром ви ніяк не можете бути... Коли ми засуджуємо пропозицію дами, то це ще не означає, що ми схвалюємо злочини, які довели до тієї пропозиції. До посади Бургомістра ставлять певні вимоги морального плану, ви вже не відповідаєте». А Священик сказав Ілю таке: «Треба боятися не людей, а Бога, не загибелі тіла, а загибелі душі... Пекло у вас самих. Ви старший за мене і думаєте, що знаєте людей, але людина знає тільки саму себе. Колись, багато років тому, ви зрадили дівчину задля грошей і тепер думаєте, що люди вас також зрадять задля того самого. Свої вчинки накидаєте іншим. Це найприродніша річ. Причина нашого страху – в нашому серці, в нашому гріху: коли ви це зрозумієте, то переборете й те, що вас мучить, матимете чим подолати його...».

Не вдається Ілю виїхати з міста, крамар залишається. Лікар та Учитель звертаються до мільярдерки з проханням помилувати Іля, та вона залишається невблаганною, на прохання спромогтися на «чисту» людяність, вона відповідає: «Людяність, панове, створена для біржі мільйонерів, а з моєю фінансовою потугою можна дозволити собі міняти світовий лад. Світ зробив із мене



повію, тепер я зроблю з нього бордель. Хто не може брязнути калиткою, мусить танцювати під чужу музику, якщо йому забажалося танцювати. Вам хочеться танцювати. Порядний тільки той, хто платить, а я плачу Гюлену за вбивство. «Розплата за труп».

Репортери збирають матеріал з метою уславити гостину мільярдерки в Гюлені. Члени Ілевої сім'ї та постійні клієнти їм підігрують. На пропозицію Учителя боротися за своє життя Іль відповів, що не буде, що не страх його доконав, що не з'їхав він з глузду, а зрозумів, що не має вже права боротися за своє життя, врешті, він сам винен: «Я зробив з Клер те, чим вона є, а з себе самого те, чим я є, нікчемного, задрипаного крамаря. Що ж я маю робити? Вдавати невинного?» – відповів Іль Учителю на його слова: «Не маєте права? Перед тією клятою бабою, тією шльондрою, що на наших очах міняє чоловіків, тією безсоромницею, що облутує наші душі?».

Іль відкинув пропозицію Бургомістра вчинити самогубство: «Я пройшов крізь пекло. Я скоряюся вашій ухвалі, хоч би якою вона не була». Після прощальної прогулянки з сім'єю в новому авто Іль приходить до лісу, в якому колись відбувалися його побачення з Клер. Тут колишні коханці зустрічаються знову. Між Ілем і Клер відбулася остання розмова: «Сьогодні ввечері відбудуться міські збори. Мене засудять на смерть, і хтось мене вб'є. ...Моє безглузде життя доходить до кінця».

Клер Цаханасян: «Я заберу тебе в домовині на Капрі. Я звеліла вибудувати в парку біля палацу мавзолей. Серед кипарисів. Із краєвидом на Середземне море. Ти там залишишся назавжди. Мертвий коло кам'яного ідола. Твоє кохання померло багато років тому. Моє кохання не могло померти. Але й жити не могла. З нього зробилось недобре, як і я сама, обросло своїми золотими мільярдами, наче сліпі обличчя з коренищ у цьому лісі, оброслі безбарвними грибами. Вони тебе зловили своїми мацаками і зазіхають на твоє життя. Бо воно належить мені. Назавжди».

Так воно і відбулося: збори гюленської громади виносять смертний вирок Ілю, всією громадою і вбивають його. Клер забирає тіло Іля в домовину, яку привезла до міста, віддає обіцяний благодійний внесок Гюлену. Мешканці міста задоволені, оспівують його добробут, процвітання. Головні образи твору алегоричні.

Клер уособлює ідею помсти, Іль – спокути «застарілих» гріхів, а поведінка гюленців уособлює причини і наслідки морального неблагополуччя суспільства.

Змальовуючи центральні образи твору, автор виносить ряд моральних проблем. Чи є суд, що його чинить Клер справедливим? Чи можна компенсувати трагічну долю свого життя відплатою тому, хто став її причиною? Чи можна досягати «встановлення справедливості» такими засобами, як підкуп та вбивство? Такі питання стосуються образу Клер.

Навколо образу Іля виникає головна проблема – проблема моральної відповідальності. Автор змушує читача поміркувати над станом особистості, що потрапила у ситуацію відчуження від суспільства, пройшла через зраду навіть рідних людей, взяла на себе роль «козла відбувайла».

Що стосується громади гюленців, то Дюрренматт звертає увагу на причину змін у їхній свідомості і у зв'язку з цим на головну проблему: чи можна заради суспільного блага пожертвувати життям однієї людини? Чому така влада грошей у комерціалізованому суспільстві? Гюленці – звичайні люди, вони дійсно обурені пропозицією мільярдерки. Їх переродження – результат моральної аморфності, прагматизму, адже мільярд вирішить проблеми їхнього злиденного життя. Рушійна сила їх деградації – конформізм. Він спонукає мешканців міста шукати моральне виправдання власної продажності. Глибину падіння гюленців викривають збори, на яких приймається рішення стратити Іля. Це судилище, закамуфльоване під урочисту прес-конференцію з приводу «благодійного внеску» Клер, відбувається під прикриттям шляхетних гасел, що стверджують ідеали гуманізму, служіння прогресу, вірність високим ідеалам європейської цивілізації.

Клер Цаханасян вражає своєю непохитністю. Вона духовно «закам'яніла», не здатна до співчуття та сумнівів у правомірності власних вчинків. Хоч вона говорить про вищу справедливість, її суд є лише помста, бажання будь-якими засобами покарати винних.

Дюрренматт показує водночас, як у серці крамаря Іля проростає почуття людяності. Він усвідомлює свою провину, переживаючи почуття страху, приймає покійно кару, усвідомлюючи

почуття відповідальності. П'еса є твором-пересторогою: гюленці стратили Іля не за старі гріхи і не заради добробуту громади, а заради особистої матеріальної вигоди кожного з них. Купивши процвітання ціною злочину, чи не повторять вони його коли-небудь знову?

У «Гостині старої дами» Дурренматт критикує суспільство, у якому цінність грошей переважає цінність людського життя, де гуманістичні ідеали забуті, а існує варварська жорстокість. Автор звертає увагу глядача також і на те, що кризь «бруд» життя пробивається людяність, і тому «найгіршим» варіантом розв'язки сюжету хоче викликати співчуття до Іля.

В одному з останніх інтерв'ю Фрідріх Дюрренматт висловив несміливу думку, що світ все-таки зможе опам'ятатися і прийти до істинно нового мислення, але лише через великі катастрофи, через ряд нових «аварій» і жорстоких випробувань. І чим раніше настане витверезіння, чим швидше прийде час упокорення пихатості й обмеження матеріальних запитів, тим краще для людства. Власне, ця думка пронизує всю творчість великого письменника.



## Умберто Еко

(1932)

Умберто Еко подає першу, робочу назву книги «Абатство злочинів». Він змінив її, вважаючи, що така назва настроювала б читачів на детективний сюжет і збила б з пантелику тих, кого цікавить тільки інтрига. Якщо такий читач купив би книгу, то дуже був би розчарований. Не здійснилася мрія автора назвати роман «Адсон із Мелька». Йому хотілося назвати так роман тому, що Адсон як оповідач стоїть осторонь інших героїв. Але італійські видавці, за словами У. Еко, «не люблять заголовків з іменами власними: в італійській літературі надзвичайно мало назв книжок з ононімами. «Заголовок «Ім'я троянди» виник майже випадково, – пише автор, – і підійшов мені, оскільки троянда як символічна фігура настільки наповнена смислом, що смислу в ній майже немає: троянда містична (Данте Аліг'єрі «Божественна комедія»), і троянда ніжна жила не довше троянди (Ф. де Малерба «Заспокоєння панові Дюпер'є») війна Червоної і Білої троянди (20-річна війна за спадок правлячих кланів Великобританії – Ланкастерського і Йоркського), троянда є троянда (Г. Стайн «Священна Емімі»), розенкрейцери (Члени італійського таємного товариства XVII в., які боролися за оновлення церкви), троянда пахне трояндою, хоч трояндою назви її, хоч ні.»

Роман У. Еко почав писати в березні 1978 року. Причину свого задуму автор пояснює так: «Мені хотілося отруїти ченця. Думаю, що будь-який роман народжується від схожих думок. Останній м'якуш нарощується сам собою.

Ідея вбивства визріла, думаю, у мене ще раніше. Я знайшов свій зошит 1975 року. Там повний список ченців монастиря, якого немає насправді. Список – і все... Я попросив у приятеля-біолога знайти мені потрібну отруту. Отрута повинна була діяти

поступово, переходити з предмета на шкіру рук. Лист, у якому приятель повідомляв, що не знає отрути, що підходить до мого випадку, я знищив...».

Події розгортаються в одному середньовічному монастирі 1327 року, коли тривала запекла боротьба між імператором Священної Римської імперії Людовіком Баварським та папою Йоганном ХХІІ.

Спочатку автор хотів «поселити» ченців у сучасному монастирі, але оскільки монастир, особливо абатство, і нині живе пам'яттю середньовіччя, він як фахівець із філософії середніх віків звертається до свого власного архіву: монографії 1956 року із середньовічної естетики; статті з тієї ж теми; заняття середньовічною культурою 1962 року в зв'язку з Джойсом; велике дослідження з Апокаліпсису 1972 року тощо. «У якусь мить я вирішив, що оскільки середньовіччя – моя маленька повсякденність, найпростіше помістити дію прямо в середньовіччя. ...Сучасність я знаю через екран телевізора, а середньовіччя – напряму».

Отже, розповідь веде чернець Адсон. На п'ятистах сторінках дія роману розгортається впродовж усього семи днів життя молодого послушника Адсона та його вчителя англійця Вільгельма, що відзначався гострою спостережливістю, логічним мисленням, здатністю до узагальнень, глибокими знаннями.

Імпонує вчителю і молодий послушник, який зумів детально запам'ятати стільки подій, а також їх учасників, які з особливою ретельністю описав уже в досить зрілому віці. Роман має сім розділів, які мають назви «День перший», «День другий» і т.д. Здається, що замальовується звичайне монастирське життя – життя абатства від утрени до вечірні. Але як багато відбувається подій, скільки різних дійових осіб, різних характерів і доль, діалогів, роздумів, монологів, дискусій, незвичайних сцен. Неможливо спокійно читати про страту так званих розповсюджувачів ересі, серед яких були й ті, що доводили бідність Христа, відсутність у нього будь-якої власності.

У березні 1307 року в святу суботу Дольчина і його Маргариту, а також Лонгіна привезли в місто Бієллу. Приречених посадили на віз, там же сиділи й кати, ...і так тягли площами міста, і на кожній площі розпаленими лещатами розривали їхні тіла. Маргариту спалили першою на очах Дольчина, який повинен

був дивитися, як її спалюють. У нього не змінилася жодна риса обличчя, точнісінько так він не здригнувся від тортур розпеченим залізом.

«... І я стояв і дивився, бачив на власні очі, як Маргариту нарізали на шматки перед очима Дольчина, і як вона вищала, а її різали ножами. А коли рештки її тіла догоріли, вони взялися за Дольчина, вирвали йому ніс і дітородні члени розпеченими лещатами, і неправда, що розповідали пізніше, нібито він не видав жодного стогону... Дольчин був високий на зріст і могутній. Але, коли почалися тортури, він кричав від болю, кричав він, як слабосильна жінка, як теля, кров лилася з усіх його ран, а його перетягували з одного місця на інше по місту і терзали його поступово, щоби довести, наскільки живучий навіть під тортуррами виродок диявола, а він хотів померти, щоб його доби́ли, але помер тільки на кострищі».

Єретики, з якими вели «війну» прихильники святої церкви, папи, доводили свої переконання: «Вірую в Христа розп'ятого, неімущого», «Так, ми палили і грабували, оскільки встановили для себе найвищий закон – бідність. І ми присвоїли собі право віднімати у людей незаконно нажите багатство, і намагалися розірвати ту змову сутяжників, якою пронизані всі приходи. Але ніколи ми не грабували для того, щоби збагатитися, ніколи не вбивали задля грабунку, ми вбивали, щоб карати, щоб очищати нечистих, очищати їхньою ж кров'ю, можливо, нас засліплював незборимий потяг до справедливості...»

Ми хотіли, щоб світ був кращий, ми бажали спокою, благоденства і щастя для всіх. Ми хотіли вбити війну, ту війну, яку приносите в цей світ ви. Усі війни через вашу жадібність!» – так каявся перед інквізиторським судом келар абатства Римігій, обвинувачений в ересі та в усіх убивствах монахів, які сталися протягом шести днів.

Це морок середньовіччя!

Але читач з цікавістю прочитає сторінки, які повідомляють про режим життя ченців, про їхні захоплення, інтереси, таємні помисли (а вони є практично в кожного!), про стосунки між собою.

Викликає неабиякий інтерес опис урочистої вечері на честь делегації. Абат, очевидно, прекрасно розумівся на слабких місцях

людської породи і на звичаях папського двору. Із крові заколотих свиней пропонувалося наробити кров'янок до святкового столу... Була печеня з дичини, вимоченої в місцевому вині, порося, начинене кролятиною, хлібці св. Клари, рис із тушкованими мигдальними горіхами (це ще називається «білим сніданком»), запіканка з огірковою травою, фаршировані оливи, смажений сир, баранина під гострим перцевим соусом, біла квасоля, а також найвишуканіші солодощі: пироги св. Бернарда, тістечка св. Миколая, пончики св. Бернарда і, звичайно, вина й трав'яні настоянки, які розм'якшили навіть Бернарда Ги, лимонна настоянка, горіхова, настоянка від подагри і настій гірчаку. Все це виглядало б апофеозом ненажерливості, якби кожний шмат, що надходив до рота, не супроводжувався б богоугодним читанням.

Інтерес у читачів викликає й опис трав, які вирощує чернець Северин.

«Варто мати у великій кількості кореневища кислиці – вони допомагають від катарів, а відвар корінчиків шавлії підходить на припарки від хвороб шкіри; лопушняк виводить екзему, змелені й потерті пагони змійовика, або чебрецю, допомагають при проносі і жіночих недугах, дикий овес – прекрасний засіб для поліпшення травлення; мати-й-мачуха лікує горло; вирощуємо ми й прекрасну гірчавку для травлення й гліцирису, і мох – варимо з нього настій. З кори бузини готуємо печінковий узвар. Мильнянка – її коріння товчемо в холодній воді, допомагає при запаленнях. Крім того, ми вирощуємо валер'яну, добрі якості якої вам відомі...

...Не існує їстівних рослин, які б не слугували для лікування. Важливо дотримуватися міри. Від зловживань хворіють. Узяти б хоча гарбуз. Він із вологої й холодної стихії, тамує спрагу. Але якщо об'їстися, буде пронос – прийдеться зжимати кишки гірчицею, розтертою з розсолем. А цибулини? Складаються із теплої і вологої стихії, вони сприяють статевому потягу. Ясна річ, це для тих, хто не зв'язаний нашою обітницею. Нам же цибуля обтяжує голову, з чим боремося молоком і оцтом. Ось із яких причин, – лукаво додав чернець, – молодому інку краще обмежувати себе у вживанні цибулі. Їж часник. Сухий і гарячий, він захищає від отрути. Але не перестарайся, оскільки цей овоч смокче з мозку багато гуморів. Квасоля жене сечу і нарощує повноту, обидві дії прекрасні для здоров'я. Хоча від квасолі

неприємні сни...Але не такі, як від деяких трав, що можуть наганяти сонний дурман...

А до цього дозволено підходити близько тільки травникові, інакше кожне може викликати видіння й запаморочення».

У романі є багато роздумів, особливо на перших сторінках, але не для дидактичної мети. Автор не погодився на запропоноване йому скорочення їх, оскільки вважав, що «той, хто збирається поселитися в монастирі і прожити в ньому сім днів, повинен спочатку ввійти в його ритм. Якщо це йому не під силу – значить, йому не під силу прочитати мою книжку. Така очищувальна функція першої сотні сторінок. А коли не подобається – тим гірше для нього, значить, на гору йому залізи не судилося».

У творі У. Еко присутні елементи пригодницького, детективного й історичного роману. «Я хотів, щоб письменник розважав. Я хотів повністю піти в середньовіччя. Але в той же час я всією силою своєї душі хотів знайти відгук у серці читача, який, прочитавши перші розділи, стане моєю здобиччю... І почне думати, що йому і не треба нічого, крім того, що пропонується цим текстом». І автор зупинився на детективному сюжеті, адже читачі люблять детектив не за те, що в ньому вбивають, і не тому, що в них завжди кінець кінцем торжествує норма, а зло знищується. Детектив люблять за те, що його сюжет – це завжди історія здогаду. Не випадково книга починається як детектив.

У. Еко вважає, що він писав історичний роман. І не тому, що багато хто з реально існуючих героїв (Убертін, Михаїл та ін.) повинні були говорити приблизно те ж саме, що вони говорили насправді, а тому, що і видумані персонажі типу Вільгельма повинні були говорити саме те, що вони говорили б, коли б жили в ту епоху.

Автор вважає, що він не відступить від узятото курсу, хіба що тільки в тому, що, «уводячи в текст замасковані цитати із більш пізніх авторів, подав їх як цитати тієї епохи».

Отже, перший доступний смисл роману – детективний. Сам автор пропонує таке тлумачення. Адже те, що францисканський чернець XIV ст. Вільгельм Баскервільський посилає читача від свого імені до розповіді про найзнаменитіший сицицький подвиг Шерлока Холмса, а літописець його має ім'я Адсон (прозорий



натяк на Ватсона у Конан Дойля), достатньо зрозуміло орієнтує читача. Перші ж сцени, які знайомлять нас із Вільгельмом Баскервільським, здаються пародійними цитатами з епосу Шерлока Холмса. Не менш промовистими є й подальші епізоди.

Таким чином, читач сприйняв роман як середньовічний детектив, а герой його (колишній інквізитор-слідчий і дослідник) – це Шерлок Холмс у рясі францисканця, завдання якого розплутати деякі надзвичайно хитро і з поняттям скоєні злочини, знешкодити задуми і каральним мечем упасти на голови злочинців.

Але в романі У. Еко події розвиваються зовсім не за канонами детектива, і колишній інквізитор, францисканець Вільгельм Баскервільський, виявляється дуже дивним Шерлоком Холмсом. Надії, які покладає на нього старший чернець монастиря і читачі теж, зовсім не збуваються: він завжди приходить дуже пізно. Його винахідливі силогізми і глибокодумні висновки не попереджують жодного зі всього ланцюга злочинів (7 убивств ченців), а таємничий рукопис, пошуку якого він доклав стільки зусиль, енергії й розуму, гине в найостанніший момент.

Урешті-решт детективна лінія цього дивного твору цілком затінюється іншими сюжетами. Перед читачем постає історія: він вступає у величне абатство, імені якого уже дуже старий Адсон Мелькський вважає за потрібне не називати.

Історичний момент, до якого прив'язана дія роману «Ім'я троянди», визначений дуже точно. Це вступ до Італії 1327 року Людовіка Баварського, який був проголошений імператором. Він грубо втручався у справи пантіфікату папи Іоанна XII і переслідував церкву.

Одночасно тяжкі конфлікти роздирали й католицьку церкву. Ще 1309 року резиденція папської курії була перенесена із Рима в Авіньйон на півдні Франції. Король Франції Філіпп IV Красивий, якого було відлучено від церкви папою Боніфацієм 1303 року, отримав можливість активно втручатися у справи папства. Італія стає ареною в протистоянні французького короля та імператора Священної Римської Імперії – з Німеччиною. Усі ці події й змальовані в романі У. Еко, відблисками цих подій служать стіни монастиря і його мешканці.

Кардинальним питанням внутрішньоцерковної боротьби, яка висвітлює основний соціальний конфлікт епохи, було питання

багатства й бідності. Заснований на початку XIII ст. Франціском Ассізським орден міноритів (молодших братів), у подальшому францисканський, проповідував бідність. Цей орден спочатку був легалізований (1215) Іннокентієм III, але потім, коли гасло бідності підхопили войовничі єретичні секти і він отримав широке розповсюдження, ставлення курії до засновників стало питанням делікатним, а потім і ворожим. Прибічник ордену Герард Сегалеллі із Парми був спалений 1296 р., Дольчино Торинеллі із Новари (П'ємонт), послідовник Сегалеллі, який проповідував відмову від власності і насильницьке запровадження ранньохристиянської утопії, закріпився зі своєю армією на горі Дзевелло і з 1305 по 1307 рр. знаходився там, переборюючи голод, холод, епідемії, оскільки папа Климент V оголосив проти нього хрестовий похід.

Однією із центральних подій роману «Ім'я троянди» є невдала спроба примирення папи й імператора, який намагається знайти союзників в ордені св. Франціска. Епізод цей сам собою незначний, але допомагає залучити читача до складних перипетій політичної і церковної боротьби.

Отже, чи історичний це роман? Значна частина тексту – це роздуми і висновки. Це не є особливістю історичного роману. Ще одна прикмета: образ лабіринту – один із розповсюджених для різних культур символів – є начебто емблемою роману У. Еко. У творі Вільгельму Баскервільському призначено розкрити таємницю лабіринту, знайти вихід із нього, тобто розслідувати таємничий ланцюг убивств, які сколихнули мирне життя святої обителі. Убивства пов'язані, як здогадуються всі, з конфліктом між папською курією і Орденем францисканців в питанні про бідність і багатство, у якому Вільгельм займає проімператорську позицію, що полягає в широкому реформуванні церкви.

У монастирі Вільгельм зайнятий розшифровками, він семіотик XIII ст.: тлумачить знаки, реконструює тексти за фрагментами і коди за текстами. Так, реконструкції підлягає втрачена частина поетики Арістотеля. Вільгельм тлумачить сон Адсона: сон організований за структурою і системою образів знаменитого «Кіпріанового пиру» (анонімна пам'ятка «сміхової» культури середньовіччя).

Вільгельм не сищик, він – семіотик, який знає, що один і той же код може породжуватися різними кодами, і один і той же код

може породжувати різні тексти; він шукає шлях методом спроб і помилок. Спочатку він вирішив за код узяти Апокаліпсис і, як спочатку здавалося, успішно. Але потім зрозумів, що помилився. «Ось виявляється, як вийшло! – здивовано зауважує Вільгельм. – Я склав помилкову версію злочину, а злочинець підлаштував під мою версію. Ось такого з Шерлоком Холмсом не трапилося б ніколи». Однак читачеві не зрозуміло, адже семіотика – наука ХХ ст., а мова йде про ХІІІ. Це дійсно так, але відомо й те, що з тих пір, відколи стала розвиватися наукова думка, люди замислювалися в тому числі і над значенням слова, співвідносністю його з позначуванним предметом і ставили перед собою проблему знаків. Це стосується і такої унікальної епохи, як середньовіччя. Мислення цього часу наскрізно пронизане символами. Світ уявляється величезною книгою, суть якої розкривається через систему божественних символів.

Ось так і в романі «Ім'я троянди». Хорхе втілює дух догми, Вільгельм – аналізу. Один створює лабіринт, інший розплутує його таємниці. Бібліотека для Вільгельма – не місце, де зберігаються догми, а поживний запас для критичного аналізу.

У символічній мові роману значне місце займають фантастичні перекомбінації образів. «На полях Псалтиря був показаний зовсім не той світ, до якого звикли наші почуття, а виворітний. ...Лукава розповідь про світ «виворіт-навиворіт», де собаки тікають від зайців, а лані гонять левів. Голівки на пташиних ніжках, звірі з людськими руками». Адсон над цими місцями «гинув від захоплення і сміху», а ченці «зареготали на всю горлянку».

Світ відображається в символах, як учить Адсона Вільгельм, «в численних символах, якими Господь, через творіння свої, глаголить до нас про вічне життя». Але якщо світ, даний людині, відображається в системі знаків, то творчість, створюючи нові, нечувані знаки, дестабілізує старий світ і творить новий. А тому в творчості є два обличчя – сміх і сум'яття. Хорхе Бургоський не дарма намагається заборонити сміх. Заборона сміху є не що інше, як утвердження нерухомості порядку в світі. Сміх, на думку Хорхе, найнебезпечніше явище для людського духу.

Але світ усе-таки рухомий. І ченці приреченого на загибель монастиря уже залучені до зловісного бенкету, і за стінами монастиря життя щонайменше обіцяє бути незмінним «довічно».

Прихованим сюжетним стержнем роману є боротьба за другу книгу «Поетики» Арістотеля (думка про існування другої частини «Поетики» Арістотеля, присвяченої комедії, була сумнівною, але 1839 року в Парижі був знайдений рукопис Х ст., який містив фрагменти твору Арістотеля з тієї теми). Намагання Вільгельма віднайти прихований в лабіринтах бібліотеки монастиря рукопис і намагання Хорхе не допустити цього лежить в основі того інтелектуального поєдинку між цими персонажами, смисл якого розкривається читачеві лише на останніх сторінках роману. Це боротьба за сміх. «...Венцій, який прекрасно знає...прекрасно знав грецьку, сказав, що Арістотель навмисне присвятив сміху книгу, другу книгу своєї «Поетики», і якщо філософ такий великий відводить сміху цілу книгу, сміх, очевидно, річ серйозна». Хорхе, як відомо, був зовсім протилежної думки і охороняв книжку Арістотеля більше, ніж інші, заради неї згубив побратимів і власну душу. Чому? У книзі подані роздуми про сміх, які так налякали Хорхе, адже сміх він вважав гнилістю, розпустою, відпочинком для п'яниць, тобто заняттям гріховним.

У романі Еко постійно обговорюються питання, які зачіпають не тільки історичні, але й злободенні інтереси людей. Уважний читач побачить і проблему наркоманії, і дискусії про гомосексуалізм, і розміркування про партнерство жертви і ката, а також про психологію тортури – усе це однаковою мірою стосується не тільки XIV, а й ХХ ст.

У романі настирливо звучить наскрізний мотив: утопія, яка реалізується з допомогою потоків крові (Дольчин) і служіння істині з допомогою брехні (інквізитор). Це мрія про справедливість, апостоли якої не жаліють ні свого, ні чужого життя. Зломившись під тортурями, Римігій кричить своїм кривдникам: «Ми хотіли кращого світу, спокою і благоденствія для всіх...А ви тепер колете нам очі тим, що заради справедливості ми пролили небагато крові! У цьому ж і вся біда! У тому, що надзвичайно мало її пролили».

Стержнем роману є інтелектуальний поєдинок між Вільгельмом і Хорхе. Обидва вони виявляють неабияку силу розуму, причому якщо для Вільгельма розум Хорхе розбещений, то його власний з позиції сліпого іспанця є розумом «блязня». Насправді ж очима автора – вони втілюють дві різні орієнтації культури.

З погляду Хорхе сміх, долаючи будь-які заборони, розхитує істини. Вільгельм захищає позитивну значущість сміхового начала у культурі, оскільки воно, піддаючи істину сумніву, сприяє її розвиткові та запобігає монополії будь-якої системи поглядів у царині духовного буття.

Вільгельм справедливо твердить, що суперечливий світ плюралістичних думок та інтелектуальних дискусій за будь-яких умов є кращим за світ, у якому одна-єдина істина насаджується вогнем і мечем. Підсумовуючи криваві події, що сталися у монастирі. Вільгельм наголошує: «Хорхе вдався до диявольських вчинків саме через те, що вважав, ніби все дозволено тому, хто бореться з неправотою. Хорхе боявся другої книжки Арістотеля, бо вона, мабуть, вчила перетворювати будь-яку істину, аби не ставати рабами власних переконань. Напевне, обов'язок усякого, хто любить людей, – навчати сміятися саму істину, бо єдина істина полягає у тому, щоб звільнитися від нездорової пристрасті до істини».

Філософський зміст сюжету роману – боротьба ідеї фанатично-засліпленого служіння скам'янілій істині і позиції духовної свободи у пізнанні багатогранної і динамічної істини.

Уся побудова роману показує, що автор на боці Вільгельма. Однак, як пише Ю. Лотман, лукавий автор закінчив суперечку двох століть – Хорхе і Вільгельма – внічю, і це примушує допустити, що і за Хорхе бачиться йому якась правда...

Роман просто виявив, що і час Вільгельма Баскервільського, і час його автора – одна епоха, що від середніх віків до сьогодення ми намагаємося вирішити одні й ті ж питання і що, як наслідок, можна, не порушуючи історичної правдоподібності, створити злободенний роман із життя XIV ст.

Сюжет роману «Ім'я троянди» має постмодерністську забарвленість. Умберто Еко про постмодернізм говорить, що цей термін придатний у будь-якому випадку, що нині до нього звертаються кожного разу, коли хочуть щось похвалити. До того ж його вперто просувають у глибину віків.

«Хочу сказати, – стверджує автор роману, – що постмодернізм – не фіксоване хронологічне явище, а якийсь духовний стан, якщо хочете, художницька воля – підхід до роботи... Постмодернізм – це відповідь модернізму: оскільки минуле

неможливо знищити, тому що його знищення призводить до німоти, його треба переосмислити іронічно. Без наївності. Постмодерністська позиція нагадує мені стан чоловіка, закоханого в дуже освічену жінку».

До того як Умберто Еко 1980 року, на порозі п'ятдесятиріччя, опублікував перший художній твір – роман «Ім'я троянди», він був знаний в академічних колах Італії і всього світу як досвідчений фахівець з філософії середньовіччя і в галузі семіотики – науки про знаки.

Роман Умберто Еко писав, допомагаючи собі науковими спостереженнями, оснащуючи свою «постмодерністську» інтелектуальну прозу пружинами захопленості.

«Запуск» (так мовиться в Італії) книжки був уміло підготовлений рекламою в засобах масової інформації. Дуже приваблювало публіку й те, що Еко протягом багатьох років веде в журналі «Експрессо» рубрику, яка залучає середнього передплатника до актуальних гуманітарних проблем. І все ж таки реальний успіх став непередбачуваним для видавців і літературознавців.

Екзотичний колорит плюс захоплююча кримінальна інтрига забезпечують інтерес до роману масової аудиторії. А значний ідейний заряд у сполученні з іронічністю, з грою літературними асоціаціями приваблює інтелектуалів. Крім того, серед читачів дуже популярний історичний роман, а його книга – повний і точний путівник по середньовіччю. Якщо ви прочитаєте цю книжку, у вас не залишиться найменших сумнівів стосовно того, як функціонував монастир в XIV столітті. (Із рецензії Ентоні Берджесса). Роман популярний не тільки в Італії. Його читають в Турції, Японії, Східній Європі; захоплений на доволі-таки довгий період і північноамериканський книжковий ринок, що дуже нечасто вдається європейському письменнику.



## Патрік Зюскінд

(1949)

Патрік Зюскінд (1949) – відомий німецький письменник. Кар'єра його розпочалася з роботи журналіста, одночасно він вивчав історію в університетах Баварії. Перший успіх прийшов після виходу 1980 року п'єси «Контрабас», далі були «Запахи», «Голубка», «Історія пана Зоммера».

Роман «Запахи» вийшов 1985 року і став бестселером. Мабуть, тому, що він багатогранний. Читачів захоплюють різні його сторони: кого сюжетна лінія, кого філософське підґрунтя, хтось шукає відповіді на запитання «Хто ж він, цей незвичайний Жан Батіст-Гренуй?»

Події, що змальовані в романі, відбуваються у вісімнадцятому столітті. Тоді у Франції жив чоловік, який «належав до найгеніальніших і найогидніших постатей». Його геній і єдине його шанобство було обмежене сферою, яка в історії не залишає жодних слідів: нетривким царством запахів.

На той час, пише автор, у містах панував страшенний сморід. «Вулиці смерділи гноєм, задвірки – сечею, коридори – гнилим деревом і щурами, кухні – затхлою пилюкою, спальні – масними простирадлами, вологими перинами та різким солодкавим духом нічних горщиків. Люди смерділи потом, з їхніх ротів смерділо гнилими зубами, із шлунків тхнуло цибулею, а від тіл, якщо вони були вже не зовсім молоді, – старим сиром, кислим молоком та гнійними болячками. Селянин смердів, як священик, підмайстер – як майстрова дружина, смерділо все дворянство, навіть король – як хижий птах, а королева – як стара коза, і то влітку й узимку. Бо нищівній активності бактерій у вісімнадцятому столітті ще не було стриму».

І, звичайно, в Парижі сморід стояв найбільший, бо Париж був найбільшим містом у Франції.

Поява на світ божий 17 липня 1738 року головного героя твору дуже трагічна. Він народився у найсмердючішому місці – ринковому майдані для торгівлі харчем. Гренуєва мати стояла біля рибної ятки і чистила рибу, запах якої перевершував трупний. Це були в неї вже п'яті пологи, діти всі народжувались мертві або, може, напівмертві. Так мало статися й цього разу. Гренуєва мати – ще молода, досить гарна жінка років двадцяти п'яти, в роті майже всі зуби, а на голові ще трохи волосся, і «ніяких серйозних захворювань, крім подагри, сифілісу та легкої форми сухот, – сподівалася ще довго прожити, може, п'ять чи десять років і, може, навіть ще одружитися й народити справжніх дітей як шанована дружина якогось овдовілого ремісника чи когось такого...» Вона народила дитину, а потім від спеки й смороду знепритомніла. Під роєм мух, між тельбухами та риб'ячими головами люди знаходять дитя. Міська влада віддає його одній годувальниці, а матір заарештовують, і, коли вона відверто зізнається, що мала намір залишити дитя вмирати, що робила це з іншими чотирма, їй відтинають голову.

Годувальниці відмовлялися від малого Гренуя, бо він не був схожий на інших дітей, він наводив на них жах, діти не хотіли до нього доторкатися, гидували ним, як відразливим павуком. Але Гренуй удався витривалим. «Переживши народження в купі покиді, він не давав уже так просто змести себе з цього світу. Цілими днями він міг їсти тільки водяні супи, обходився найрідкішим молоком, перетравлював найгниліші овочі і найзіпсованіше м'ясо. За своє дитинство він пережив кір, дизентерію, вітряну віспу, холеру, шестиметрове падіння в криницю і опік грудей окропом. Все це залишило на ньому рубці та струпи, до того ж він мав трохи покалічену ногу і шкутильгав, але Гренуй жив. «Він був такий живучий, як витривала бактерія, і невибагливий, як кліщ, що сидить не дереві, існуючи завдяки одній крихітній краплині крові, що добув кілька років тому». Без речей, які начебто були необхідні дітям – затишок, прихильність, ласка, любов, – він спокійнісінько обходився. Вродженої люб'язності Гренуй теж не мав. «Він був монстр від самого початку. Тільки через свою впертість і злість він вирішив жити». Підростаючи, він тримався



від усіх остронь: не був ні задерикуватий, ні незграбний, ні підступний і нікого не зачіпав. Розумові здібності його були надзвичайними, перше слово промовив у чотири роки – це було слово «риба».

Словниковий запас його наповнювався повільно. Дієслів, прикметників і вставних слів уживав він дуже мало, вимовляв лише іменники, назви конкретних речей, але лише тоді, коли його раптом вражав запах рослин, тварин чи людей. Він мав незвичайний нюх: шестирічним Гренуй вивчив нюхом своє оточення. У вісім років Гренуй працював уже чорноробом у чинбаря: існування було скоріше звіряче, ніж людське. У дванадцять років Гренуй отримав півнеділі вихідного, у тринадцять – право посеред тижня вийти прогулятися. Під час прогулянок по Парижу він винюхував найтонші запахи. Він не любив запахів, що йшли від людей, бо звичайні люди пахли нікчемно й гидко: «від дітей тхнуло кислятиною, від чоловіків сечею, їдким потом і сиром, від жінок – прогірклим жиром і несвіжою рибою». І одного разу він унюхав запах дуже виразний, надзвичайно ніжний і вишуканий, незбагнений і незвичайний. Джерелом запаху була дівчинка років п'ятнадцяти-чотирнадцяти, яку він задушив, «думаючи тільки про одне: не втратити жодної крихти її запаху». Гренуй відчув себе генієм, значить, його життя має сенс, мету і вище призначення – не менше, ніж зробити революцію у світі запахів, бо тільки він у всьому світі має для цього всі можливості – чудовий нюх, феноменальну пам'ять... Гренуй обрав напрямок своєї долі. Свої здібності він розкрив, працюючи в аптеці Бальдіні. Він став фахівцем у галузі дистилювання. Залишивши Бальдіні формули виготовлення парфум, Гренуй вирушив у дорогу на південь. Однієї серпневої ночі 1756 року Гренуй викарабкався на гору, де не було людських запахів. Гренуй був на горі самотності і кричав від щастя! Там він прожив сім років. Через сім років він повернувся до людей. «Вигляд він мав жахливий. Волосся відросло до колін, ріденька борода – до пупа. Його нігті швидше нагадували пташині пазурі, а на руках і ногах, там, де тіло не прикривало лахміття, клаптями облазила шкіра». Маркіз, який займався флюїдальною теорією, «зробив з його, як тварини, людину» і дуже пишався цим. Гренуй знову зайнявся парфумами, найнявшись на роботу в майстерню Рунеля. Він створював дивні

парфуми. Вони пахли не як окремий аромат, а як людина, що пахне. Використавши ті парфуми, він відчував свій вплив на людей. «Тепер він знав, що може досягнути більшого. Він міг створити не лише людський, а й надлюдський запах, такий неслуханно гарний і живодійний, що, понюхавши його, кожен буде зачарований і всім серцем полюбить його, Гренуя, носія цього запаху». «Він хотів стати всемогутнім Богом запаху, яким він був у своїх фантазіях, і над реальними людьми». Люди не можуть не піддатися аромату, бо аромат – це брат дихання. «Хто володіє запахами, той володіє серцями людей». І ось Гренуй у містечку Грас, столиці виробництва й торгівлі ароматними речовинами, парфумерними товарами. Тут він влаштувався на роботу в маленьке парфумерне ательє. Він скомпонував запах непомітності, потім такий, що викликає співчуття. Потім Гренуй оволодів технікою відбирання запаху в людини. «Він прагнув аромату конкретних людей: тих надзвичайно рідкісних особистостей, що надихали на любов. Вони і стали його жертвами». Він убивав молодих дівчат-красунь: душив їх, розривав одяг і виривав пучками волосся з голови, щоб заволодіти їхнім ароматом. «Перлиною» зібраної у такий спосіб колекції ароматів мав стати запах першої красуні міста, Лори Ріші. Батько Лори, інтуїтивно відчуваючи небезпеку і намагаючись запобігти трагедії, потайки вивіз дівчину за межі міста. Однак, попри його хитрощі, Гренуй легко відшукав Лору за запахом і довів свій страшний план до кінця. Лише після вбивства цієї двадцять шостої дівчини Гренуя-вбивцю впіймали і заарештували. Люди ладні були його катувати, розірвати. У камері був зачитаний вирок 15 квітня 1766 року: він повинен був отримати дванадцять ударів залізним прутом, які роздроблять йому суглоби рук, ніг, стегон та плечей, а потому висіти на хресті аж до смерті. Труп закопати потім на скотомогильнику.

Але вийшло по-іншому: сталося те, що десять тисяч людей переймались вірою, що Гренуй ніяк не може бути вбивцею. Люди стали аморфною масою, і всі його кохали: власну публічну страту Гренуй використав для апробації свого парфумерного відкриття. Ефект цієї апробації був неймовірним: кілька крапель, що їх герой наніс собі на шкіру, перетворили його на справжнього кумира юрби.

А Гренуй стояв і посміхався. «Він, Жан-Батіст Гренуй, народжений без запаху у найсмердючішому місці світу, вийшовши із покидьків, калу та гнилі, вирісши без любові, живучи без людського тепла тільки завдяки своїй впертості та непереборному почуттю огиди, малий, горбатий, кульгавий, бридкий, відсторонений, страховисько як всередині, так і зверху, – він спромігся стати улюбленцем світу. Шанованим! Обожненим!.. Він перевершив Прометея. Він створив собі ауру, божественнішою за яку не мав ніхто... Він – Великий Гренуй...». У цю мить Гренуй переживав найбільший тріумф у своєму житті. І він видався йому жахливим, бо Гренуй не мав з того жодного задоволення. Він працював над запахом протягом двох років, він бачив, як непереборно цей парфум діє. Та в цю мить у нього знову повсталала огида до людей, отруюючи його тріумф так, що він не відчував не те що радості, а навіть найменшого задоволення. Він завжди так бажав, щоб люди любили його, але в хвилини успіху їхня любов була нестерпною, бо він сам їх не любив, він їх ненавидів.

І раптом Гренуй зрозумів, що ніколи не знаходив задоволення в любові, а завжди тільки в зненависті. Він залюбки винищив би всіх на земній поверхні, тупих, смердючих, еротизованих людей. Мить свого тріумфу Гренуй пережив як життєвий крах.

У Парижі Гренуй пішов на цвинтар, вилив на себе пляшечку парфумів і засяяв неземною красою. Могильники, відчувши непереборну тягу до людини-янгола, збили його з ніг і розклали на тридцяті, кожний, відірвавши собі шмат, забирався подалі. За півгодини Жан-Батіст Гренуй зник з лику земного: «могильники вперше зробили щось із любові».

У романі схрещуються елементи класичної та масової літератури. Парфуми, запахи – це гротескно-іронічна метафора мистецтва. Автор стверджує, що мистецтво, митець мають досить велику владу над натовпом. Образ Гренуя – це образ митця. Він здібний творити прекрасні твори мистецтва, які захоплюють людей, впливають на їх свідомість, поведінку. Але читач задумується над тим, що уособлює Гренуй, хто він дійсно: геніальний злочинець, талановитий злий геній або просто нещасна людина. Автор змушує читача замислитися над таким філософським питанням: «Чи варто домагатися дивовижними та жахливими

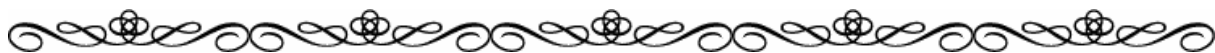
способами любові та шани людей, якщо ти їх ненавидиш?» Адже тоді, досягнувши мети, не маєш жодного задоволення...

Все переповідане в романі – і переконливі життєподібні описи подробиць парфумерного мистецтва, і фантастична ситуація створення чарівного аромату, і кримінальна хроніка, і етапи біографії парфумера – має метафоричний смисл. Кримінальну історію не слід сприймати буквально. У романі порушуються складні морально-філософські проблеми, пов'язані не з ХVIII ст., а з сучасністю, перш за все, ідеєю кризи гуманістичних та раціоналістичних засад європейської цивілізації.

Життєвий провал головного героя «Запахів» є відповіддю Зюскінда на конфлікт етики та естетики, який з кінця ХІХ ст. був однією з центральних проблем світової культури. Сутність цієї відповіді полягає у тому, що і досконалий витвір мистецтва, і його творець, захоплений мрією про перетворення світу на квітучий сад, приречені на руйнацію та саморуйнацію, якщо їм бракує головної складової – любові до людини й життя. Письменник повертає читача обличчям до цінностей гуманістичної культури, нехтування якими уможливило і зловісні пригоди Гренуя, і його безславний кінець.

Роман приніс авторові премію Гутенберга за найкращий іноземний роман 1986 року в Парижі.

Але роман читати дуже важко, опис деяких сцен гнітюче діє на психіку, навіює безнадію.



## Ежен Йонеско

(1912 – 1994)

Ежен Йонеско – один із «найкасовіших» драматургів, який, між іншим, розкидається фразами типу: «Може бути твір – лише те, що про нього думають».

Дійсно, про що «Голомоза співачка» – перший його твір, що з'явився на сцені і пройшов майже не поміченим? Одного разу, як пояснює автор, вирішивши вивчити англійську, він узявся за розмовник і здивувався, як легко узвичаєне життя людини послуговується не дуже довгим переліком звичайних «фундаментальних істин», які цілком окреслюють його розумовий горизонт. Звичайно, Йонеско лукавить. Так, як тоді, коли розповідає про свій перший драматичний досвід: хлопчиком десяти-одинадцяти років він із книг і уроків усвідомив, що французька мова – найпрекрасніша в світі, а французькі солдати – найбезстрашніші в світі, і якщо коли бували поразки, то тільки з вини зрадників-союзників. Проїнявшись цим переконанням, він створив п'єсу «За Батьківщину!» про трагедію солдата – жертви війни. Але, переїхавши незабаром у Румунію і там продовжуючи навчання, юний творець швидко засвоїв думку про перевагу румунської мови і румунських солдат над всіма іншими і дізнався, що ці доблесні вояки також терпіли поразки через чиюсь підступність. Тоді він переклав свій опус на румунську. У цій простій історії – модель майбутніх творів Йонеско, типового для них конфлікту незміцнілої свідомості з могутньою й агресивною ідеологією. Ідеологія – головний супротивник автора, з нею він воює, з неї знущається у статтях, драмах і виступах.

Герої більшості п'єс Йонеско мешкають в незатишних приміщеннях з мокрими стінами і поламаними меблями, і, якщо їм

вдається звідти вирватися, новий світ здається схожим на той, про який вони завжди мріяли. І тут виявляється головна недуга цих персонажів – шкідливість мрії. Обітована земля виявляється смертоносною, як ідилічне місто в «Носорогах», мешканці якого перетворюються в чудовиськ, або подібно до затишної монастирської обителі стає пасткою, куди попадає герой-мандрівник із «Спраги і голоду».

Ірраціоналізм і метафізичність властиві і для «антидрами» Е. Йонеско, хоча для пізніших його п'єс характерні й динамізм, і сюжетність. Йонеско вороже ставився до ідеї революції. Примарне існування людини, безглуздість існування, порушення будь-якої логіки в житті видно в п'єсах 50-х років: «Голомоза співачка», «Урок», «Стільці». Критика обивательського здорового глузду в цих п'єсах Йонеско переростає в заперечення розуму взагалі, в апофеоз алогізму. У п'єсі «Урок» – ряд нісенітниць завершується безглуздою ситуацією – вбивством учителем учениці. У п'єсі «Голомоза співачка» репліки персонажів не мають між собою ніякого зв'язку, не стосуються ні співрозмовника, ні того, що відбувається на сцені, діалог абсурдний. У п'єсах Е. Йонеско, написаних у кінці 50-60-х років, з'являються сюжети як відгуки на дійсність з досить чітко зображеним героєм – мрійником Беранже. У п'єсі «Носороги» (1959), наприклад, тільки він вистояв проти торжества «носорожості» – підкорення тоталітарним ідеям. Усі співвітчизники Беранже – пристосованці, не здатні роздумувати, зі властивим їм практицизмом, не повстають проти перетворення їх у носорогів. Беранже, улюблений герой Йонеско, із п'єси в п'єсу опиняється на грані загибелі. Роздумуючи над природою фашизму і відкрито ігноруючи соціальні витоки, Йонеско робить висновок, що в основі нацистської індустрії оболванювання – «видумки інтелектуалів, ідеологів і напівінтелектуалів». В останніх інстинкт натовпу сильніший, ніж у самого натовпу; вони не думають, а скандують, так би мовити, інтелектуальні гасла.

У цьому твердженні сховано парадокс, навколо якого розгортається конфлікт багатьох його драм. Нацизм – ворог інтелектуалізму, як всім відомо, раптом – дітище інтелектуалів? Але ось у «Безкорисливому вбивці» Беранже сам постійно втовкмачує собі, що його ворог, найжалюгідніший, мозгляк, сильніший за нього, рослої озброєної людини, і до того ж має

право на злочин. У «Носорогах» ситуація зворотня. Оточення запевняє Беранже, що цілком природно і, головне, розумно наслідувати приклад більшості і перетворитися в могутню «вільну» тварину, тим самим начебто здійснюючи священний акт «повернення до природи», і всі запитують, які ж докази розуму не дозволяють йому «оносорожитися». В обох п'єсах Беранже вирішує, як йому жити: за логікою чи за почуттями. Його внутрішній конфлікт близький толстовському «за статутом чи за совістю». У «Безкорисливому вбивці» автор навмисне позбавляє його особливих соціальних прикмет: перед нами «людина взагалі», без професії, друзів, міцних зв'язків, навіть закохався він якось мимохідь у якомусь «сяючому кварталі», де панує незрозумілий йому порядок. Беранже робить спробу знайти внутрішню опору, він, як потопаючий, чіпляється за обривки якихось постулатів, з дитинства засвоєних класичних сентенцій, а йому, не позбавленому чуттєвості, що до вбивці, який тероризує округ, всі звикли, що він не зачіпає членів адміністрації тощо. Зіткнувшись зі злочинцем, Беранже пробує заговорити з ним, як з людиною, наділеною власною правотою, визнаною жителями, поліцією і начальством. Герой приречений, оскільки попав туди, де діють закони безхмарного дня і кривавої ночі.

Тоталітарний правопорядок породжує своєрідну соціальну міфологію: радісні обличчя плакатів, парадні марші, радісні вісті «з будов і полів», радісні пісні на вулицях – і безсонні ночі чекання, що ось-ось у твоє помешкання увірвуться «носороги». Те, що природно у подібному параноїчному кліматі, який зобразив Йонеско, протиприродно для нормального життя, і Беранже першої п'єси визнає свою поразку, впадає в стан напівзабуття.

У «Носорогах» той же герой більш приземлений, володіє якимись взаємозв'язками, вміє слухатися голосу почуття і довіряти власній природі більше, ніж судженням про природу «людини взагалі». Його легко вивести із рівноваги, збити з пантелику, заморочити, але його людяність – поза всякими сумнівами. Безглуздому світу перетворень протистоїть самотня людина. Вона зовсім не найвидатніша і не зразкова, з багатьма слабкостями і недоліками, але соціальна параноя «оносорожування» втрачає владу над нею. Беранже впадає із її логіки: нормальний виглядає відхиленням від норми, розсудливий здається шаленим.

Але і в «Носорогах», і в наступній п'єсі «Повітряний пішохід» (1963) герой Йонеско не бореться зі злом, тому що автор не бачить можливості зміни абсурдного світу. Герой трагічно самотній, оскільки Йонеско вважає, що вихід із замкненого кола самотності загрожує «завербованістю», втратою людяності, підкоренням ненависній Йонеско ідеології.

Драматург, есеїст і філософ Ежен Йонеско вдало поєднав славу запального лідера авангарду з титулами офіцера Почесного легіону, академіка (з 1970 р.), лауреата багаточисленних премій, народився 26 листопада 1912 року в Слатині (Румунія), дитинство його проминуло у Франції (1913–1924), підліткові і юнацькі роки – у Румунії. З 1929 року він викладає французьку мову і робить перші кроки у літературній творчості. У 1938 році Йонеско переїжджає до Франції і захищає у Сорбонні докторську дисертацію з філософії «Про мотиви страху і смерті у французькій поезії після Бодлера». 11 травня 1950 року відбулася прем'єра його першої п'єси «Голомоза співачка». Потім були написані «Урок» (1951), «Стільці» (1952), «Жертви обов'язку» (1953), «Новий мешканець» (1957), «Безкорисливий убивця» і «Носороги» (1959), «Король помирає» (1962), «Повітряний пішохід» (1963), «Спрага і голод» (1965) та ін.

Йонеско публікує статті про мистецтво, роздуми про театр, найбільш значущі з них об'єднані в збірки «Замітки й спростування» (1962), «Пунктири пошуків» (1987). З роками слава драматурга не згасає. В очах сучасників (за словами французького поета і критика С. Дубровського) він залишається «прискіпливим спостерігачем, немилосердним колекціонером людських нерозумних вчинків і зразковим дурнезнавцем». Найважливішими ознаками «театру абсурду» Ежена Йонеско були відсутність логіки дій, характерів, абсурдність діалогів, гра слів, широке використання гротеску. Провідною темою Йонескових п'єс є зображення духовної та інтелектуальної спустошеності сучасного суспільства.

Про людське життя Ежен Йонеско говорив так: «Кожне життя – єдине. Кожне – світ... Прожити життя – значить пережити світ по-своєму, по-іншому несподівано». Він проголошував цінність самотності. Головним ворогом самотності вважав дух колективізму, який розчиняє особистість, вбиває індивідуальність.



Феномен знеособлення людей розкривається ним (як було вже зазначено) у п'єсі «Носороги». Основа сюжету п'єси – зображення картин з перетворення людей у носорогів у абсурдно-фантастичній формі.

П'єса «Носороги» (1959) – один із класичних зразків «театру абсурду». П'єса написана під впливом розповіді французького письменника Дені де Ружмона, який спостерігав демонстрацію на чолі з Гітлером у Нюрнберзі 1936 р. «...Натовп поступово поглинала якась істерія. Здалека люди з натовпу, як шалені, вигукували ім'я цієї страшної людини. Гітлер наближався, і з його наближенням зростала хвиля психозу, що захоплювала дедалі нових людей. Цей безум, ця маячня спочатку здивувала оповідача. Однак, коли Гітлер підійшов ближче, він і сам відчув, що безум от-от захопить і його...», – розповідав Йонеско. Він уже готовий був піддатися цій марі. Але тут щось піднялося з глибини його ества і почало протидіяти колективному урагану.

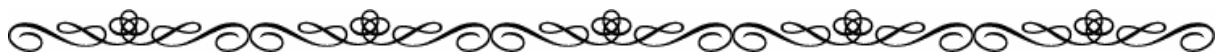
Як у розповіді очевидця, так і в п'єсі прослідковуються дві сюжетні лінії: розвиток колективної істерії й опір одинака масовому психозу. У творі це явище дістало назву «оносорожування» і уособлення протидії цій пошесті в образі Беранже. Сам Йонеско попереджав, що «Носороги» – антифашистська драма, але вона також спрямована проти всіх видів колективної істерії і проти «тих епідемій, що вбираються в шати різноманітних ідей, залишаючись при цьому небезпечними епідемічними захворюваннями...».

«Оносорожування», за Йонеско, – це «омасовлення», воно має певну логіку, певну закономірність поширення будь-якої колективної ідеї. Воно розповсюджується вшир і вглиб суспільства: спочатку охоплює тих, що легко піддаються «омасовленню», потім – більшість, що сліпо прямує за ватажком, та насамкінець тих, що сподіваються ніби вистояти перед хвилею знеособлення. Будь-яка подібна пошесть знищує всі цінності людського життя. «Оносорожений» Жан вважає, що «бути носорогом не гірше, ніж людиною». «Носороги такі ж, як і ми, і мають однакове з нами право на життя! ... З мене вже досить тієї прекрасної моралі. Мораль треба переступити». Він згоден жити за законами джунглів, повернутися до первісної цілості, відновити підвалини нашого життя, зруйнувати систему неспростовних цінностей, яку вивершили століття людської цивілізації, відкинути гуманізм

навіть як поняття. Беранже бореться з цим, оскільки має інтуїцію «природженої нездатності бути «елементарною частиною» «оносороженої маси», «омасовлених» людей. Протистояння Беранже, неприйняття ним «оносороження» – це вищий вияв людяності, бо він стверджує індивідуальну, неповторну своєрідність особистості. Написавши п'єсу, Йонеско поставив такі запитання, як:

– Чи розуміють люди сутність такого феномену, як страхітливе «омасовлення»?

– Чи кожний із них є особистістю – неповторною і єдиною?



## Ясунарі Кавабата

(1899 – 1972)

Лауреат Нобелівської премії Ясунарі Кавабата зберіг у своїх творах суто японську естетичну традицію у змалюванні людини й природи, з урахуванням вічних тем кохання й розлуки, життя і смерті, смутку і радості.

Особливості художнього мислення письменника пов'язані з естетикою дзен-буддизму, яка забезпечує розумове сприйняття світу і стверджує принцип природності й безпосередності.

Народився Я. Кавабата 1899 року у родині лікаря, але рано осиротів і жив із дідусем, який помер, коли майбутньому письменнику виповнилося лише шістнадцять років. Утрата останньої близької людини стала темою його першого оповідання «Щоденник шістнадцятирічного юнака». У 1920 році він вступив на англійське відділення Токійського університету, та через рік перейшов на відділення японської літератури. Після закінчення університету 1924 року Кавабата разом з групою однодумців заснував журнал «Бунгей дзідай» («Літературна епоха»), який став рупором японської літератури з напрямку «нового сенсуалізму». «Нові сенсуалісти» орієнтувалися на європейську авангардну літературу. Молоді японські митці захоплювалися творчістю Марселя Пруста і Джеймса Джойса. Зазнав впливу європейських письменників-модерністів Ясунарі Кавабата; його незавершене оповідання «Кришталева фантазія» писалось під безпосереднім впливом роману Джеймса Джойса «Улісс», що так і залишилося не закінченим.

Однак Кавабата шукав і власні шляхи до мистецтва слова. Він писав: «Захоплюючись сучасною літературою Заходу, я іноді намагався наслідувати її зразки. Але по суті своїй я – східна людина і ніколи не втрачав власного шляху».

Кавабата ще зі шкільних років полюбив творчість шведського письменника Августа Стріндберга (1849–1912). Згодом у його духовний світ увійшли Федір Достоевський, Лев Толстой, Антон Чехов, Томас Манн, Генріх Манн, Бернард Шоу, Ромен Роллан. Але він завжди залишався письменником, для якого аксіомою була теза: «Сутність душі японця вистоїть».

Джерелом поетичного натхнення для Ясунарі Кавабата були як класичні, так і сучасні йому твори письменників Японії – Акутагави Рюноске, Мілмото Юріко та ін. Кавабата виступав за збереження тих нетлінних національних цінностей, які містить у собі довершена класична давнина. Він уважав за необхідне явити у мистецьких творах національну сутність. Саме тому прагнув долучити світовий читацький загал до набутків японської національної культури і саме тому він, закоханий у сучасну європейську та північноамериканську культуру, застерігав від їх сліпого копіювання.

Перший літературний успіх письменнику-початківцю принесло оповідання «Танцівниця з Ідзу» (1926) – лірична розповідь про романтичне кохання студента і юної мандрівної артистки. Наступним твором Кавабата стала книга «Птахи і звірі» (1933), у якій розповідається про людину, що відмовилася від спілкування з людьми і знайшла себе серед тварин.

Повість «Країна снігу», що вийшла друком 1935 року, принесла Кавабата популярність і славу. Цей твір, визнаний літературними колами Японії значним явищем ліричної прози, передає неповторну своєрідність світу людей і природи. Сюжет повісті – історія стосунків сільської гейші Комако та токійця Сімамури є для письменника тільки приводом для роздумів про швидкоплинність життя. Цій меті служить і особлива манера письма, що сприяє передати надзвичайну чутливість до внутрішнього світу людини.

Під час Другої світової війни і в післявоєнний період Кавабата стоїть осторонь політики і не цікавиться подіями у країні. Він довго подорожував Маньчжурією, багато часу приділяв вивченню класичного японського роману ХІ ст. «Гендзі моногатарі».

У 1960 році письменник подорожує Америкою, у декількох американських університетах читає студентам лекції з японської

літератури. Наприкінці 60-х років Кавабата ставить свій підпис під петицією проти «культурної революції» у комуністичному Китаї, яку ініціювали вожді цієї країни.

Знаменним у житті письменника став 1968 рік, коли Кавабата першому з-поміж японських письменників була присуджена Нобелівська премія з літератури «за письменницьку майстерність, що виражає сутність японського мислення».

Серед творів повоєнного періоду особливою художньою значимістю вирізняються твори «Тисяча журавлів», «Голос гір» і «Давня столиця». Повісті «Тисяча журавлів» була присуджена премія японської Академії мистецтв.

16 квітня 1972 року сімдесятидвохлітній Кавабата покінчив життя самогубством.

Ясунарі Кавабата творив глибоко національне мистецтво, поєднуючи загальні філософські та естетичні засади, властиві винятково національній культурі японського народу, з власними творчими пошуками.

І завжди Кавабата залишався людиною, яка, за його словами, «не здатна скривдити чи ненавидіти інших». Він назавжди лишився митцем, у ліричній прозі якого «немає нічого мутного, нічого вульгарного». Літературний світ Кавабати – це світ справжньої краси і незамулених мистецьких джерел.

Вершина японської класики – роман «Гендзі моногатарі» (XI ст.) був його улюбленою книжкою протягом усього життя.

Твори «Танцівниця з Ідзу», «Країна снігу» (1934–1947), «Тисяча журавлів» (1951), «Голос гір» (1954), «Давня столиця» (1962) користуються великою популярністю і в наш час.

Оповідання «Танцівниця з Ідзу» – надзвичайно чиста лірична повість про перше кохання Я. Кавабата до юної мандрівної артистки. Персонажами цього твору стали мандрівні артисти – завжди зневажувана верства японського суспільства. А для автора вони були прекрасними, цікавими людьми. Він збагнув, що справжньою причиною вибору такого життя є не злидні, а перш за все бажання постійно насолоджуватися «духмяним запахом полів», що всіх цих дивних людей «єднає щира крива любов». У пам'яті двадцятилітнього юнака, що подорожував «у форменому кашкеті учня середньої школи вищого ступеня провінцією Ідзу», назавжди залишився образ Каору, танцівниці з барабаном. «Він

завжди згадує її вродливе обличчя, на якому особливо «вирізнялися гарні карі очі з чарівними лініями повік»; як вона уважно слухала його, коли він читав «Подорож Міто по країні».

«Коли я з потаємною надією взяв у руки збірку оповідань, дівчина відразу підійшла до мене. А щойно почав читати, як нахилилася до мене споважнілим обличчям і втупилась своїм ясним поглядом у моє чоло. Мабуть, вона завжди так поводитися, коли їй читали книжку». Усмішку дівчини він порівнює з квіткою. Кожний рядок повісті про Каору овіяний теплотою й ніжністю: «І ось уже танцівниця сидить на другому поверсі ресторану, а мені здавалося, наче вона в сусідній кімнаті. За кожним ударом барабана серце здригалось». Опис такого щирого почуття першого кохання захоплює і читача.

Вершиною творчості Я. Кавабата вважається повість «Країна снігу», яку автор розпочав 1934 року, а закінчив 1947-го. Сюжет повісті – історія стосунків токійця Сімамури, людини без певного заняття, і провінційної гейші Комако на тлі суворої природи західної Японії.

Сімамура, інтелігент, схильний до пустопорожніх міркувань, захоплений то музикою, то японськими танцями, то європейським балетом, не здатний на великі почуття.

«Сімамура змалку познайомився з театром «Кабукі». У студентські роки, однак, його приваблювали японські танці та японська танцювальна драма... Сімамура взявся розшукувати стародавні документи, бував у гостях у найвидатніших представників різних шкіл національного танцю, зав'язав стосунки з новими зірками танцювального світу... А тоді почав писати щось подібне до розвідок і критичних статей». Коли Сімамуру перестали захоплювати японські танці, він «узявся збирати літературу й фотознімки про європейське танцювальне мистецтво, передплачував із-за кордону афіші й програми виступів. Писати про європейську хореографію, виходячи лише з європейських літературних джерел, – чи може бути безтурботніше заняття?

Та його пристрасть скидалась на кохання до дівчини, якої ніколи не бачив... Але вряди-годи ознайомлюючи японську публіку з європейським балетом, Сімамура здобув собі репутацію сякого-такого літератора». Але «розмова про танцювальне

мистецтво допомогла Сімамури зблизитися з жінкою, бо його знання про балет за час перебування в горах не знаходили собі застосування, хоча підсвідомо Сімамура сприймав жінку так само, як і європейську хореографію». В порожню душу Сімамури раптом вривається образ щирої молоді гейші Комако. Вона вражає його не стільки вродою, як душевною чистотою. Сімамуру вразило те, що вона завжди вела щоденник, грала й співала музичні твори. «Виріши в торговельному кварталі Токіо, Сімамура змалку познайомився з театром Кабукі, не раз чув, як виконують нагаута<sup>1</sup>, але сам ніколи не зачував їх напам'ять». Йому, звиклому до моралі торговельних кварталів, не зрозуміло, чому вона по жертвувала собою заради хворого на туберкульоз сина вчительки – стала гейшею, щоб оплатити його лікування:

« – Кажуть, ти заручена з сином учительки?

– Я не була з ним заручена...

– Певно, був час, коли вчителька мріяла нас одружити. Тільки мріяла, але вголос цього не висловлювала.

– Друзі дитинства.

– Так».

Комако щиро полюбила Сімамури. «Комако ладна була крізь землю заpastися – мабуть, боялася за себе, не знала, куди заведе її теперішній душевний стан. Закоханість, оповита відчуттям самотності, надавала їй якоїсь особливої чарівності».

Несподіваним видалось Сімамури це кохання Комако до нього. Холодний практицизм підказував Сімамури мимохіть тільки одне: відчайдушні зусилля Комако – марні; хоч кожного року вони зустрічались, характери героїв несумісні, рано чи пізно мав настати кінець. І кінець настав. Кульмінацією повісті є той момент, коли Сімамури обмовився, назвавши Комако спочатку «гарною дівчиною», а потім «гарною жінкою». «Комако була з ним несміливою, горнула його до себе так, як юна дівчина чужу дитину. Підвівши голову, вона, здавалось, стежила, як засинає те маля:

«Через деякий час Сімамура проказав:

– Ти добра дівчина...

– Чому? Чим це я добра?

– Ти добра дівчина...

<sup>1</sup> Нагаута – пісня-балада в стародавній японській поезії.

– Ну навіщо таке казати! Які ви капосні!..

Потім захихотіла.

– Ніяка я не добра! Прикро мені, прошу вас, їдьте додому. Мені тепер і вдягти нічого. Хотілося приходити до вас щоразу в новій одежі. А де її взяти? Оце кімоно позичила в подруги. Погана я, правда?

Сімамура не знайшов, що відповісти.

– Що ви знайшли в мене доброго? – голос Комако зів'яв. – Коли я вас уперше зустріла, то подумала – от неприємна людина... І справді – хто б посмів так зухвало зі мною говорити? Ви мене так принизили!

Сімамура похнюпився.

– А ви знаєте, чому я досі про це не згадувала? Бо коли жінка таке каже, то це вже кінець

– Та нічого...

– Ви так гадаєте?

Комако довго мовчала, немов оглядалася на пережите. Її невгамовне єство захлюпнуло його хвилею тепла.

– Ти добра жінка...

– Що значить – добра?

– Добра жінка...

– От дивна людина!...Що ви маєте на увазі? Що?

Сімамура здивовано глянув на неї.

– Скажіть, ви заради цього прийїжджали до мене? Отже, ви з мене сміялися? Таки сміялися?!

Розпашіла Комако прикипіла до нього поглядом – ждала відповіді. Та нараз її обличчя зблідло, плечі затрусилися від нестримного гніву, а з очей закапали сльози.

– Як прикро! Як прикро!

Раптовий здогад, що Комако хибно його зрозуміла, кольнув його в серце. Та Сімамура мовчав, заплющивши очі... Його мучило сумління, адже правда була на її боці».

Комако зрозуміла, що її кохання не знайшло відгуку в холодному серці Сімамури. Кінець повісті намічається вже тоді, коли крізь посвист чайника Сімамурі причулося, як затихає вдалині стукіт гета<sup>1</sup> Комако.

---

<sup>1</sup> Гета – дерев'яне взуття на підставках.



«Власне, ніщо його тут не затримувало – просто він звик щодня ждати приходу Комако. Та чим наполегливішою й відчайдушною ставала вона, тим більше Сімамура мучився, що не може кинутись у бурхливі хвилі життя. Відчуваючи холод у власному серці, він здатен був лише на байдуже споглядання. Сімамура ніяк не міг збагнути, чому Комако до самозабуття віддавалась йому. Всі її помисли сходилися на ньому, а він, здається, нічим їй не міг віддячити. У Сімамури було таке відчуття, ніби Комако розпачливо б'ється об глуху стіну, а його серце запорошує сніг...».

«...Чайник був майстерно інкрустований срібними птахами й квітами. У посвисті того чайника можна було розрізнити два тони – близький і далекий. За далеким Сімамура наблизив вухо до чайника і прислухався. І раптом між переливами дзвіночка Сімамура побачив маленькі ніжки Комако, що, віддаляючись, дрібно вистукували в лад одноманітною мелодією чайника. Сімамура стрепенувся і вирішив, що час додому».

Через усю повість як символ незайманої краси проходить образ іншої дівчини – Йоко. На початку твору Сімамура бачить її на тлі вечірнього краєвиду в шибці вагона. Він ненароком провів пальцем по шибці – і раптом побачив там жіноче око. «За вікном западали сутінки, у вагоні горіло світло, отож вікно стало наче дзеркалом. Вже саме око було прекрасне, та Сімамура припав до вікна й, удаючи, ніби сумовито поглядає на вечірній краєвид, протер долонею шибку.

За дівчиною можна було стежити й так, бо вона сиділа навскоси до Сімамури, обличчям до нього. Відколи під час посадки, вражений її вродою, що наче холодом проникала в душу, він опустив очі й побачив у блідій руці хворого її руку, Сімамури стало відваги лише раз чи два позирнути на дівчину».

Відтоді Сімамура не міг забути цю дівчину, випадкові зустрічі з нею, випадково почутий, до болю прекрасний чарівний голос Йоко не давали йому спокою.

«Сама думка, що Йоко тут, у готелі, бентежила Сімамуру... Любов Комако до нього видалась йому марним зусиллям. Виною тому, певно, була його власна душевна порожнеча, схильність до химерних фантазій. Однак вона давала йому можливість відчутти пульс того життя, яким намагалася жити Комако. Жаліючи

Комако, Сімамура жалів і себе. Що ж до Йоко, Сімамури здавалося, що поглядом своїх невинних очей, схожих на промінь світла, вона може проникнути в душу й зрозуміти його розгубленість. Тому його й вабило до неї». При зустрічі з нею Сімамуру охоплювала якась дивна тривога. Наприкінці Йоко гине під час пожежі.

Одним із персонажів повісті є природа: події відбуваються на тлі різних пір року. Показати красу природи, неповторність у скороминущій зміні пір року і на її тлі підкреслити цінність кожної миті людського буття – це завдання поставив собі Кавабата.

Повість «Тисяча журавлів» написана 1951 року і отримала премію японської Академії мистецтв. Як і «Країна снігу», це – лірична повість, тлом якої автор обрав чаювання. Чайний обряд – стародавній звичай, доведений японською естетикою до рівня високого мистецтва. Суть його полягає в тому, щоб під час чаювання дати людині можливість подумати над життям, віддатися роздумам, очистити душу від буденних клопотів і суєти. Чайна церемонія покликана служити досягненню гармонійної єдності людини з природою та іншими людьми.

На сторінках повісті своїм окремим життям живе японська кераміка – начиння для чайної церемонії. Саме за чаєм герої повісті згадують своїх рідних, які вже пішли з життя, але залишили чашки близьким і рідним: «Для такої чашки нічого не значить, що нею користувався мій батько. Її, мабуть, передавали з покоління в покоління від самого Рікю епохи Момояма. Протягом кількох сотень років не один знавець чайної церемонії дбайливо зберігав її для нащадків, – сказав Кікудзі, намагаючись забути, як людські долі переплелися навколо цієї чашки.

Чашка від пана Оота перейшла до його вдови, від неї – до батька Кікудзі, а від батька – до Тікако. З них двоє – чоловіки – померли, а жінки тут, на чайній церемонії. Вже цього досить, щоб визнати долю чашки незвичайною».

Кожна чашка має свою історію, всій стиль: «орібе» – чашка в стилі Орібе Фурута, відомого майстра ХVІ століття; «сіно» – глечик у стилі Сіно, відомого майстра виробів для чайної церемонії ХV–ХVІ століття, чашки Рйоню – видатного майстра керамічних виробів кінця ХVІІІ – початку ХІХ століття.

Стародавні чашки, яким по кілька сотень років, ніби відтінюють скороминушість людського життя, підкреслюючи тим його цінність.

Автор не мав на меті описати чайну церемонію, а лише застерегти від її сучасної вульгаризації. Носієм такої вульгаризації священного обряду виступає у повісті Тікако Курімото. Даючи уроки чайної церемонії, навчаючи молодих учениць правил їх проведення, вона сама не має ні совісті, ні благородства, ні поваги до людей, її ставлення до священної національної традиції – святотатство. Недаремно і слова підступної пліткарки, і її настирливий голос так дратували Кікудзі, головного героя повісті. І, залишившись без близьких людей, він, ніби випльовуючи злість в обличчя уявному ворогові, проказав: «Зосталася на мою голову тільки Курімото».

Більша частина повісті присвячена висвітленню складних стосунків головного персонажа Кікудзі з пані Оото, з дівчатами Фуміко і Юкіко.

Його любовні зв'язки з пані Оото і її дочкою не принесли щастя нікому. Наклала на себе руки пані Оото, померла Фуміко, сказавши перед тим Кікудзі: «Смерть іде за нами слідом». І не може він повірити, що вона померла.

« – Не можу повірити, що вона померла! – мовив він сам до себе.

Як же Фуміко могла померти, коли його самого вернула до життя?»

У повісті, як символ чистоти і щастя, змальовані журавлі на кімоно Юкіко, недосяжній для Кікудзі дівчини. «Кікудзі бачив Юкіко лише двічі. Вперше – на чайній церемонії... Тікако навмисне веліла Юкіко провести чайний обряд, щоб Кікудзі міг її добре роздивитися. В його уяві виринула струнка постать дівчини, її стримані, граціозні рухи, легка тінь листя на сьодзі й м'які відблиски світла на святковому кімоно та волоссі. Виразно бачив він червону серветку й рожеве крєпдешинове фуросікі з білими журавлями. Дівчина з журавлями на фуросікі й не здогадувалася, що Тікако вирішила показати її Кікудзі... Здавалося, від неї струменить якесь сяйво й освічує тьмяні закутки просторої вітальні... Вчора йому не спалося,... здавалося, що в павільйоні витає запах Юкіко, і він ладен був серед ночі встати й піти туди.

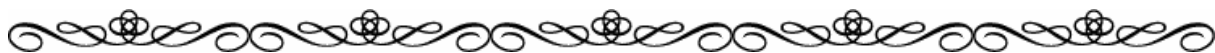
«Вона для мене не досяжна», – думав Кікудзі, силкуючись заснути».

У повісті багато висловлювань, що примушують замислитися над проблемами реального життя: «Дарувати можна тільки найдорожчі речі», «Краса перемагає», «Коли весь час думаєш про мертвих, то здається, ніби й сам не живий», «Гріх ніколи не змиєш, а горе минає», «Глибоке горе, – це те ж саме, що й глибока любов», «В Японії кожному своя пора року», «У вашої матері була вразлива душа... А в цьому світі таким людям важко...», «Справа померлих – скарб наших сердець. Тож оберігаймо його все життя», «Смерть виключає будь-яку надію на порозуміння», «Мертві потребують тільки одного – щоб їх простили», «Турбуватися про мертвих – так само нерозумно, як і ганити їх. Хіба мертвим не байдуже до моралі живих?» і т.п.

Незважаючи на вузькість і обмеженість естетики дзен, Кавабата зумів у кращих творах зберегти зв'язок з реальним і духовним життям японського народу.

Поетизація найпростіших людських почуттів, оспівування краси природи, зображення якої тісно пов'язано з внутрішнім життям людини, підкреслене захоплення старовиною, витончена художня форма, щирість інтонації – всі ці якості притаманні більшості його творів.

Ясунарі Кавабата – перший у японській літературі лауреат Нобелівської премії 1968 року, присудженої йому за «письменницьку майстерність, що з надзвичайною яскравістю виражає суть японського мислення».



# Станіслав Лем

(1921 – 2006)

Станіслав Лем належить до тієї яскравої плеяди своєрідних письменників ХХ століття, завдяки творчості яких наукова фантастика із популярно-пізнавального і розважального читання перетворилась у повноправний жанр художньої літератури. Звичайно, якими б талановитими й оригінальними не були б такі представники цього жанру, як Герберт Уеллс і Карел Чапек, Рей Бредбері і Айзек Азімов, І.А. Єфремов і брати Стругацькі, а також сам Станіслав Лем, таке перетворення пояснюється не стільки їхньою обдарованістю, скільки насущним велінням часу. До речі, так було завжди. Кожна історична епоха відчувала необхідність у своєму духовному осмисленні й літературному вираженні, оскільки традиційні форми вже не могли повністю задовольнити цю потребу, що сприяло виникненню нових жанрів, напрямків і течій, які збагачували художню літературу.

В історичній перспективі сучасна епоха глибоких соціальних потрясінь і перетворень, а також науково-технічної революції висунула перед людиною і людством такі проблеми і відкрила такі горизонти, які з погляду узвичасної свідомості, з позиції повсякденності виглядають справді фантастичними. Можливо, об'єктивна потреба в науковій фантастиці перш за все пояснюється тим, що до цього жанру звернулися навіть відомі письменники, що завоювали міцну репутацію в літературі: О.М. Толстой в СРСР, П'єр Буль і Робер Мерль у Франції, Джон Б. Пристлі в Англії, Італо Кальвіно в Італії та ін. Це впевнене визнання наукової фантастики в художній літературі.

Наукова фантастика – не стільки література про наукові винаходи й технічні відкриття, про можливе майбутнє людства,

скільки література про сьогодні і про нашого сучасника. Дехто вважає, що вона навіть більш сучасна і своєчасна, ніж багато злободенних і політичних романів. Звичайно, якщо йдеться про кращі твори наукової фантастики, ми часто можемо вичерпати з них більше відомостей і скласти більш правильне уявлення про соціальні ідеали й моральні проблеми, про мрії й ілюзії, про тривоги й розчарування людей нашої епохи, ніж із деяких психологічних романів.

Саме в цьому вбачає своє призначення Станіслав Лем. У розмові з радянським літературознавцем Кирилом Андрієвим він підкреслював: «...Наукова фантастика зовсім не пророча література, як деякі помилково думають. Передбачення наукових і технічних досягнень неминуче приречені на поразку. Навіть Жюль Верн здається нам зараз дуже архаїчним. Що ж тоді говорити про сьогодні, коли неможливо уявити всі вірогідні якісно нові стрибки, які відбуваються в житті людства завдяки успіхам науки. Фантастика більше схожа на гігантську і могутню лупу, в яку ми розглядаємо тенденції розвитку – соціальні, моральні, філософські... По суті, говорячи про майбутнє, про життя на далеких планетах, я говорю про сучасні проблеми своїх сучасників, уягнених у галактичний одяг» [1].

Творчість Станіслава Лема витримала іспит часом. Навіть його перші твори, написані на початку 50-х років, перевидаються не лише в Польщі, а й перекладаються іноземними мовами (роман «Астронавти» до 1973 року був виданий 8 разів у Польщі і 26 разів 15-ма мовами в інших країнах). Що ж до таких творів, як «Магелланова Хмарина», «Соляріс», «Зіркові щоденники Йона Тихого», «Оповідання про пілота Піркса», «Нежить» тощо, то їм судилося надовго захоплювати уяву читачів.

Станіслав Лем народився 1921 року в сім'ї лікаря. Своє дитинство і ранню молодість він, уже ставши відомим письменником, описав у автобіографічній повісті «Високий замок» (1966). Цей твір нагадує мемуари дорослої людини про своє далеке дитинство, де головне місце займають спогади про зустрічі нехай ще не з видатними людьми, але з такими, яких заповнили не менш великі ідеї в науці і культурі. Згадуючи про свої захоплення в дитинстві, Лем хоче сам зрозуміти, як із соромливої дитини виріс відомий письменник, хоч він сам про це

й не мріяв. У повісті розкриваються такі риси письменника-фантаста, що збереглися з «дитинства», – як допитливість, захоплення ідеями, зухвалість думки, безпосередність сприйняття. Характерною рисою довоєнної Польщі були її соціальні контрасти. Часом йому здавалось, що оточення тримається на принципі «вірю, тому що безглуздо».

На землі буржуазно-поміщицької Польщі під час Другої світової війни прийшла похмура і жорстка фашистська окупація, неначе жахлива антиутопія про вторгнення інопланетян, у яких немає нічого людського. Лем покидає навчання в медичному інституті, стає механіком, попадає в не відоме йому робітниче коло, зближується з антифашистами і разом з ними бореться за звільнення і відродження Польщі. Це були роки формування Лема як людини і письменника. Саме цей період життя згодом вибраний для сюжету роману «Невтрачений час» (1955). Заголовок з аналогією до роману Марселя Пруста «У пошуках втраченого часу».

Після війни Лем переїхав до Кракова. Закінчивши медичний Ягеллонський університет, він захоплюється історією і методологією науки, стає науковим співробітником, в обов'язки якого входило рецензування наукознавчих робіт у журналі «Життя науки». У той же час у періодичній пресі з'являються його перші оповідання і вірші, повість «Людина з Марса» (1946), формується дві сторони його творчості, – з одного боку, суперечливі між собою, а з іншого – такі, що доповнюють одна одну. Одним словом, він створив видатні художні твори, і в той же час написав декілька змістовних робіт на високому професійному рівні. На початку 50-х років Лем-письменник уже явно випереджає Лема-вченого. Один за одним з'являються його романи: «Астронавти» (1951) – про експедицію на Венеру, де земляни знаходять залишки високорозвиненої технічної цивілізації, що загинула від атомної бомби; захоплюючий роман про щасливе майбутнє суспільства – «Магелланова Хмарина» (1955); збірка науково-фантастичних оповідань «Сезам» (1954); «Зіркові щоденники Йона Тихого» (1957); «Вторгнення з Альдебарана» (1959). Разом з тим Лем не втрачає інтересу до науки, про що свідчать його «Діалоги» (1957), присвячені кібернетиці. У цій книзі він уперше звернув увагу на цілий ряд важливих соціальних і моральних проблем, які кібернетика поставила перед людством і які стали потім предметом

наукового обміну думками і гострої полеміки науковців у пресі. У творчості Лема є всі жанри художньої прози – сатиричний і філософський роман («Зіркові щоденники Йона Тихого», «Соляріс»), утопія («Магелланова Хмарина»), антиутопія («Едем», «Повернення з зірок», «Щоденник, знайдений у ванні»). Творчість С. Лема різноманітна за тематикою, літературною формою і стилем (науково-фантастичні романи, збірки оповідань, рецензії і передмови до неіснуючих наукових трактатів, доповідей неіснуючих лауреатів Нобелівської премії й аналогічні сатиричні мініатюри). У 70-80-ті роки Лем написав гостросюжетний науковий детектив «Нежить», повість «Огляд на місці», романи «Мир на Землі» і «Фіаско», які попереджають людство про можливі страшні наслідки гонки озброєння і «зіркових воєн».

С. Лем – широко відомий письменник. Про його міжнародне визнання говорять переклади творів більше ніж 25-ма мовами світу, зокрема російською, українською, литовською, вірменською, естонською, молдавською, загальним накладом понад десять мільйонів примірників, присудження літературних премій у Франції, Австрії та в інших країнах.

С. Лему властиві працездатність, самовідданість у роботі. Своє власне життєве кредо він визначив у одному з епізодів «Магелланової Хмарини»:

«Його запитали:

– Як тобі жилося?

– Добре, – відповів він. – Я багато працюю.

– Чи були в тебе вороги?

– Вони не заважали мені працювати.

– А друзі?

– Вони наполягали, щоб я працював.

– Чи правда, що ти багато страждав?

– Так, – сказав він, – це правда.

– Що ти тоді робив?

– Працював ще більше, це допомагає!»

Роман «Соляріс» залишається вершиною творчості цього видатного польського письменника. «Мені хотілось би написати що-небудь схоже на «Соляріс», але така знахідка буває лише раз», – визнав Лем. І його думку про цю книгу поділяють як читачі, так і літературознавці.



Цей роман є одним із шедеврів сучасної наукової фантастики. Він до цього часу викликає суперечки, навколо нього не затихають пристрасті.

Справа в тому, що це не ординарний твір у науковій фантастиці, він насичений філософською проблематикою. І як кожний дійсно талановитий і об'ємний за змістом художній твір, допускає і неоднозначне тлумачення. Секрет великого інтересу, який з роками не минає до цього роману, мабуть, полягає в тому, що в ньому сміливо й гостро зачіпаються серйозні філософські, соціальні й моральні проблеми, які не просто актуальні, але й невідворотно-зростаючі в ході науково-технічної революції. Яким буде проникнення в космос і що воно дасть людству; світ змінюється, і як ця зміна вплине на розвиток людського суспільства, людину; як співвідноситься досягнення науково-технічного прогресу з його соціальним, гуманістичним змістом; вчені відкриють шлях до зірок, нових галактик, але яким він буде, – чи не призведе проникнення в космос до змін наших уявлень про еволюцію матерії, походження життя і форм цивілізації – такі важливі проблеми поставлені в романі.

Лем знайшов прекрасну художню форму втілення своїх ідей: створив цікавий за притягальною силою образ головного героя, продемонстрував майстерність у побудові сюжету і рідкісну здатність проникнення в таїну людської психіки.

Кельвін – позитивний герой роману «Соляріс» викликає повагу своїм інтелектом, благородством, стійкістю, гуманністю. Але він далеко не надлюдина із далекого майбутнього, недосяжна за своїм інтелектуальним розвитком для наших сучасників. Навпаки, письменник намагається переконати читача, що він такий же, як і ми, принаймні, можемо такими стати. Кельвіну необхідно вирішувати різні проблеми. Чому загинув Гібарян? Чому тіло Хері, на вигляд таке крихке і слабке, неможливо знищити; по суті, воно із нічого? Що являє собою океан?..

«Взяв у Хері кров із вени, розлив її по пробірках. Аналізи зайняли у мене більше часу, чим передбачав. Реакції були нормальні. Все... Хіба що... Я крапнув концентрованою кислотою на червону намистинку. Крапля задимилася, стала сірою, вкрилася нальотом сірої піни. Розклад. Денатурація. Далі, далі! Я потягнувся за новою пробіркою. Коли я глянув на стару, пробірка ледве не випала у мене з рук.

Під брудною піною на самому дні пробірки знову виростав темно-червоний шар. Кров, спалена кислотою, поновлювалась! Це було неймовірно! Це було неможливо!»

«Що таке Океан?» – таке питання чути від багатьох читачів роману.

«Океан під високим червоним сонцем виглядав чорнішим, ніж коли-небудь. Рудий туман розтоплював його на горизонті. День був надзвичайно спекотним і, здавалось, віщував одну з тих жахливих бур, які зрідка, кілька разів на рік, бушують на планеті. Є підстави думати, що один-єдиний житель планети контролює клімат і сам викликає бурю...»

«Людина – уперта і схильна до парадоксів; ми так само сумніваємося в тому, що Океан – живий. Але спростувати існування його психіки – байдуже, що розуміти під цим словом, – було вже неможливо. Стало цілком очевидним, що Океан відгукується на нашу присутність...»

Крім того, ми дізналися, що Океан уміє те, чого ми самі не вміємо: він штучно синтезує людське тіло і навіть покращує його, неймовірним чином змінюючи його субатомну структуру – ймовірно, залежно від поставленої мети.

Таким чином, Океан існував, жив, думав, діяв».

Відносно Океану є немало інтерпретацій авторського задуму. Лем написав вступ до російського видання роману, де ґрунтовно пояснив свої наміри: «Думаю, що дорога до зірок і їхніх мешканців буде не лише довгою і тяжкою, але й повною незвичайних явищ, які не мають ніякої аналогії з нашою земною дійсністю. Це не означає – і мислячий читач, звичайно, зрозуміє, – неначе я впевнений, що нас повинні чекати явища саме такі, які описані в романі «Соляріс». Я не претендую на роль пророка. Але я не писав теоретично абстрактного трактату і тому повинен був розказати цілком конкретну історію, щоб через неї висловити одну просту думку: серед зірок нас чекає Невідоме».

Проникнення в космос, без сумніву, похитне багато звичних уявлень про створення світу, еволюцію матерії, про походження життя і форми цивілізації. Цілком можливо, що нові наукові відкриття спочатку будуть болісно сприйняті не тільки громадськістю, а й багатьма вченими, як це було в свій час з відкриттями Коперника і Дарвіна, Ейнштейна і Вінера. Однак «невідоме»,

«непізнане», «незвідане», ніяким чином не означає, що воно не може бути пізнане, підкреслює Лем, воно, як було й раніше, стане могутнім стимулом для розвитку людського розуму, отже, для подальшого науково-технічного прогресу. І не випадково роман закінчується тим, що Кельвін залишається на планеті Соляріс, щоб зрозуміти таємницю розумного Океану: «Я ні на одну секунду не вірив, що рідкий гігант, який приготував у собі смерть сотень людей, до якого десятки років уся моя раса марно намагалася протягнути хоча б ниточку розуміння, що він, який несе мене безтямно, як пилінку, буде схвильований трагедією двох людей. Але його дії мали щось на меті. Правда, навіть у цьому я не був абсолютно впевнений. Але піти – значить закреслити ту, нехай мізерну, нехай таку, що є лише плодом уяви, можливість, яку несе в собі майбутнє. Так що ж – роки серед меблів і речей, до яких ми разом доторкувалися, у повітрі, що ще зберігає її дихання? Заради чого? Заради надії на її повернення? Надії не було. Але в мені жило очікування, останнє, що мені залишилось. Які звершення, глузування, муки мене ще чекають? Я нічого не знав, але так, як завжди, вірив, що ще не закінчився час жорстоких чудес».

«Звичайно, можна запитати, – продовжує Лем, – чому цю історію я розповів саме так, чому світ планети Соляріс саме такий, а не інший. Але це вже інше питання, – не пізнавального, а художнього характеру, і на цю тему я міг би розмовляти довго. Між іншим, не знаю, чи зумів би я розмірковувати навіть дуже довго, навіть тривалий час пояснюючи, дати зрозуміти, чому ця фантастична форма здалася мені найкращою для здійснення мого задуму».

До цього можна додати, що багато невідомого чекає людство не лише в космосі, а й на Землі, не лише у віддаленому, а й безпосередньому майбутньому. Зараз, наприклад, виключно гостро постала перед нами не мудро сплетена проблема Океану на планеті Соляріс, а цілком реальна екологічна проблема земного океану, як і всього довкілля в цілому, якому загрожує розкрадання і забруднення.

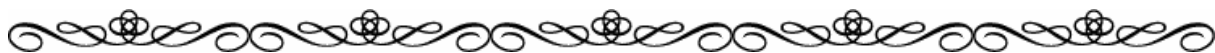
Отже, роман Лема примушує нас більш гостро, драматично сприймати все, пов'язане із грубим вторгненням досягнень науки й техніки в природний порядок речей, а також в соціальну сферу, в індивідуальний світ особистості.

В образах Сарторіуса і Кельвіна письменником втілені дві крайні, що виключають одна одну, позиції: сучасна позиція – технократична, представники якої вважають, що у процесі пізнання мета виправдовує будь-які засоби, навіть до знищення самого об'єкту пізнання; і протилежна їй – гуманістична традиція, згідно з якою пізнання світу – це засіб досягнення благородних, соціальних ідеалів людства.

«Сарторіус раптом підняв руку й урочисто промовив: «Доктор Кельвін! Я не збираюсь вам нав'язувати свою думку, оскільки це не приведе до мети, але ви не повинні думати про себе, про мене, про колегу Снауте, загалом про будь-кого, повинні виключити випадкових індивідуальностей, окремих особистостей і зосередитись на нашій спільній справі. Земля і Соляріс, покоління дослідників, що складає одне-єдине ціле, хоча кожна людина має свій початок і кінець; наша послідовність і намагання встановити індивідуальний контакт, історичний шлях, пройдений людством, упевненість в подальшому його розвитку, готовність до всіляких жертв і труднощів, готовність підпорядкувати нашій Місії будь-які особисті почуття – ось теми, які повинні цілком заповнювати наш розум.

...Мені здавалося, що я – сіра, неосвітлена арена. Юрба невидимих глядачів амфітеатру оточувала пустоту і мовчання, у якому танула моя іронічна відраза до Сарторіуса і до Місії».

Через увесь роман червоною ниткою проходить думка, що справжній і послідовний гуманізм, історичний оптимізм неможливі без глибокого внутрішнього переконання у величезному, гуманістичному потенціалі сучасної науки й техніки, в органічній єдності науково-технічних і соціальних перетворень.



## Габрієль Гарсія Маркес

(1927)

Для всіх несподіваним був феномен «загадкова» ситуація, що сталася десь у середині тільки-но минулого ХХ сторіччя на терені Латинської Америки: у тамтешніх безнадійно відсталих у більшості своїй чи не напівколоніальних країнах почали раз у раз з'являтися романи найвищого ґатунку – до того ж ще й позначені якоюсь неповторною своєрідністю. У ХІХ сторіччі та першій половині ХХ суспільна думка робила ставку на цивілізацію, раціоналізм, нестримний науковий поступ. Але, як вважає Д. Затонський, усупереч усім сподіванням, люди упритул підійшли до загрози самознищення. Можливо, саме цей трагічний досвід і спонукав людство якоюсь мірою повернути собі царину міфу. Однак, мабуть, не заради того, щоб там сховатись, а щоб краще самих себе зрозуміти.

Латинська Америка – на відміну від Європи і Північної Америки – якраз і показала себе суверенною домінантою міфічного. Наївне дитинство людства тут володіє душею кожного індивіда. Міфологічне світобачення народів Латинської Америки живиться строкатою мішаниною стародавніх інкських та ацтекських ритуалів, уламками догм прибулих або навіть і зовсім чужих тотемічних релігій, занесених сюди з берегів Чорної Африки. Це світобачення надихається грізною величчю Анд, титанічною могутністю річок, непрохідністю неосяжної сельви. Воно живиться грандіозністю ацтекських пірамід та гідних подиву храмів майя.

Людина й досі існує в Латинській Америці не лише поруч із «уособленими» міфами, а й у нерозривній з ними єдності. Міфи владно визначають ставлення до навколишнього буття, регламентують норми поведінки.

Однак у тих міфів є ще й інший бік. Адже Латинська Америка – це й традиційний континент путчів, заколотів, державних переворотів, поживне середовище для узурпаторів, тиранів, диктаторів, яким шлях до влади прокладають багнети, які множать беззаконня, злочини, кров та страх. Усе це й обумовило те, що в Латинській Америці з'явилися письменники-міфотворці (аргентинець Хорхе Луїс Борхес, гватемалець Мігель Анхель Астуріас, парагваєць Августо Роа Бастос, перуанець Маріо Варгас Льюїсар, мексиканець Карлос Фуентес, аргентинець Хуліо Кортасар, уругваєць Хуан Карлос Онетті, венесуелець Мигель Отеро Сільва та багато інших. Їхня незвична творча манера дістала назву – магічний реалізм. Тексти тих авторів досить далекі від правдоподібності. Латиноамериканські автори мали і якесь своє, особливе уявлення про реалізм. Вручаючи Нобелівську премію (1982), колеги Гарсія Маркеса супроводили її таким формулюванням: «За романи й оповідання, в яких фантастичні і реалістичні елементи поєднані заради створення щедрого уявного світу, в якому відбито життя й суперечності латиноамериканського континенту». Свою думку Гарсія Маркес висловив у своїй Нобелівській лекції: «Поети і жебраки, музики і пророки, воїни і злочинці, – сказав він, – усі ми, діти цієї невгамовної реальності, навряд чи потребуємо допомоги з боку уяви, навпаки, складність полягає в тому, що звичних засобів, потрібних для вірогідного відображення нашого життя, нам не вистачає. У цьому, друзі мої, сутність нашої самотності». У цих обох висловах своє, особисте розуміння слова «реалізм».

Доля Маркеса виглядає так незвичайно, як незвичайний зміст його найзнаменитішої книжки «Сто років самотності».

Габо (так звали письменника в дитинстві) народився 1927 року в невеличкому містечку Аракатака на Атлантичному побережжі Колумбії і був старшим із шістнадцяти дітей телеграфіста Еліхіо Гарсія і Луїзи Сантьяго Маркес Ігуаран. Історія кохання його батьків була романтична. Луїза закохалася в колишнього студента-медика з першого погляду, але батько був проти її заміжжя, тому що Еліхію мав репутацію волоцюги. Але Гарсія кожного вечора приходив під вікна коханої і співав серенади. Врешті-решт батьки дозволили Луїзі одружитися з ним (допомогло і прохання сусідів, бо вони не могли спокійно спати). Габо Маркес до восьми років

виховувався у батьків мами; був зачарований магічним світом бабусиних легенд і притч, які навіювали йому і цікавість, і страх.

Освіту Габо отримав у ієзуїтській школі Сан-Хосе і Національному коледжі, в місті Зікапіра. У 1947 р. вступив на перший курс юридичного факультету Національного університету в Боготі, але, наперекір волі батьків, покинув навчання, так і не отримавши диплома.

Того ж року Маркес опублікував своє перше оповідання «Третє упокорення» (працював уже в столичній газеті ліберального напрямку). До його написання і взагалі до серйозної літературної роботи підштовхнув Маркеса Кафка: оповідання написане під впливом випадково прочитаної збірки письменника «Метаморфози».

У 18 років Габріель почав писати статті, нариси, працюючи в газеті «Ель Еспектадор» («Оглядач») і завідувачем редакції щотижневика «Кроніка». Саме в цей час у нього виникає замисел роману, який через 16 років стане відомим під назвою «Сто років самотності». Саме ця книга принесла авторові світову славу. Змальовуючи життя сім'ї Буендіа, що живе в селищі Макондо, автор художньо відтворює історію Колумбії. Побут колумбійського народу – мирна праця, любов, повстання, криваві міжусобиці – все це знайшло відображення в романі. Маркес створює широке епічне полотно, на тлі якого переплітаються легенди й народні перекази, минуле і сучасне, фантастика і реальність. Тут ідеться про різні неймовірні дива: як у містечку Макондо, що загубилося на краю сельви, заїжджі цигани катають місцевих хлопчиків на літаючих плетених із соломи килимках; як падре Никанор демонструє силу християнської віри, здіймаючись на кілька сантиметрів над землею, а Рельєдіос Прекрасна взагалі злітає в небо; як худоба одного з героїв неймовірно плодиться завдяки присутності його пристрасної подруги, як околицями Макондо блукає вічний жид Агасфер, а старий циган Мелькіадес помирає, воскресає, знову помирає, однак і після смерті вряди-годи з'являється у спеціально для нього відведеній кімнатці будинку сімейства Буендіа...

Автор, звичайно ж, не вірить у всі ті дива, навіть читачів до цього не заохочує, але вони у нього залишаються чимось ніби «природнім», якоюсь невід'ємною частиною зображуваного світу.

Наприклад, літаючі солом'яні килимки: це не алегорія, не метафора, а начебто незаперечна, цілком «матеріальна» і тому саме міфічна реалія. І письменник іронічно тлумачить пов'язані з тим дивом невдачі ділового грінго: «Містер Герберт був власником кількох прив'язаних аеростатів, він об'їздив з ними півсвіту і скрізь мав чудові прибутки, але йому не вдавалося підняти в повітря жодного з мешканців Макондо, бо для тих прив'язаний аеростат був кроком назад після того, як їм пощастило побачити й випробувати літаючу циновку циган».

Усі люди з роду Буендіа – могутні, з трагічною долею, невгамовні, наївні й затуркані. Вони позначені печаткою неподоланної, чи не одвічної, самотності. У романі дуже багато дійових осіб, персонажі у своїх вчинках непередбачувані. І полковник Ауреліано не є єдиним головним героєм цієї книги. Він теж «нецільний» у всіх своїх вчинках. Спочатку, воюючи на боці «лібералів, ненавмисне програє свої тридцять дві громадянські війни «консерваторам», а потім, розчарувавшись у «лібералах», знов програє «консерваторам» тридцять дві війни, однак тепер уже майже навмисне. Але помре цей герой не під кулями (хоч одного разу його і справді розстрілюватимуть, а іншого разу він сам себе спробує вбити). Полковник Буендіа піде з життя дуже буденно: почув, що повз їхній будинок проїжджає цирк, побачив ведмедя, потім паяців, а коли все минуло, «знову стрівся віч-на-віч зі своєю жалюгідною самотністю. Тоді він, думаючи про цирк, попрямував до каштана і, поки мочився, пробував і далі думати про нього, але вже нічого не міг пригадати. Втяг голову в плечі, мов курча, й застиг, упершись у стовбур дерева. Родина дізналася про те, що сталося, тільки наступного дня, об одинадцятій ранку». Тут виникає питання: чому Гарсія Маркес розпочинає книгу розповіддю про розстріл полковника Ауреліано? За законами логіки, «Сто років самотності» і повинен закінчитися отим його розстрілом. Автор ніби вводить читача в оману.

Річ у тому, що Гарсія Маркес хоче нагадати читачеві, що смерть (та й народження) є найважливішими подіями людського буття. В очах кожної окремої особи так воно найчастіше і є. Але не в очах разом узятих народів, суспільних верств чи держав. У тих вимірах індивід важить значно менше, а інколи майже нічого не важить.



Д. Затонський вважає, що роман має соціальну забарвленість, але латиноамериканська література цю лінію розвитку роману по своєму «перериває».

У романі «Сто років самотності» йдеться про становлення капіталізму у певній латиноамериканській країні. Бо селище Макондо, засноване Хосе Аркадіо Буендіа на первозданній землі, поступово перетворюється на таке собі капіталістичне місто: звіряча експлуатація робочої сили, кривавий розстріл багатьох тисяч експлуатованих тощо. Ось лише один показовий епізод з життя Макондо. Коли містечко трохи розрослося, центральний уряд забажав призначити над ним корехідора, а той наказав пофарбувати усі будинки на честь річниці національної незалежності блакитною фарбою. Та Хосе Аркадіо Буендіа цього не дозволив, навіть вигнав урядовця з Макондо.

Корехідор, однак, повернувся. Привіз із собою озброєних солдатів, дружину та дочок. І Хосе Аркадіо, виходячи з того, що «не годиться ображати чоловіка на очах його власної родини», дозволив корехідорові залишитися за двома умовами: кожен мешканець збереже право фарбувати свій будинок, як йому заманеться, солдати ж заберуться геть. І ще він сказав йому: «Ви та я – ми залишимося ворогами». Герой, за Д. Затонським, повів себе надзвичайно асоціально. З цим явищем читач зустрічається в романі на кожному кроці. Так, полковник Ауреліано Буендіа цілу вічність не злавив з коня, на скидав чобіт, брав участь у безлічі воєн і виявляв дивовижну хоробрість, але раптом, «заплутавшись у пустелі самотності своєї безмежної влади», відчув, що начебто втрачає ґрунт під ногами. До того ж він ще й розчарувався у партії «лібералів», чий гасла відстоював у безкомпромісній боротьбі проти партії «консерваторів». І відтепер так само прагнув програвати війни й позбавитися влади, як колись прагнув вигравати війни і здобувати владу. Однак, ставши приватною особою, скинувши з плечей ненависний тягар, полковник Буендіа зайнявся виготовленням золотих рибок. І буде це заняття безприбутковим: він купував золоті монети, перетоплював їх і старанно виготовляв з того золота маленьких рибок, котрі продавав за ціною придбаного золота («його цікавила не торгівля, а робота»).

Читачі роману звертають увагу на те, що кожен із сімейства Буендіа робить лише те, що йому заманеться – йде воювати або

кидає зброю, гвалтує власну родичку або хтозна-що виробляє, а у фіналі з'ясовується, що навіть наймізерніший із тих вчинків був заздалегідь передбачений. До того ж на ціле сторіччя наперед. Бо циган Мелькіадес (той самий, що помирав і знов повертався) старанно вів санскритом записи про те, що в сімействі Буендіа вже трапилось і що має трапитися.

Отже, наймізерніший крок будь-кого з цієї багаточисельної родини, кожна їхня малесенька примха, кожен добрий чи злий вчинок робилися не з власної волі? Все це було заздалегідь передбачено? Отже, за свої вчинки жоден із Буендіа не має понести не лише прямої, а й навіть опосередкованої відповідальності?

Але все обертається інакше. Останній із роду Буендіа, Ауреліано Другий, був знищений страшним смерчем разом із містом Макондо та всіма його мешканцями у ту саму мить, коли він завершив розшифровувати пергаменти Мелькіадеї, «бо родам людським, засудженим на сто років самотності, не призначено з'являтися на землі вдруге». Це фінальні слова роману. Але для читачів залишається не відомим, що спонукало Гарсія Маркеса так жорстоко покарати своїх, нехай далеко не бездоганних, героїв, чому для них він не припускає будь-якого альтернативного виходу.

Вісімнадцять місяців з 1965 р. Габріель Гарсія Маркес працював над романом «Сто років самотності», – оригінальний, багатомірний твір, що увібрав і дитячі враження письменника, і його досвід багаторічної репортерської праці. Основною темою роману є історія сім'ї Буендіа від того часу, коли Хосе Аркадіо Буендіо заснував Макондо, і до моменту, коли ураган вщент зруйнував це містечко. Це своєрідна мікромодель певного історичного періоду існування рідної країни (приблизно від 30-х років ХІХ ст. до 30-х років ХХ ст.), та й усього Латиноамериканського континенту. Автор розповідає про розквіт і занепад родини Буендіа: змальовує кохання й розчарування, щасливі злети й великий сум її представників – мрійників, вояків, реформаторів. На основі цього робляться узагальнення, що стосуються загальнолюдських цінностей. У заголовок роману винесена найважливіша тема – тема самотності. Кожен з представників роду Буендіа, замкнений у своїх переживаннях та уподобаннях, є уособленням

людської самотності – цей духовний спадок, за Маркесом, передається з покоління в покоління. У самотності він вбачає один із основних витоків трагічності людського існування, і автор у своїх творах шукає шляхи її подолання.

Тему самотності Маркес продовжує і в невеличкому оповіданні, що входить до збірки «Дивовижна й сумна історія наївної Еренди та її жорстокої бабці», «Стариган із крилами» (1972). Маркес назвав свої оповідання «дитячими». Але вони не мали нічого спільного з традиційною дитячою літературою, хоч у них і були казкові сюжети. Але то були притчі філософського характеру, в яких фантастичне начало допомагало розкрити самотнє бачення світу та людини. Оповідання вражають читача незвичайним поєднанням фантастичного й реального: надприродні явища вриваються у повсякденність і перетворюють її на світ чудес.

«Магічний реалізм» як творча манера властивий і оповіданням Гарсія Маркеса, зокрема ілюстрацією цього є оповідання «Стариган з крилами». Сюжетна лінія оповідання не складна. Кілька днів ішов дощ, і Пелайо, повернувшись з моря, куди відніс цілий кошик крабів, розгледів, що в глибині подвір'я щось ворухиться і стогне. Це був старенький дід, який упав обличчям у грязюку, але піднятися не міг, бо йому заважали великі крила.

Пелайо і його дружина Елісенда з німим заціпенінням дивилися на страховисько. «Він був одягнений, як жебрак, череп його був лисий, як коліно, рот беззубий, як у старезного діда, великі пташині крила, обскубані і брудні, лежали у болоті, і все це разом надавало йому кумедного й неприємного вигляду». Сусідка вирішила, що це янгол, який прилетів по хвору дитину, але сердега такий старий і немічний, що злива збила його на землю.

Пелайо закритив янгола у дротяному курнику, а потім побачив, що сусіди стояли юрбою перед ним, розглядаючи янгола без «аніякісінької святобливості і кидали йому їжу крізь сітку, немовбито перед ними було не надприродне створіння, а якась циркова тварина». Отець Гонзаге помітив, що старий надто вже схожий на земну людину: від нього тхнуло болотом, з крил звисали водорості, велике пір'я було посічене земними вітрами, й нічого в жалюгідній зовнішності старого не свідчило про велич і гідність янгола.

Але люди йшли і йшли, хто подивитися на живого янгола, а хто з надією вилікуватися. Подружжя, яке стало брати гроші за відвідини, набило мідяками весь посуд, що був у домі. Отець Гонзаге закликав паству набратися терпіння, поки не прийде лист від папи з розпорядженням, що робити з янголом. Але нічого не допомогло: люди виривали з крил пір'я, сподіваючись вилікуватися, кидали в нього камінням. Увагу людей відвернула лише одна подія: мандрівний цирк показував дівчину, яка не послухалась батьків, пішла на танці і перетворилася в павука. Це чудо, а до цього ще й інші (сліпий, у якого не повернувся зір, а виростили три нових зуби; паралітик, який не почав ходити, зате раптом виграв у лотерею велику суму грошей; прокажений, у якого на уражених місцях виростили соняшники) похитнули репутацію янгола, хоч ці чудеса були схожі більше на жарт. Подвір'я Пелайо знову зробилося безлюдним.

Проте господарі не мали на що нарікати, «за одержані гроші вони перебудували свій будинок, посадили садок, на вікна поставили **ґрати**, Пелайо почав розводити кролів, Елісенда купила собі лаковані черевики, кілька шовкових суконь». Коли їхній хлопчик почав ходити, то став гратися в курнику, але янгол не звертав на нього ніякої уваги. Одного разу вони обидва захворіли на вітряну віспу. У янгола було дуже багато хвороб, та лікаря здивували крила старого, які були настільки природними в цьому організмі, що виникло логічне запитання: чому їх позбавлені інші люди? Коли хлопчик пішов до школи, новий будинок устиг постаріти, курник розвалився, янгол бродив по кімнатах, витоптав город, з'являвся несподівано всюди. Елісенда плакала, що не може вже жити в цьому пеклі, повному янголів. Узимку дуже хворів янгол, але потім почав оклигувати, іноді навіть наспівував пісні старих мандрівників, і нарешті Елісенда побачила, як йому пощастило знятися вгору, він промайнув над останніми хатинами, вимахуючи крилами, мов старий яструб.

В оповіданні відчувається вплив західноєвропейської модерністської традиції, але в основі його – міфологічне бачення світу. Поява янгола – старигана з крилами – це міфологізована реальність. Немає нічого святого в його зовнішності, він навіть має кумедний і неприродний вигляд, він скоріше схожий на велику старезну курку, аніж на людське створіння. Люди не відчували до

нього ніякої пошанності, не вбачали в ньому надприродного створіння, скоріш циркову звірину. Але зацікавлених зібралось багато. Вони почали міркувати, що з ним робити. Найбільш легковірні почали висувати різні пропозиції: призначити його головою всесвіту; зробити генералом, який би виграв усі війни; вивести новий рід крилатих людей, які підкорили б Всесвіт.

Затуркані, наївні люди з дуже обмеженим світоглядом, вони вірять у міфи, живуть ними. Тому і прийшли до старигана з крилами з надією: жінка, яка з дитинства лічила удари серця і їй уже не вистачало для цього цифр; нещасний чоловік, якому заважав шум зірок; сновида, який прокидався вночі й ламав усе, що робив удень. Гарсія Маркес, як і в інших своїх творах, не поділяє віри героїв у ці дивацтва, зокрема в янгола та його цілющі сили. Але автор, як і читач, з великою симпатією ставиться до старигана з крилами, підкреслюючи його терпимість до людей, його безпорадність та спорідненість з людською природою. «Очманілий від нестерпимої спеки й смороду свічок... янгол намагався якнайдалі забитися в куток... Здавалось, надприродне терпіння було найголовнішою доброчесністю янгола». «Янгол і до хлопчика ставився так само байдуже, як і до інших смертних, але покірливо, мов дворовий пес, терпів усі його примхи та витівки». В оповіданні поряд з фантастикою багато побутових деталей: нашестя під час дощу на подвір'я і будинок крабів, практицизм подружжя Пелайо – використати ситуацію для отримання солідної суми; детальний опис того, що придбано на отримані гроші тощо.

В оповіданні «Стариган з крилами» чудо з'явилося в образі янгола, та досить дивного: люди бачать в ньому жебрака з голим черепом, беззубим ротом і великими півнячими крилами, «обскубаними й брудними». Художньою особливістю оповідання є притаманна Маркесу іронія: чудернадська прибула відповідає якоюсь незрозумілою мовою – значить він із постраждалого іноземного пароплава. Відвідувачі намагаються спілкуватися з незвичним гостем: вияснюють, що їдять такі «дивні створіння», висмикують з його крил пір'я, хтось навіть припик йому бік залізкою. Чудо нічого не змінило в житті людей, і вони відвернулись від нього.

Тим часом янгол одужав після тяжкої хвороби і відлетів. Люди не шкодували за ним. Здавалось, що це дійсно чудо:

«стариган» довів – він янгол. Та люди залишились байдужими і до цього чуда.

Письменник стверджує: ситуація співіснування людини з чудом не має впливу на її життя; світ людей і світ надприродного залишаються, по суті, відокремленими одне від одного, тому кожен з них залишається приреченим на самотність. «Перед обличчям цієї страхітливої реальності, яка за всіх часів здавалася людству утопією, – сказав у Нобелівській лекції «Самотність Латинської Америки» Маркес, – ми, творці вимислів, готові повірити в будь-що, маємо право повірити й у те, що ще не пізно зайнятися створенням утопії, прямо протилежної за змістом».

Зрощення фантастичних елементів з побутовими деталями – характерна ознака художнього світу твору (навіть знявся янгол вгору, потоптавши перед цим городину й мало не розваливши повітки, коли Елісенді вибирала цибулю в городі).

І в оповіданні «Стариган із крилами», як і в творі «Сто років самотності», автор щиро любить своїх сповнених первозданної наївності героїв, хоч і не позбавляє себе приємності поглузувати з цього.

У творах Гарсія Маркеса дивовижно переплітаються людські долі й суспільні проблеми, розгортається широка панорама латиноамериканського життя з його повсякденними клопотами, соціальними заворушеннями, диктатурами й безперервними революціями.

Маркес досяг світової слави: він удостоєний почесного ступеня Колумбійського університету в Нью-Йорку, французького Ордена Почесного Легіону, про його творчість пишуть монографії, а 1982 року отримав Нобелівську премію за «романи і оповідання, в яких фантастичне і реалістичне об'єднані в багатоскладному світі уяви, що відображає життя і конфлікти цілого континенту».

Дізнавшись про присудження йому премії, письменник сказав: «Всі письменники хочуть отримати Нобеля, але для мене це стало би невдачею, оскільки я більш за все хочу залишити якомога більше простору для мого приватного життя». Пізніше він в одному із інтерв'ю пояснив, чому у слави є зворотна сторона медалі. «Інколи ми з дружиною Мерседес вечорами залишаємося вдома самі, і нам хотілось би, щоб нас хто-небудь запросив

вечеряти або ще куди-небудь. У нас багато друзів, але вони не наважуються просто подзвонити, тому що думають, що в цей вечір у нас двадцять святкових зустрічей. І інколи опиняєшся в справжній ізоляції, це і є самотність, яку приносить слава, і вона дуже схожа з самотністю, яку приносить влада».

В останні роки Маркес з дружиною Мерседес живуть в Колумбії, в одному з найпрестижніших кварталів Боготи. Вони займають просторі апартаменти на двох поверхах чотириповерхового будинку, а подорожують у власному седані з пуленепробивними вікнами і бомбонепробивним корпусом. Декілька агентів спецслужб їдуть за ними на іншій машині. Такі заходи не зайві в країні, де кожного місяця майже двісті чоловік крадуть і близько двох тисяч убивають.

З 1999 р. у пресі почала з'являтися інформація про те, що Гарсія Маркес захворів на рак лімфи, а в червні 2000 р. кілька видань навіть повідомили про смерть письменника. Але в кінці 2000 р. Маркес, живий і веселий, з'явився на книжковій ярмарці в Гвадалахарі, де сказав репортерам: «Моя лімфа відступила, я знову повен сил».

Одужавши, Гарсія Маркес пише спогади під назвою «Прожити і розповісти». Він упевнений, що вони зацікавлять читачів більше, ніж його знамениті романи.



## Мілорад Павич

(1929 – 2009)

«Хозарський словник» – це роман-лексикон на 100000 слів. Автор дав йому підзаголовок «Чоловічий примірник». Він приніс авторові всесвітнє визнання і славу.

Мілорад Павич, поет, прозаїк, літературознавець, перекладач, народився 1929 року в Белграді. Фахівець з історії сербської літератури XVIII – XIX ст., сербського бароко та поезії символізму. Він викладав у багатьох європейських університетах (у Парижі, Відні, Фрайбурзі, Регензбурзі, Белграді), перекладав сербською Байрона й Пушкіна, був номінований на Нобелівську премію в галузі літератури.

Роман «Хозарський словник» вважається одним із найнезвичайніших творів світової літератури нашого часу, який критики назвали комп'ютерною «Одіссеєю».

Роман має ще одну назву «LEXICON COSRI» («Словник словників з хозарського питання»). У змісті виділено кілька розділів: «Попередні зауваги», «Словники», «APPENDIX I», «APPENDIX II», «Заключні примітки», «Показник словникових статей».

У розділі «Попередні зауваги» подані відомості з історії укладання «Хозарського словника», будови його, поради щодо користування.

Автор запевняє читача, що подія, описана в цьому лексиконі, відбулася десь у VIII чи в IX столітті нашої ери, у науковій літературі вона згадується під назвою «хозарська полеміка». «Хозари – це незалежне і могутнє плем'я, войовничий кочовий народ, що невідомо коли прийшов зі Сходу і в період VII до X століття населяв землі між морями Каспійським і Чорним».

Далі автор дає деякі відомості про цей народ, який слов'яни називали козарами. Їхнє царство між двома морями було могутнє,



яких релігійних поглядів вони дотримувалися, наразі не відомо. Увійшли в історію хозари, почавши війну з арабами і уклавши союз з візантійським імператором Іраклієм 627 року до н.е., але їхнє походження залишилось все-таки невідомим. З історичної сцени хозари зникли разом зі своєю державою після навернення зі своєї первісної, не відомої нам віри, в одне з віросповідань (знову ж таки не відомо в яке) – в єврейське, ісламське чи християнське. Після цього розпочався розпад хозарського царства. А потім «один із руських полководців X століття, князь Святослав, не сходячи з коня, “з’їв» хозарське царство, мов яблуко. Хозарську столицю у верхів’ї Волги на Каспійському морі русичі зруйнували 943 року, не лягаючи спати вісім ночей, а між 965 і 970 роками знищили й хозарську державу». Після занепаду держави про хозарів ледве що й згадують. «В X столітті один з угорських вельмож запрошував їх оселитися на його землях. 1117 року якісь хозари прибули в Київ до князя Володимира Мономаха. В Пресбурзі 1309 року католикам було заборонено одружуватися з хозарами, а 1346 року папа підтвердив цю заборону. Оце майже й усе».

Акт навернення хозар в іншу віру відбувався таким чином. Хозарському володареві – кагану – приснився сон, розгадати який він запросив трьох філософів – місіонерів – ісламського, іудейського і християнського. Чиє тлумачення буде найкращим, у віру того й перейде каган зі своїм народом. Про ту подію, її наслідки, про переможців і переможених ідуть дослідження протягом віків. Це хозарське питання і лежить в основі даного роману. У ньому є словникові статті, конкорданції й натяки, як у святих книгах чи кросвордах, а всі імена й поняття помічені маленьким знаком хреста, півмісяця, зірки Давида чи ще іншим символом, деталі, про що слід шукати у відповідному словнику.

Наприклад, у другій частині книги «Словники» знаходимо слова з позначкою:

- у Червоній книзі (християнські джерела з хозарського питання);
- у Зеленій книзі (ісламські джерела з хозарського питання);
- у Жовтій книзі (гебрейські джерела з хозарського питання).

У Червоній книзі є словникові статті, присвячені Кирилу та Мефодію – дуже цікавий матеріал. Кирило (Костянтин Солунський, або Костянтин Філософ) (826 чи 827–869) – просвітитель східного християнства, грецький представник у хозарській полеміці, один

із апостолів слов'янської писемності, сьома дитина в сім'ї Лева друнгарія, котрий завідував у Солуні воєнними й адміністративними справами візантійського двору.

Розповідається про здібності Костянтина у навчанні, про особливу любов до мов. «Костянтин любив мови, вважав, що вони вічні, як вітри, й міняв їх, як хозарський каган міняє жінок різних вір. Крім грецької, він знав слов'янську, гебрейську, хозарську, арабську та самаритянську, а також мови готського чи «руського» письма». Він ріс із невгамовною спрагою до подорожей, завжди носив якийсь рядно, про яке говорив: «Де моя ряднина – там мій дім». На службі в царгородському дворі він спочатку був архонтом в одній зі слов'янських областей, потім викладав у столичній придворній школі, як священик став патріаршим бібліотекарем у столичній придворній школі при церкві святої Софії в Царгороді, а потім – професором філософії в царгородському університеті, де завдяки своїй винятковій ерудиції отримав почесний титул філософа. Жив він, дотримуючись морського звичаю, який каже, що м'ясо мудрих риб шкідливе і твердіше від м'яса дурних риб. Тому тільки дурні їдять усе підряд – мудрі ж шукають і їдять тільки дурнів.

Доки слов'яни 860 року тримали в обороні Царгород, Костянтин на малоазійському Олімпі в тиші чернечої келії готував для них пастку – виводив перші знаки слов'янської азбуки. Спочатку він зробив букви опуклими, але слов'янська мова була такою дикою, що чорнило не змогло її втримати, отож йому довелося створити ще одну азбуку з гратчастих букв, у яку він замкнув ту непокірну мову. Лише пізніше, коли слов'янську мову приручили й навчили її грецької, вона змогла вкластися і в ті первісні глаголичні письмена...

У Даубмануса (автор первісного видання «Словника» 1641 року) наведена така притча про виникнення слов'янської азбуки. «Мова варварів ніяк не хотіла приборкуватись. Одної осені брати сиділи в келії і марно намагалися створити письмена, які пізніше зватимуться кирилицею. Робота не просувалася. Тоді Мефодій звернув увагу брата на чотири глеки, які стояли на вікні їхньої келії, але по той бік ґратів, з вулиці.

– Якби двері були замкнені, як ти дістався б до тих глеків? – запитав він. У відповідь Костянтин висунув назовні руку, розбив

один із глеків, переніс черепки один за одним через ґрати в келію й тут знову склав з них глечика, зліплюючи своєю слиною і глиною з підлоги під ногами.

Так вони зробили зі своєю слов'янською мовою. Розбили її на уламки, внесли крізь решітки кириличних букв до своїх уст і зліпили до купи своєю слиною і грецькою глиною з-під ніг...»

У цьому ж році брати вирушили у «хозарську» дипломатичну місію. По дорозі затрималися в Криму в Херсонесі, вивчали хозарську та єврейську мови. У палатах хозарського кагана Костянтин вступив в полеміку з представниками ісламської та гебрейської віри, виступив з «Хозарськими бесідами», здобув перемогу над рабином і дервішем, що захищали юдаїзм та іслам, схилив хозарського кагана до прийняття християнства.

Він перекладав з грецької на слов'янську церковні книги, а навколо нього збиралася юрба.

Мілораг Павич змальовує слов'ян у неприємному вигляді. «Мали очі там, де колись мали роги; підперезувались зміями, зуби, які випадали, закидували за свої хати... пальцями витягують з носів слизькі клубки і їдять їх, шепочучи молитви. Ноги мили не роззуваючись, плювали у миски перед обідом і запихали в «Отче наш» свої варварські імена за кожним словом, через що молитви виростали... Нездоланно притягував їх запах падла, мали широкий розум і чудово співали, аж він (Костянтин) плакав».

У Римі Костянтин здійснив обряд постригу в одному з грецьких монастирів і 869 року помер під новим іменем Кирило.

У статті «Мефодій Солунський» (близько 815–885) розповідається про старшого брата Костянтина, що рано випробував свої можливості на посаді управителя однієї зі слов'янських областей, знав мову своїх слов'янських підданих. У Даубмануса записано, що один чернець, навчаючи його, сказав: «Читаючи, ми не маємо дару сприймати все написане. Наша думка ревнива до чужої думки і щоразу затінює її, а в нас немає місця для двох пахощів одразу. Ті, хто живе під знаком Святої Трійці – чоловічим знаком, – ті, читаючи, вбирають непарні, а під знаком числа чотири – жіночого знаку, – читаючи, вбираємо лише парні речення з наших книг. Ти і твій брат не прочитаєте з однієї книги однакових слів, бо книги наші існують лише в поєднанні чоловічого й жіночого знаків...». Потім Мефодій дійшов думки, що Костянтин розумніший від

творця книг, і зрозумів, що даремно гає час... На малоазійській землі в монастирській колонії Олімп Мефодій постригся в ченці. У 861 році разом з братом вирушив до хозарів, був помічником його у хозарській полеміці. Після повернення став ігуменом монастиря Поліхрона. У 863 році жив серед слов'ян: треба було створити слов'янську школу грецького зразка, зі слов'янським письмом і книгами, перекладеними з грецької на слов'янську. Він і брат Костянтин з дитинства знали, що птахи з Солуні і птахи в Африці розмовляють різними мовами, що ластівка зі Струмиці й ластівка з Нілу не розуміють одна одної, і тільки альбатроси в усьому світі розмовляють єдиною мовою. З такими думками вони вирушили в Моравію, Словаччину й Нижню Австрію, збираючи навколо себе молодь, яка більше дивилася їм у рот, ніж прислухалася до їхніх слів. Одному з юнаків Мефодій вирішив подарувати гарну різьблену палицю. Усі чекали, що він подарує її найкращому серед учнів, і намагалися вгадати, хто ж це буде. А Мефодій віддав її найгіршому. І сказав: «Учитель своїх найкращих учнів найменше вчить. А найдовше залишається з найгіршими. Бо швидкі швидко відходять...».

У 870 році він отримав від папи титул паннонсько-сремського архієпископа; архієпископ зальцбурзький через це змушений був покинути Балатон. Коли влітку 870 року Мефодій повернувся в Моравію, німецькі єпископи кинули його за ґрати, й два роки він провів у в'язниці, де чув тільки шум Дунаю, а потім був переданий у Регенсбург і постав перед судом церковного собору. Тут він був тортурований і голим виставлений на мороз. Доки його катували – зігнутого бородою аж до снігу – Мефодій думав про те, що Гомер і святий Ілля – обоє безсмертні, обоє озброєні тільки словами, один обернутий до минулого і є сліпий, другий охоплений майбутнім і зрячий, один грек, що найкраще серед поетів возвеличив вогонь і воду, а другий єврей, що водою нагороджував, а вогнем карав. Він запитував себе, чи зустрілися колись ці два сучасники.

Завдяки покровительству папи 880 року він залишився живим. Помер Мефодій 885 року, залишивши після себе слов'янські переклади Святого Письма, Номоканона (законника) та бесід святих отців. Двічі виступав він у ролі хроніста хозарської полеміки, переклав «Хозарські бесіди» слов'янською мовою, але

вони не збереглися. Найголовнішим християнським джерелом, у якому йдеться про хозарську полеміку, залишається слов'янське житіє Костянтина Філософа, укладене під наглядом самого Мефодія. У ньому наводиться дата полеміки (861 рік), а також подається докладний опис промов як самого Костянтина, так і його опонентів – гебрійського й ісламського учасників полеміки.

У Даубмануса є такі слова про Мефодія: «Найтяжче орати чужу ниву й свою жінку, – пише він, – але, оскільки кожен чоловік розп'ятий на своїй жінці, як на хресті, виходить, що важче нести свого хреста, аніж чужого. Так було і з Мефодієм, який ніколи не ніс хреста свого брата. Бо молодший брат був йому духовним батьком». Каган прислухався до переконливих доказів Костянтина Філософа і перейшов у християнство разом зі своїм двором. Завершується «Червона книга» словниковою статтею «Челарево (VII–XI століття)». Це знайдена археологами місцевість із середньовічними похованнями поблизу Дунаю в Югославії. Серед знахідок трапляються менори (зображення єврейського семисвічника) та інші єврейські символи. Серед знахідок, виявлених у Керчі на території Криму, є плити з таким самим типом менор. Це та інше наводить на думку, що некрополь у Челарево належав частково юдаїзованим хозарам. У запису археолога, що працював на розкопках Челарево, говориться: «Про тих, що поховані у Челарево, угорці хотіли б сказати, що то – угорці чи авари, євреї – що то євреї, мусульмани – що то монголи, і ніхто не хоче, щоб то були хозари. А саме вони і є якнайшвидше... Могильник переповнений уламками гончарного посуду із зображеними на них менорами. Як у євреїв поламаний гончарний виріб означає пропашу загублену людину, так і цей могильник є похованням пропаших і загублених людей, що ними і були хозари в тому місці і, можливо, саме в той час».

У «Зеленій книзі» розповідається про ісламські джерела з хозарського питання. Хозари – ім'я народу тюркського походження. З 552 року хозари, очевидно, входили до складу західного тюркського царства. Як свідчить карта арабського географа, хозарська держава простягалася у верхній течії Волги й Дону, охоплюючи Саркел і Атіль. Він згадує про караванний шлях із Хозарії до Хорезму, а ще зустрічаються згадки й про «королівську путь» з Хорезму до Волги.

Ісламські джерела описують хозарів як добрих землеробів і риболовів, що вирощують на деревах молюсків. У них є палиці, на яких вони мітять зарубками усі важливі події свого життя, зарубки мають вигляд тварин і означають стан і настрої, а не саму подію. У формі тої тварини, яка найчастіше повторюється на палиці, роблять могилу для її власника. Тому могили на їхніх цвинтарях розміщені групами, залежно від того, яку форму вони мають – тигра, пташки, верблюда...

Хозари вірять у те, що в найтемнішому проваллі Каспійського моря живе безока риба, яка відкладе єдиний правильний час всесвіту.

Хозари можуть читати кольори, як нотні записи.

Устрій хозарської держави доволі складний, а її піддані поділяються на народжених під вітром (ними є хозари) і всіх інших, народжених над вітром, тобто переселенців з інших земель – греків, євреїв, сарацинів і русів. Держава поділена на області. Число нагород рівне для всіх, хто населяє країну. Тільки хозари піклуються про безпеку держави, її єдність, відповідають за оборону країни і її захист, а в той час усі – євреї, араби, греки, готи й перси, що живуть у Хозарії, – тягнуть лямку кожен для себе і на свій бік.

Хозари випікають хліб фарбований і не фарбований, але їм дозволяється вживати лише дорогий, нефарбований, інакше будуть покарані.

Під час хозарської полеміки в країні панував великий неспокій. І каган прийняв іслам, «роззвуся, помолився Аллаху і наказав спалити своє ім'я, одягнене на нього, за хозарським звичаєм, ще до народження».

У «Жовтій книзі» оповідається про гебрейські джерела з хозарського питання. Перш за все пояснюється, що каган, титул хозарського володаря, походить від єврейського слова коен, що значить князь. Хозарський каган не допускав втручання церкви у державні чи військові справи. Він каже: «Якби шабля мала два руків'я, вона була б ціпом». Такий підхід є однаковим як для хозарської, так і для єврейської, грецької чи арабської віри. Але з одного корита всі ситими не будуть. Дані про навернення хозарів у юдаїзм суперечливі. Згідно з джерелом (уривок одного єврейського тексту), 1912 р. знайденим в Англії, написаним

близько 950 року, юдаїзація хозарів почалася ще до полеміки і відбулася таким чином. «Перехід хозарів у юдаїзм і справді відбувався у дві фази. Перша настала відразу після перемоги хозарів над арабами в 730 році, коли всі награбовані в бою цінності пішли на будівництво храму за біблійним взірцем. Тоді, близько 740 року, юдаїзм був прийнятий у своїх найзагальніших рисах. Хозарський князь Булан запрошував рабинів з інших земель, і ті поширювали єврейську віру між хозарами.

Каган Овадій почав будувати синагоги, відкривати школи і знайомити хозарів з Торою, Талмудом і єврейською літургією».

Отже, в усіх трьох частинах словника по-різному тлумачиться ключовий момент хозарської історії. Неможливо зрозуміти, якими були наслідки зустрічі представників християнства, юдаїзму та ісламу: виходить, що правитель приймав віру нову для свого народу відповідно до Червоної – християнство, до Зеленої – іслам, до Жовтої – юдаїзм. Історичні факти залишаються невідомими, бо ні хозарські книжки, ні хозарська мова не збереглися.

Відтак історія як наука позбавляється достовірності. Фантазія письменника перетворює історію на ряд напівміфічних подій, що належать різним епохам, країнам, релігійним традиціям. Павич дає іронічні поради читачеві: пробиратися крізь книжку про історію хозар, як крізь ліс, орієнтуючись за зірками, місяцем і хрестами, або на свій розсуд комбінувати статті цього словника. «Кожен читач сам складе свою книжку в єдине ціле, як у грі в доміно чи в карти, і отримає від цього словника, як від дзеркала, стільки, скільки в нього вкладає...».

Роман М. Павича «Хозарський словник», як і «Пейзаж, намальований чаєм», «Зоряна мантия», – приклад сучасної постмодерністської літератури, характерними рисами якої є «легка» іронія, змішування різних стилів, пародіювання детективних «масових» творів, різноманітне трактування реальності (пояснити факти буття за допомогою однієї концепції неможливо).

Найпоширеніший жанр постмодерністської літератури – роман, у якому «навколишній світ трактується не як стабільна і упорядкована система, а як художній текст з притаманним йому суб'єктивно-творчим способом упорядкування подій...»



# Крістоф Рансмайр

(1954)

Майже в самому центрі старої частини Відня – невеличкий зелений острівець: тополі, сосни, волоські горіхи та кущі жасмину. З вікна можна споглядати величну картину Набережної Франца Йозефа, над обрисами будинків якої стрімко здіймається у височінь струнка готична вежа собору святого Стефана. Розмірено, пружно котить свої зелено-сині води закутий у граніт Канал Дунаю, на хвильку затримуючи у деформованих мерехтливих віддзеркаленнях картинки доквілля. Усе навколишнє приведене в рух, ніщо не зберігає своєї подоби. Оточення, атмосфера цього міста протягом століть акумулювала творчу енергію різноманітних культур.

Мабуть, недаремно у цьому місті восени 1988 року з'явився роман «Останній світ», на який були спрямовані спалахи літературної реклами німецькомовного світу. Австрійцеві Крістофу Рансмайру, автору цієї книги, було тридцять чотири роки. Роман став сенсацією. Засоби масової інформації вміло підготували її презентацію. Вона відбувалася на тлі декорацій знаменитого «Бетховенського фриза» роботи Густава Клімта і викликала захоплені відгуки вибагливих критиків: «Феноменально!», «Грандіозно!».

Роман К. Рансмайра знайшов широке коло читачів, здобувши визнання в німецькомовних країнах, протягом короткого часу був перекладений двадцятьма чотирма мовами світу. Переклад українською мовою Олекси Логвиненка визнано кращим перекладом 1993 року в Україні, відзначено премією ім. Миколи Лукаша. Його зроблено класичною українською мовою, яка водночас звучить цілком сучасно.

Письменник К. Рансмайр живе й працює у Відні. «Я не відчуваю, що став знаменитим», – говорив він в одному з інтерв'ю,



до речі, інтерв'ю він дає досить неохоче. Йому притаманна меланхолічна інтелігентність, стриманість. Погляд його зеленавосірих очей задумливий, уважний. Любить спокій, над кожною книжкою працює три – чотири роки, час від часу вдосконалюючи її. Одягається, як правило, в чорне, і в цьому спостережлива публіка зауважила особливий постмодерністський стиль. Фінансова незалежність внаслідок літературного успіху дала змогу реалізувати давню мрію – подорожувати.

Півроку він проводить за письмовим столом, півроку в супроводі кількох близьких людей – у прадавніх лісах Канади, в Гімалаях, у пустелях Мексики, у лабіринтах островів Малайзії та Таїланду, в джунглях Бразилії чи в каньйонах Аризони й Невади. Завжди пішки, забираючись у найнедоступніші місця, а супутники ідуть поодиноці; на самоті з собою К. Рансмайр зауважує: «Я не належу до людей, які неодмінно повинні зміряти своїм кроком Гренландію. Але йти величним краєвидом, як наприклад, пустелею, дає мені неймовірну полегкість. Це завжди шлях через власну історію, шлях до очищення. З кожним кроком усе, що гнітило, залишається позаду. Коли йдеш сам, усе власне життя постає перед тобою виразніше й контрастніше. Уже не помічаєш слідів часу, проходиш крізь куліси, за якими відкривається саме та епоха, в якій хочеш побувати, бо ці величні краєвиди не могли постати перед очима спостерігача сотню чи триста тисяч років тому набагато іншими, ніж тепер». У нагрудній кишені – записник з олівцем. Так народжуються нові задуми, нові твори. «Успіх «Останнього світу», – говорить К. Рансмайр, – ще нічого не довів, практично я знову «на нулі». Закінчивши книгу, опиняєшся на початку нової історії».

Народився Крістоф Рансмайр 1954 року у Велсі (Верхня Австрія) біля озера Траун у сім'ї сільського вчителя. У дитинстві пізнав смак джерельної води, полюбив сувору красу стрімких скель, відчув меланхолічність далеких альпійських хребтів та насолоду тишею. «Мої гори завжди зі мною. Їх ви знайдете і в «Останньому світі», – сказав він пізніше. До школи ходив у Ройтгамі та Гмундені, в містечку Ламбах закінчив Бенедиктинську гімназію, у Відні вивчав філософію. Глибокий слід залишила філософсько-естетична теорія «трансцедентного мислення»: «мистецтво – це відблиск того, що недосягне смерті, туга за чимось зовсім іншим». В університетські роки навчився сумніватися в ідеологічних і

догматичних рецептах, почав роботу над дисертацією про політичні утопії та співвідношення індивідуальної свободи і суспільної.

Наукову роботу не завершив, приваблювала письменницька діяльність. Про свої переконання К. Рансмайр говорить, що вони завжди були «ліві», що перевагу він віддавав «гуманістичному розумінню анархізму», а на виборах голосував за «зелених»: «Я – наслідок антиавторитарної традиції», – говорив письменник. Тривалий час К. Рансмайр працював журналістом, що до певної міри дало йому змогу вирішувати матеріальні проблеми, разом з тим, що є найголовнішим, відкрило неоціненні можливості спілкуватися та спостерігати, пізнавати життя безпосередньо. Робота над репортажами та есе сприяє шліфуванню його стилю, він привчається лаконічно, виразно висловлювати думки. Перші публікації дають можливість помітити напрямок зацікавлень письменника: у тексті до фотоальбому «Осяйний захід» (1982) відображаються проблеми неадекватного ставлення людини до природи, що часто призводить до спустошення, занепаду, відмирання. Він узяв участь також у підготовці репортажів «У глухому куті. Повідомлення з центральної Європи» (1985) як один з авторів збірки, що свідчить про інтерес до болючих тем тоталітарних режимів, проблем взаємин між Заходом і Сходом.

Перший роман К. Рансмайра «Жахіття криги й пільми» (1984) – популярна в літературі австрійського авангарду «полярна історія». Це сповнений драматизму твір про австро-угорську наукову експедицію 1871–74 рр. до Арктики, відзначений критикою як стилістично досконалий інтелектуально-психологічний роман. Письменник органічно поєднує різноманітні жанрові можливості, тому не випадково характеристики цього роману були дуже неоднозначні: його розглядали на межі публіцистики і белетристики, називали «археологічно точною хронікою руйнування». Як це не раз буває в літературному житті, успіх наступного роману К. Рансмайра «Останній світ» привернув увагу читачів і до його попередньої творчості.

Історія роману «Останній світ» досить незвичайна. Відомий німецький письменник, засновник і видавець серії «Наша бібліотека» Ганс Магнус Енценсбергер звернувся до молодого автора з пропозицією підготувати для видавництва «Грено» прозовий

переказ славетних «Метаморфоз» Овідія. К. Рансмайр, працюючи над твором античного поета, інтерпретуючи його зміст, відчуває, що виходить за межі просторово-часової структури «Метаморфоз», що вічні образи й теми античної міфології живуть і зараз, їх зустрічаєш то у Відні, то в невеличкому гірському селі Пелопонесу чи на узбережжі океану в Бразилії. «Ці образи супроводжували мене понад чотирнадцять років», – зізнається письменник. В опублікованому згодом «Задумі роману» К. Рансмайр дає лаконічну характеристику змісту свого твору. «Тема – зникнення і реконструювання літератури, події; матеріал – «Метаморфози». – Публія Овідія Назона». Сюжетна лінія роману досить проста. Протагоніст роману Котта, в античному Римі – Котта Максим Мессалін, один із найдовіреніших адресатів Овідієвих «Послань із Понту», в романі молодий римлянин, вирушає в подорож на «край світу», щоб знайти зниклого поета чи принаймні його славетний твір.

Назон Публій Овідій – у давньому світі римський поет, народився в сім'ї аристократа-землевласника 43 р. до н.е., вивчає в Римі риторіку, подорожує з метою поглиблення освіти до Малої Азії та Греції. Відмовляється від шансів стати сенатором і цілком присвячує себе літературній творчості і стає врешті-решт ушлюбленим поетом. Але яку ж сенсацію викликає те, що знаменитого поета у 8 р. до н.е. без суду й слідства, а за указом імператорського кабінету висилають до міста Томів на Чорному морі – на край світу! Овідія офіційно звинуватили в тому, що нібито його еротична поезія непристойна. Тепер багато хто доходить висновку, що поет, певно, був причетний до світського скандалу з онукою Августа або до політичних інтриг Агріппи Постума (прямого наступника Августового) й мусив зникнути з Рима. Всі зусилля домогтися перегляду імператорського указу виявилися марними. Помер Овідій у 17 або 18 р. до н.е. в Томах, місце його поховання невідоме. Його твори, в тому числі і «Метаморфози» («Перетворення»), підготовлені аж до останньої коректури, але на той час, коли Овідієві довелося піти у вигнання, не вийшли, і він з туги та розпуки від того, що мусить прощатися з Римом, спалює один примірник рукопису. Завершуючи «Метаморфози», Овідій попередив історію: «...Згину до зір, і ніщо не схитне, не зітре мого ймення. / Всюди, де б на землі не прославилась Римська держава, / Буду в людей на вустах і, якщо

таки можна покластись / На прозорливість співця, – возвеличений, житиму вічно».

Котта у давньому світі – найменший син оратора Валерія Мессала Корвіна, поет і оратор, Овідій товариш. Історики Пліній і Тацит згадують, що він представляв у сенаті погляди Тіберія. Згодом імператор сам узяв Котту під захист, позаяк його звинуватили в образі імператорської особи. Помер, як припускають, від отруєння ліками. Йому адресовано шість Овідієвих листів із Чорного моря («Послання з Понту»). «Сподіваюсь, Котто, всі щирі мої побажання до тебе дійдуть; хай вони збудуться... Ти здивований, що я пишу?.. Я все ще пишу, висіваю зерно в пісню, неродючу землю... Хай вибачать мені друзі за те, що й я поклав на них сподівання... Цієї помилки тепер я вдруге ніколи вже не припускаю. Я прийшов сюди. І тут я помру... А втім, для більшості людей я помер ще тоді, як закотилась моя зоря...»

Поет Публій Овідій Назон, імператор Октавіан Август та молодий римлянин Котта – історичні образи роману. Постаті, що складають суспільство Томів, запозичені з Овідієвих «Метаморфоз». К. Рансмайр додає до свого твору своєрідний довідник – «Овідій репертуар», де коротко характеризує персонажів «Останнього світу» та їхніх прототипів у давньому світі.

Письменник дає пояснення про своїх персонажів, їхнє місце в сюжеті та в образній системі, роль у розвитку авторської думки. І вже від самого читача залежить, наскільки він зацікавиться античністю, чи розглядатиме сучасний австрійський роман через призму історичної епохи Овідія і його творів, чи ні.

Давньоримський поет стає центральною постаттю роману. Дія, у якій беруть участь усі персонажі роману, постійно розвивається навколо особистості Овідія, хоча протягом роману він не з'являється жодного разу.

Покарання – суворе вигнання – було призначено не за провину: очікували провину, щоб призначити кару. Найтиповішою ця «логіка» виявиться для XX ст., епохи формування й розпаду тоталітарних диктатур: ніякої провини не потрібно, поета просто карають, а в чому полягає злочин – він повинен здогадатися сам. Можливо, таку фатальну роль у житті античного поета зіграв і його головний твір – епічна поема «Метаморфози», у якій він змалював історію Риму, а разом з нею історію цивілізації взагалі.

За допомогою міфічних сюжетів Овідій передає ідею мінливості, плинності, непостійності реально існуючого. Звичайно, саме це, а не слава «вчителя кохання» могло викликати гнів Августа, цілком упевненого в непорушності своєї імперії. «Вирок було винесено без суду і слідства; поет, досягнувши вершин слави, мусив до ранку попроситися з усім, що йому було рідне та близьке, і вирушати в зимове плавання морем до Томів – невеликої напівварварської грецької колонії у Фракії (сучасна Констанца в Румунії).

М'який італійський клімат йому замінили на суворий чорноморський, розкішну віллу з доглянутим садом – на дику природу гирла Дунаю, улюблену бібліотеку – на оточення варварів, далеких від греко- та латиномовної цивілізації. Про свої страждання Овідій розповість в елегіях, написаних у вигнанні – краї світу, останньому світі. Саме з цією метафорою «Скорботних елегій» пов'язує К. Рансмайр назву свого роману, основна дія якого переноситься до Томів, хоча постійно присутній смисловий зв'язок з Римом через протиставлення столиці й периферії. Та «останній світ» – це не лише край цивілізації, але й по-філософському осмислений постмодерністським світосприйняттям мотив апокаліпсису і приреченості.

«Ніщо не зберігає свою подобу» – лейтмотив роману. Але в самій мінливості прихована сталість. Усе повертається, знову і знову повторюється. Роман К. Рансмайра – не тільки одна зі спроб оригінальності інтерпретації античності. Це твір про вічність і плинність, самотню долю й неприкаяність таланту не лише у вигнанні, а й у власній вітчизні, про всю гаму людських почуттів, що реагують на найменші дисонанси.

Створюючи власну інтерпретацію Овідієвої долі, К. Рансмайр свідомо відходить від історичної дійсності. Це виявляється уже в тому, що ймовірною причиною звинувачення поета в авторській версії стають «Метаморфози», а не «мистецтво кохання». Назон дійсно спалює єдиний примірник поеми перетворень, і цей факт стає стрижнем, навколо якого розвивається дія. Основна увага сконцентровується на протидії поета абсолютистському режиму. Комедія «Мідея», де відверто висміяно людський потяг до збагачення на фоні римської дійсності, завоювала популярність серед римського плебсу. Поет стає небезпечним. Останнім кроком, «яким він залишив позад себе

всю Римську імперію», стає його виступ на стадіоні перед Августом, сенаторами та генералами, де він забуває схилити коліно і каже тільки: «Громадяни Рима!». Розповідь Овідія Назона про новий вид народу – «мурашиний» (мрія кожного диктатора) – «невибагливий міцний народ, що ставав армією трударів, коли треба було копати рови, розбирати кам'яні мури чи зводити мости, в дні боротьби він ставав військом, після поразки діставав владу й, пройшовши крізь усі перевтілення, все ж таки не втрачав, на відміну від решти видів, здатності коритися», – має яскраво антитоталітарний характер.

Октавіан Август – «імператор і герой світу» – змальований лаконічно й однозначно – це типовий деспот, що втішається усвідомленням своєї влади. Назон для нього – «промовець під восьмим номером, бо, хто має владу й силу, той книжки не читає».

До справжніх історичних осіб належить і протагоніст роману Котта, в античному Римі – Котта Максим Мессалін. У романі це молодий римлянин, такий, як багато інших. Він вирушає в подорож на «край світу», щоб знайти зниклого поета чи його славетний твір. Мотив його вчинку досить егоїстичний – це чисте честолюбство. Крім того, він вирушає до Томів «просто від нудьги». У цьому образі багато сучасного – яскраво виражений індивідуалізм, прагматизм і жадоба вражень та слави. У своїх пошуках Котта конфронтує з надзвичайним світом, де в убогому «залізному місті», населення якого складають рудокопи, линварі, різники та крамарі, поступово реконструюються сюжети й образи «Метаморфоз». І саме тут Котта переживає власну метаморфозу (переродження): нужденні Томи, ця пряма «інкарнація» Назоновій поезії, помалу відкривають перед ним справжні людські цінності, допомагають зрозуміти суть причетності до вічного. Томи створюють враження бездушності, однак за кожним образом тут стоїть своя трагедія. Люди тут – немов заціпеніли, життя в них надзвичайно тяжке, проте вони, хоч і час від часу, споглядають вічність, вдивляючись під неозорим морським небом удалину. Саме тут він починає розуміти, що до Назона Томів не було, їх створив його геній, перетворивши поезію в реальність. Саме в цій бухті Котта почув від Ехо останню історію з «книги каміння» про безрадісну долю людства – вражаючу картину всесвітнього потопу; саме тут він зрозумів, що справді кохає її.

Не випадково Томи такі убогі. Матеріальний світ, що цілком заповнював життя Котти в Римі, крім нудьги, не викликав нічого. Тут, на напівдикому узбережжі, він відкрив для себе справжні цінності, ввійшов у Назонову поезію і світ, створений ним.

У своїх пошуках Котта знаходить згадку про «Метаморфози» та Назона у спогадах і розвідках жителів Томів, а також у сценах їхнього реального життя, причому кожен, хто з'являється в місці вигнання поета, перетворюється у «вічний» міфологічний образ. Мовчазна Ехо – відлуння Овідієвих історій, пророцтв про «покоління людей із каменю». Цей образ надзвичайно значимий як для повернення до життя світу легенд римського поета, так і для відтворення внутрішньої «метаморфози» самого Котти. Ехо у поемі Овідія – трагічна постать, німфа, самовіддано закохана в Наркіса. У романі – це мінлива мовчазна красуня, підвладна спотворенню в результаті неблаганної хвороби. Вона повторює долю, запозичену з міфу, закохавшись у римлянина, що неждано з'явився на узбережжі. Почуття Ехо до Котти промайнуло тінню, надією. Воно навчило її душу промовляти, надихнуло на оповіді про дивні історії римського поета. Але тут, у Томах, усі людські почуття, навіть найтонші і найвразливіші, виявляються у прагматично-вульгарній формі. Не випадково Ехо пізнає саме «книгу каміння». І в коханні Котта виявився «таким, як інші». Перетворена цинічним довколишнім світом у повію, ставши коханкою римлянина на одну ніч, Ехо втрачає останню надію. Вона розповідає Котті про загибель світу та його відродження у ще потворнішій формі і після бурі зникає, втрачаючи свою подобу. Її фізичне існування не має більше смислу, вона стає відлунням власного почуття.

Те, що відходить, міняє форму й подобу, залишається неминущим і зберігається в мистецтві. Відображення слова в картині, поєднання літератури й образотворчого мистецтва відтворено в постаті глухонімої ткалі Арахни. Її гобелени – ще одне джерело, з якого Котта реконструює твір зниклого Назона. Арахна пізнала «книгу птахів». Головний мотив полотнищ ткалі, із яких римлянин прочитає історії «Метаморфоз», – небо, «ніби живе, заселене летючими птахами», що переборюють земне тяжіння – мов мрія про звільнення, свободу. Але й тут з'являється сумнів у величі лету. Падіння Ікара на гобелені символізує

творчий зліт та трагізм дерзання. Море – уособлення вічності, двоє безпорадно схилених над водою крил – неначе рухи людини, яка потопає, гине, зазіхнувши на вічність.

На сторінках роману постійно присутнє кіно. Це, насамперед, фільми, що показує жителям Томів карлик Кипарис, мандрівний кіномеханік. Сюжети їхні – це переосмислені історії Овідієвих «Метаморфоз». У них показано долі самих рудокопів та їхніх близьких – кохання, розлуки, руйнування... Сам Кипарис любить своє ремесло, яке приносить людям почуття захоплення, переносить їх у часі й просторі: він нишком спостерігає в синіх відблисках за обличчями людей. Задрімавши, Кипарис бачить сон, ніби поступово перетворюється в дерево, обростаючи кільцями років. Це особливий спосіб залучення до загальної розповіді – «метод інтелектуального монтажу».

Автор також показує взаємодію різних видів мистецтва: літератури, живопису, кіно.

У пошуках зниклого Назона Котта зустрічає й інші постаті, що ніби зійшли зі сторінок спопелілого твору. Різник Терей, його дружина Прокла, ливар Лікаон, вугляр Марсій, крамарка Феме та інші жителі Томів – повернені до життя образи міфології, що виходять за рамки певної епохи, набувають позачасовості.

Сполученою ланкою між історичним та міфологічним світом є образ Піфагора. Старогрецький філософ, який жив у 6 ст. до н.е., стає в Овідієвій поемі виразником впевненості античного поета в тому, що все змінюється. В «Останньому світі» – це гротескна фігура старого, перекonanого в реальності попередніх інкарнацій людської душі. В розпачі та стражданнях поета він упізнає власну долю і знаходить гармонію між своїми та Назоновими думками. Саме він намагається увічнити поета, поставити кожному його слову пам'ятник. Та жителі Томів, що відзначаються «здоровим глуздом», вважають його божевільним. У просторі, в часі, в душі Піфагор живе над Томами в Трахалі, що лежить високо в горах. До людей він спускається лише час від часу. Саме тут Овідій, піднявшись у гори, знаходить свій останній притулок, а Піфагор стає його слугою, в чому теж закладено глибинний зміст. Та й цю руїну з квітучою субтропічною рослинністю високо над морем, – зненацька вкриває вічний сніг. Овідій зникає, та Піфагор і далі чекає його. Про поета лишається пам'ять; навіки вихоплений із



часу, він стає міфом серед міфів, перетворюється в саму дійсність. Завершальна сцена роману – початок апокаліпсису. Змінюється клімат, усе підвладне скам’янінню, спустошенню. На руїнах буває дика природа. Зникає і твір Овідія, література перетворюється на окремі елементи – слова, написані на клаптиках тканини, які перебирає напівбожевільний Котта. К. Рансмайру не раз дорікали, що в його романі мало радості, світла, надії. Це подорож у сон, що поступово переходить у марево, жахіття якого стають реальністю. Проте перифраз К. Рансмайра – в жодному разі не заперечення «Метаморфоз». Як і Овідій, австрійський письменник використовує принцип перетворення не лише як один із мотивів свого твору, але й робить його основним композиційним та смисловим принципом. Запозичену з I-ї книги «Метаморфоз» історію про чотири віки людства, від золотого до залізного, та всесвітній потоп як кару для людей К. Рансмайр вкладає в уста Ехо. Те, що в античного поета зображено в прачасі і є початком його епічного твору, у сучасного письменника стає фіналом. Розвиток відбувається по колу: під час всесвітньої катастрофи постає увінчане снігом громаддя – Олімп, місце перебування богів. З хаосу народиться нове покоління людей. Котта читає на трахільських каменях долі не тільки колишніх, але й майбутніх мешканців залізного міста. Проте ці нові люди – бездушне покоління «з каменю». Фінал роману досить песимістичний. Минає все, єдине, що залишається – це творення. Саме тому й веде сучасний австрійський письменник діалог з античним поетом.

Роман «Останній світ» мав великий успіх у читачів, та Рансмайр визнав, що «цей успіх ще нічого не довів, практично я знову на нулі. Закінчивши книгу, опиняєшся на початку наступної історії».



## Еріх Марія Ремарк (Кралер)

(1898 – 1970)

Еріх Марія Ремарк – один із найпопулярніших німецьких письменників 30–40-х років – уродженець Оснабрюка у Вестфалії. Зразу після школи він добровільно записався в армію і воював на Західному фронті. За книгу «На Західному фронті без змін» зазнав переслідувань, і тому 1931 року він змушений був виїхати з Німеччини і жив до 1939 року у Франції та Швейцарії. У 1939 році йому, як і іншим німецьким антифашистам, довелося покинути Францію. Письменник поселився у Нью-Йорку, фашисти позбавили його німецького підданства; 1947 року Ремарк отримав американське громадянство, але останні роки жив у Швейцарії.

Перший роман Ремарка «На Західному фронті без змін» (1929) був спрямований проти війни і реваншистів. Він написаний з позицій «втраченого покоління», як називали у 20-х роках юнаків, що пройшли війну. Роман просякнутий ненавистю проти мілітаризму. У ньому з гнівом і болем розповідається про трагедію юнаків, яких нічого не навчили, крім убивати.

Ремарк говорить про безцінність людських жертв, про загибель молодих людей на імперіалістичній бойні. У романі багато картин, які свідчать про розвал кайзерівської армії: солдати і молодші офіцери воюють, а вищі чини знаходяться в недосяжних далях від фронту. Життя в окопах страхітливе, їжу солдати добувають мародерством.

З критичною лінією роману пов'язана і його центральна тема – тема солдатської дружби й солідарності, народжених однією долею. Ремарк з великою теплотою змальовує рядових солдат. Незважаючи на те що на війні ці люди перетворилися на автомати, які діють за інерцією, і небезпека кожного дня виробила в них

чинічну байдужість, в глибині душі у них залишились людські почуття. Їм жаль кожного загиблого фронтового товариша. Вони починають бачити людей і в ворогах. Це почуття змінює їхні попередні переконання: шовінізм, віру у безгрішність монарха, релігійність. Солдати замислюються над причинами війни, переживають душевні сумніви. Настрій цієї маси виражає Пауль Боймер.

Уболіваючи за втраченим молодим поколінням, письменник не піднімається до соціального протесту. Незважаючи на тривогу за людину, за її майбутнє, що пронизує всю книгу, Ремарк приходиться до песимістичного висновку про невідворотність зла. Цю концепцію споглядання і неспротиву Ремарк сформулював у епіграфі до роману: «Ця книга не є ні звинуваченням, ні сповіддю». Одним із винуватців трагедії молодого покоління Ремарк вважає пруську школу. Він з обуренням змальовує образ Канторека, вчителя-мілітариста, що прищеплював юнакам бездумний шовінізм і покірність.

Антимілітаристський пафос роману був настільки очевидним і впевненим, що фашисти 1930 року на спеціальному аутодафі спалили книгу Ремарка як «соціалістичну».

У романі «Повернення» (1931) Ремарк пише про долі «втраченого покоління» по закінченні війни. Головний герой Ернест Брикхольц продовжує лінію Пауля Боймера, головного героя роману «На Західному фронті без змін». Герої твору «Повернення» не сприймають реваншистської юнкерської демагогії, вони уяснили зв'язок мілітаризму з ажіотажем наживи. Але їх обурення війною і усвідомлення, що солдати всіх армій воювали за інтереси капіталу, має дуже загальний характер.

Коли реакційний рейхсвер, зібраний із офіцерів, вчорашніх фронтовиків, розстріляв беззбройних робітників, також у минулому фронтовиків, героям роману довелося розпрощатися зі своїми ілюзіями «солдатської дружби». Вони зрозуміли, що колишніх воїнів розділяє соціальна нерівність і відмінність інтересів. Але навіть зіткнення з воєнізованим молодіжним загоном, майбутньою фашистською силою, не викликає в них бажання включитися в активну боротьбу.

Роман «Три товариші» (1938) тематично приєднується до антивоєнної діалогії, але сюжетно самостійний. Життя, думи,

настрої його героя Роберта Лакампа підсумовують концепцію Ремарка про долі «маленької людини». Роберта Лакампа, Кестнера і Ленца зв'язує не просто фронтowa дружба, а спільність поглядів і схожість долі. Вони не цураються ніякої роботи, не соромляться злиднів, вони самотні, безпритульні, але зберегли під оболонкою цинічної дотепності душевну чуйність і доброту. Гостріше, ніж ранні герої Ремарка, вони ненавидять багатіїв і святош, навіть робили спробу відстоювати передові погляди, але після реакційного путчу 20-го року, коли заарештували Кестнера і Ленца, більше не хочуть боротися. Праця і дружба прикрашають їхнє життя, але часом вони відчувають себе розчавленими, спустошеними і заливають своє сум'яття вином.

Невеселе існування трьох друзів раптом прикрасило кохання Роберта і Пат. Друзі оточують закоханих увагою і турботою. Без вагань продає Кестнер автомашину, щоб безнадійно хвора Пат могла лікуватися; друзі до кінця борються за її життя. Ремарк прекрасно показав силу справжнього почуття.

Поряд з утвердженням радості кохання і дружби у роман увійшла поетизація праці. Саме в цьому полягає своєрідна привабливість роману, причина його успіху у читачів.

Але при всьому демократизмі героїв роману вони – відщепенці й індивідуалісти, які відмежувалися від політичної боротьби. Ні разу не виникають між друзями серйозні політичні розмови. Ленц, здавалось, хотів би бути більш активним, але його несміливі кроки обірвала рука фашиста-вбивці.

Від початку Другої світової війни головним героєм творів Ремарка став антифашист. Розвінчання фашизму і боротьба з ним – основна тема романів «Уламки загиблого корабля» (1941), «Люби ближнього свого» (1941).

У романі «Тріумфальна арка» (1945-1946) Ремарк змальовує життя німецьких біженців і загальний політичний стан у Франції напередодні Другої світової війни.

В образі німецького емігранта-антифашиста Равіка Ремарк створив свого позитивного героя. Це людина шляхетна, вольова і мужня. Катування і концтабір не вбили в ньому волі до життя. Втікши із табору, він воював проти фашизму в Іспанії. У Парижі йому доводиться жити під чужим прізвищем. Ділки від медицини експлуатують талант Равіка і його злиденне становище, вони

досягають своєї популярності і багатства на його успіхах хірурга. А йому виплачують мізерні копійки. Але Равік не лише виявляє виключну наполегливість, відстоюючи своє право на життя і на улюблену професію. Він у цих жахливих умовах зберігає доброту і чуйність, любов до людей і бажання їм допомогти.

Головною метою життя Равіка стає вбивство гестапівця Хааке, ката, що згубив багатьох людей. У цьому діянні герой досить примарно відчуває свій громадянський обов'язок, і тому спокій наповнює його, коли він досяг своєї мети.

Равік веде боротьбу самотужки, він не шукає зв'язків з антифашистськими організаціями, своє виправдане презирство до буржуазних партій він поширює на будь-яку партію і організацію. Це є характерний для героїв Ремарка індивідуалізм як ізоляція від великої, колективної боротьби. З іншого боку, в цьому творі не відчувається звичайного песимізму. Наприкінці роману, коли почалась війна, Равіка разом з іншими німецькими емігрантами заарештовують для відправки в концентраційний табір. Захопивши свої хірургічні інструменти, він спокійно їде в машині, втішаючи людей, які зазнали невимовного горя і потрясіння. Він думає про життя, про ту маленьку користь, яку зможе принести людям.

В останній раз Равік бачить перед собою Тріумфальну арку зі статуєю Ніки, богині перемоги. Тріумфальна арка давно стала для нього символом Парижа. Він замислюється, чи залишить Ніке Париж. Роман «Тріумфальна арка», частково автобіографічний, знайомить читача з історією кохання письменника до великої актриси Марлен Дітріх. Вони були знайомі ще з середини 30-х років. Дружба з Марлен поступово переросла у Ремарка в справжню пристрасть. Великій актрисі спочатку подобалось, що у неї знаменитий коханець. Але глибоких почуттів до нього вона не відчувала. Ремарк опинився у ролі надокучливого коханця. Він став пити, а щоб викликати у Марлен ревності, заводив короткочасні романи. У жовтні 1943 року Ремарк написав Дітріх прощальну записку: «Завжди приходиться момент, коли потрібно зупинитися. Тому – адью», і виїхав у Нью-Йорк.

Важливе значення для розкриття характерів у Ремарка має професія героїв і їхнє ставлення до неї. Герої письменника – люди, які перебувають у конфлікті з оточенням і суспільством у цілому,

але завжди гаряче люблять свою професію і досконало нею володіють. Равік, наприклад, всього себе вкладає в кожен операцію.

Антифашистській боротьбі всередині Німеччини і повстанню в концтаборі присвячений роман «Іскра життя» (1952).

У романі «Час жити і час помирати» (1956) Ремарк ставить питання про відповідальність німецького народу. Німецькі солдати визнають за собою вину і ганьбу фашизму. Письменник говорить і про наявність антифашистського підпілля. Солдат-комуніст Іммерман, направлений на радянський фронт із концтабору. Іммерману нелегко на фронті: за ним стежать співробітники спецслужб і в будь-який час донесуть про його діяльність, але він витримує це і не боїться сказати правду. На зауваження Штейнбрєннера, який, за словами Іммермана, уже років п'ять-шість ганяється «за євреями та зрадниками», – «є такі, що не замовкнуть, поки не обпечуться», він спокійно відповідає: «Не напускай туману, Максе. Уже стільки разів ти доносив на мене, всім відомо. Але, тільки як на біду, я прекрасний механік і непоганий кулеметник. А такі тут потрібні зараз більше, ніж ти. Ось чому тобі так не щастить». Він наполегливо старається переконати одурманеного, але ще не зіпсованого фашизмом Гребера. Симпатії викликає вчитель Польман: він організував у тилу антифашистську діяльність, ховає від гестапо єврея Глевера і твердо переконаний, що «ще не існувало такої тиранії, якій би не прийшов кінець». Саме до Польмана, що був у минулому втіленням добра, терпіння, прийшов Гребер із запитаннями, на які хотів отримати відповідь:

«– Я хочу знати, якою мірою на мені лежить провина за злочини останніх десяти років. І ще мені хотілося б знати, що я повинен робити, – сказав Гребер.

– Ви розумієте під злочином війну?

– Я розумію все, що призвело до неї. Брєхня, гноблення, несправедливість, насилля. А також і війну. Війна, як ми її ведемо, з таборами для рабів, з концентраційними таборами й масовими вбивствами цивільного населення...

– Скажіть, з чого починається співучасть? – спитав Гребер. – З якої хвилини те, що прийнято називати героїзмом, стає вбивством? Коли перестаєш вірити, що воно виправдане? Або, що воно передбачає розумну мету? Де тут межа?

Польман з мукою в очах подивився на нього:

– Хіба я можу відповісти на ваше запитання? Я не можу вирішити це питання за всіх. Співучасть! – раптом сказав Польман. – Що ви в цьому розумієте? Ви були юні, і вас отруїли брехнею, коли ви ні про що не могли міркувати! А ми – ми бачили, і ми дали всьому цьому відбутися? Де тут провина? Душевна в'ялість? Байдужість? Обмеженість? Егоїзм? Відчай? Але як могла так розповсюдитися ця чума? Та хіба я кожного дня не розмірковував над цим?»

Через кілька днів Польман повернеться до запитання Гребера: «Я довго думав про вас, Гребере. На ваше запитання немає відповіді. Є, власне, тільки одна: треба вірити. Вірити. Що ж нам ще залишається?.. В Бога. І добре начало людини».

Спілкування з передовими людьми і любов до Елізабет, дочки загиблого антифашиста, морально очищають Гребера. Він замислюється над ступенем своєї провини. Він починає розуміти, що пасивність, сліпе виконання наказів є прямою співучастю у злочинах фашистів і діє самотужки, ризикуючи собою (убиває есесівця, випускає з полону російських партизан), але ці його кроки були обірвані смертю. Однак невеселий, трагічний фінал пом'якшується вірою автора в майбутнє Німеччини, що якоюсь мірою втілено в образі Елізабет, яка чекає дитину.

У п'єсі «Остання зупинка» (1957) письменник звернувся до останнього дня війни на вулицях Берліна. Антифашистський пафос у цьому творі сполучається з громадянським оптимізмом. Фашистські катівні не зламали моральний дух антифашистів – німця Росса і єврея Коха. Кох гине, кидаючи виклик фашистам. Росс рішуче готується боротися. Гуманізм виявляється в суворій справедливості – для забезпечення щастя людей потрібно рішуче засудити фашистів. Радісна розв'язка п'єси не схожа на звичайні кінцівки письменника.

Роман «Життя в позику» (1959) – найулюбленіший роман Ремарка. У ньому багато чого нагадує роман «Три товариші», але тема цього твору значно вужча. Концепція роману песимістична: згідно з нею життя – це безглузда круговерть, а людина фатально приречена в ній. Любов і дружба не можуть змінити на краще життя героїв, і вони заглушують вином почуття безнадії і відчаю.

Уболівання за просту людину, психологічна майстерність – це сильна сторона творчості Ремарка. Він володіє мистецтвом наділяти своїх героїв, аж до епізодичних персонажів, живими рисами характеру. Сюжети Ремарка драматичні, кожна деталь побуту, довкілля, пейзажу вплетена в долі і характеристики героїв.

У посмертно опублікованому романі «Тіні в раю» (1970) подана безрадісна картина перебування німецьких емігрантів у Сполучених Штатах. Заголовок іронічний, оскільки не тільки самі ці викинуті із життя люди здаються тінями, але й американський розквіт викликає досить гнітюче враження. Серед німецьких емігрантів знаходяться благородні, полум'яні антифашисти (перш за все той же Равік, герой «Тріумфальної арки») і всілякі авантюристи і здирники. Для головного героя (як і в ранніх романах Ремарка) єдиним цінним і важливим залишається любов до російської дівчини із емігрантської сім'ї, але він покидає її задля того, щоб після падіння гітлерівського режиму повернутися на батьківщину.

Цей роман підготувала до друку і видала 1971 року дружина Ремарка Полет Годдар, колишня дружина Чарлі Чапліна. З нею Ремарк одружився в лютому 1958 року і був по-справжньому щасливим.

Необхідно зазначити, що 1968 рік був для Ремарка особливо пам'ятним. Його врешті-решт згадали в Німеччині, потім він став членом-кореспондентом Академії мистецтв у Дармштадті; а в січні у рідному Оснабрюці з'явилась вулиця на честь закатованої нацистами сестри письменника Ельфріди.

У німецькій літературі ХХ столітті не було письменника більш популярного, ніж Еріх Марія Ремарк. Його любили і читали мільйони, а його книги були перекладені п'ятдесятьма мовами і виходили багатотисячними (неймовірними для того часу) накладами.





## Джером Девід Селінджер (1919 – 2010)

Художні твори, як і люди, мають незвичайну долю. Роман Дж. Селінджера «Ловець у житті», опублікований 1951 року, зразу в Америці стає бестселером. З часом рекламний галас ущух, але живий, відвертий інтерес до твору зберігся. У наступні десятиріччя він хвилював і виховував уже інші покоління людей. Його вивчали в школах Америки і Великобританії, а потім американські захисники моралі вирішили, що це роман «червоний», принаймні «рожевий». І тому він був вилучений зі шкільної програми. Але невеличка книжка «Ловець у житті» виявилася сильнішою адміністративних указів і, незважаючи ні на що, має багато своїх читачів. Дж. Селінджер мав великий вплив на покоління «шістдесятників» в СРСР, Америці і Європі. Це покоління, до речі, у Європі і в Америці називали «післявоєнним», або «згубленим», яке не відійшло ще від війни чи від її синдрому. Ейфорія споживацтва, що охопила Америку, не була сприйнята молодими американцями. Пізніше це незадоволення втілювалося в рух бітників, чого не міг знати Селінджер, але, маючи гостру чутливість художника, точно передбачив його появу.

До втраченого покоління належав і тридцятирічний письменник, що до того ж мав бойовий досвід і добре розумів молодих людей, які лише входили в світ з відчуттям нової реальності.

Дж. Селінджер народився 1919 року в Нью-Йорку в сім'ї торговця копченими продуктами. Атмосфера в сім'ї була далекою від тієї сердечності теплоти, яку ми бачимо у взаєминах героя роману «Ловець у житті» і його сестрою. Навчався майбутній письменник у трьох коледжах, але жодного не закінчив, пройшов

курс навчання в Пенсільванській військовій школі, але військовим теж не став. Та саме у військовій школі він багато читав, познайомився з творчістю Г. Флобера, Л. Толстого, Ф. Достоєвського, М. Пруста, Ф. Кафки. Тут же в стінній газеті опублікував шкільний гімн, що й досі виконується курсантами Веллі-Фордж.

Його батько Сол Селінджер мріяв, щоб син успадкував його справу, а тому вирішив повернути сина до бізнесу. З цією метою батько везе його в Європу, де Селінджер-молодший, знайомлячись з технологією вироблення ковбас, вивчає історію й літературу Європи, знайомитися з досягненнями світової культури.

Повернувшись із Європи, Джером Селінджер вирішив серйозно зайнятися літературою. Перше оповідання «Молоді люди» було опубліковано 1940 року в журналі «Сторі». З цього часу його оповідання залюбки друкують численні журнали Америки, у тому числі «Харперс» і «Нью-Йоркер». Публікації в останньому, який мав славу журналу з дуже жорсткими критеріями щодо художньої майстерності, принесли Селінджеру визнання. Оповідачем він був прекрасним. У його історіях майстерність поєднувалася з принциповими сюжетними перипетіями, які завжди подобалися читачам, а особливо американським видавцям, що високо цінували захоплюючі сюжети і професіоналізм. У 1942 році Дж. Селінджера призвали в армію, і 1944 року він у складі союзних військ брав участь в Нормандській операції. Трагічний досвід воєнних років відіграв велику роль у формуванні його як письменника. Журнал «Затердей Івнінг Пост» 1943 року опублікував оповідання «Браття Варіони», гонорар за який Селінджер віддав у фонд щорічних премій письменникам-початківцям. Нагороду отримав Норман Мейлер.

Участь у війні визначила тональність творів письменника. Переживши війну як особисту драму, Селінджер надає відчутного драматизму історіям життя своїх героїв.

Улітку 1951 року було опубліковано найзнаменитіший твір-роман «Ловець у житі», який через декілька місяців зайняв перше місце у списку американських бестселерів.

Галасливий успіх роману «Ловець у житі», як не дивно, подівав на Селінджера гнітюче. Він писав: «Успіх приніс мені мало радощів, я бачу його виснажливим, шкідливим з професійного погляду і деморалізуючим».

У середині 50-х років письменник виїхав із Нью-Йорка, поселився у невеличкому селі Корніш (штат Нью-Гемпшир), відмежувавшись від усього зовнішнього світу. Він стає недосяжним для телефонних дзвінків і журналістів. Тут він працює над завершенням циклу оповідань про сімейство Глоссів. Цей цикл був завершений 1965 року. З тих пір читачі майже нічого не знають про життя і творчість Селінджера. Самітництво письменника викликало різну реакцію в суспільстві: одні звинуватили його як утікача від життя, інші – пояснюють його вчинок тим, що в буржуазному суспільстві чесно писати дуже важко, треті вбачали в цьому особисту драму. Усамітнення Селінджера змушені були розділити і члени його сім'ї – дружина Клер, дочка Маргарет і син Метью. Загалом шлюб із Клер не був особливо щасливим через своєрідність характеру Джерома. Він захоплювався індійською філософією, нетрадиційною медициною, випробовуючи на собі і дітях різні відкриття в галузі гомеопатії й акупунктури. Дочка Маргарет опублікувала не дуже улесливі спогади про свого батька, відзначила його нетерпимість до людей, що оточували його, жорсткі методи виховання дітей, хворобливу реакцію на все, що суперечило його поглядам.

Між іншим, спогади Маргарет несли в собі значну долю суб'єктивізму, і образа на батька буквально пронизує кожен рядок. До речі, син письменника Метью назвав спогади сестри «патетичними і наповненими гнівом».

Крім спогадів дочки, що з'явилися у пресі 2000 року, з часу самотнього життя Селінджера його ім'я «впливло» у пресі лише двічі. У 1980 році Селінджер згадується у зв'язку зі вбивством знаменитого рок-музиканта Джона Леннона. Убивця – 23-річний Марк Чепмен, вистріливши у лідера групи «Бітлз», розгорнув книгу «Ловець у житі» і ... читав її до приїзду поліції. А 1986 року Селінджер з'явився перед публікою для того, щоб повідомити про розпочатий судовий процес проти англійського письменника Іена Хемілтона, який три роки збирав інформацію для написання його біографії. Селінджер процес виграв: із біографії вилучили цитати з його листів, що не сподобались авторові і стосувалися його особистого життя.

Самітництво письменника породжувало багато різних версій і думок. Жодну з них він не підтвердив і не спростував (у тому

числі й не відгукнувся на спогади дочки), неначе вирішив назавжди забути цей світ, у якому безуспішно робив спроби розібратися неспокійний герой його роману, спраглий шукач правди.

Незважаючи на десятиріччя, що пройшли з дня виходу його роману «Ловець у житі», Селінджер до цього часу користується неймовірною популярністю. В Америці головний твір письменника щорічно перевидається тиражем у 250 тисяч екземплярів, і він включений в усі шкільні програми. Правда, підлітки вже не пишуть, як колись, листів Селінджеру з проханням стати їхнім «Ловцем у житі». Проте у фанатів є свій сайт в Інтернеті, де вони зустрічаються з улюбленцем усіх колишніх і нинішніх підлітків – Холденом Колфілдом.

«Ловець у житі» – центральний твір прози Селінджера, над яким автор, за твердженням американської критики, працював під час війни. У 1946 році в «Нью-Йоркері» письменник публікує оповідання «Легкий бунт на Мадісон-авеню», яке потім стане одним із розділів роману. І все ж таки у романі показана післявоєнна Америка. Це роман-оповідь: 17-річний Холден Колфілд перебуває на лікуванні в санаторії для душевнохворих, розповідає про те, що з ним трапилося рік тому. Автор знайомить читача з Холденом у момент гострої моральної кризи, він зіштовхується з людьми, що оточують його, і це для нього нестерпно. Його пригнічує пануючий у США дух суцільної брехні, недовіри між людьми, обурюється показухою і відсутністю людяності. Холден надзвичайно переймається тим, що він не може владнати своє життя на основі справедливості і відвертості. Він боїться стати дорослим, мріє захистити дітей від прірви дорослості; зустрічається з хорошими і поганими людьми, вчиться розуміти життя; замість того, щоб утекти на Захід, він залишається в Нью-Йорку, тому що впевнений: утекти завжди легше, ніж залишитися і відстоювати свої гуманістичні ідеали.

Спочатку здається, що юний Холден надто цинічний, брутальний, нестерпно поводить себе з людьми. І школа для нього «огидна», все в ній несправжнє, і команда фехтувальників, де він був капітаном, «вонюча», і хлопці з команди даремно на нього ображаються за те, що він забув у метро командну амуніцію. Словом, школа йому не до вподоби, та й він школі теж. Урешті-решт через неуспішність його виключили, як і до цього через ту ж

саму причину із трьох інших коледжів. Ось таким не дуже симпатичним ми бачимо Холдена з перших сторінок роману. Проте читач йому чомусь співчуває. Мабуть, тому, що його відвертість подобається: він прямо говорить про себе, про життя, про людей, бачить брехню там, де інші її не помічають або не хочуть бачити.

Одна із причин невимовно болісних роздумів – безвихідь, неможливість скоригувати життя за іншими, більш важливими цінностями. І чим далі розвивається сюжет роману, тим більше читач пізнає суть характеру юнака. Він не хоче бути таким, як усі, йому не прийнятні ті принципи життя суспільства, які змушують людей бути однаковими, які йдуть одним і тим же шляхом і залежать від речей і власності. Розпочавши з заперечення, з юнацького максималізму, Холден, переживши за два дні і дві ночі багато сумних і щасливих подій, приходиться до самоствердження, тому що «бігти завжди легше, ніж залишитися і відстоювати свої гуманістичні ідеали». Його слова, сказані коханій дівчині у хвилину відвертості, стали ключовими для всього роману: «Якщо хтось кликав когось увечері в житі... Це вірші Бернса!.. Розумієш, я собі уявив, як малесенькі дітлахи граються увечері у величезному полі, у житі. Тисячі малюків, і навкруги – ні душі, жодного дорослого, крім мене. А я стою над самою прірвою, над урвищем, розумієш. І моя справа – ловити дітлахів, щоб вони не зірвалися у прірву. Розумієш, вони бавляться і не бачать, куди біжать, а я тут підбігаю і ловлю, щоб вони не зірвалися. Оце і вся моя робота. Стерегти дітей над прірвою у житі. Знаю, це дурниця, але це єдине, чого мені хочеться по-справжньому».

«Ловець у житі» – твір оригінальний, написаний серцем, переповнений почуттями, пронизаний болем за душу людську.

Роман вийшов у час мороку для США – в епоху маккартизму, коли чесне, живе слово заборонялось, коли всюди конформізм і реакція, коли посилювались песимізм і антидемократичні тенденції, у тому числі в літературі. У такій атмосфері явним дисонансом прозвучав схвильований голос Селінджера – відверта сповідь Холдена Колфілда, у якій різко були оголені потворні явища післявоєнної Америки. Безумовно, при цьому автор виявив свою громадянську мужність і талант художника. У конфлікті Колфілда з оточенням відбилась американська дійсність. Характер його

витканий із найдрібніших нюансів – психологічних, емоційних, соціологічних – і відразу після прочитання роману начебто не піддається критичній оцінці: дуже вже тут все здається різношерстним, строкатим, рухливим; важко відчутти основу, центр, що зв'язує все воедино. І все ж таки можна виділити два основні органічно взаємопов'язані начала в характері героя – бунтарське й індивідуалістичне.

Як єдине ціле вони обумовлюють усі вчинки, реакції, думки Холдена, його ставлення до світу загалом. Він особливо гостро, хворобливо відчуває фальш або, як сам говорить, «мету» сучасного суспільства, бунтує проти лицемірства викладачів, духовної порожнечі багатьох своїх ровесників, святенництва, брехні, егоїзму у взаємовідносинах дорослих, буденності буржуазної культури, самовдоволення багатих і безглуздої манії до збагачення, затурканості і безпросвітності бідних.

Але бунт цей лише індивідуалістичний, і кінець кінцем герой здатний лише на абстрактний гуманізм. Ось чому всі добрі поривання підлітка – і ніжне ставлення до сестри, і турбота за нікому не потрібних качок, і співчуття малолітній повії, симпатія до матері «одного із нікчем» тощо – такі зворушливі у своїй щирості і одночасно такі наївні, а часом навіть жалюгідні (недаремно багато епізодів пронизує іронія). Ось чому десь наприкінці роману ловиш себе на відчутті безглуздості, непотрібності всього, що відбувається, а вчинки і поривання душі героя раптом починають викликати не лише співчуття.

Причиною є те, що в характері героя існують два першопочатки в їх органічній єдності. Критикою часто виділяється один і забувається інший. Так, в 50–60 роки вважалося, що в образі Колфілда втілений випещений молодик багатих батьків, який скніє за всякої причини, сам же не здатний на будь-які дії, його гуманізм абстрактний, розпливчастий, дріб'язковий. Сьогодні ж Холдені часто вбачають духовно багатого, морально чистого, естетично витонченого, самотнього підлітка, який гостро відчуває недосконалість суспільства, хворобливо переживає свій розлад з ним. Він дуже боїться стати дорослим, мріє врятувати дітей від прірви подорослішання.

В обох випадках (узятих окремо) неправильно трактується реальний суперечливий Селінджер. Створений письменником

характер Холдена Колфілда увібрав у себе одну із суттєвих суперечностей американської свідомості, американського духу – індивідуалістичне бунтарство.

Одночасно з романом «Ловець у житі» Селінджер опублікував цілу серію прекрасних оповідань, яким властива та ж стилістична відточеність і психологічна майстерність. У них та ж хвилююча тема – розбіжність у поглядах особистості з оточенням. Так, у бездуховному, затхлому світі живе героїня оповідання «Пташка-тупташка» Елоїза. Вона душею розуміє, що давно вже втратила вищі ідеали, і, розмовляючи зі шкільною подругою, марно намагається у минулому своєму відшукати себе – справжню, кращу. Тим часом її маленька донька Рамона витворює свій уявний світ, своїх уявних друзів, і якоїсь миті, спостерігаючи за дитячою грою, мати переконується, що дитина наслідує той світ у дивовижній, химерній відповідності зі світом дорослих, серед яких вона живе. Жах і відчай проймають Елоїзу – як бути далі? І вона знову безпорадно кидається в спогади, тікаючи від гнітючої дійсності.

Письменник не раз звертався до теми дитинства, безхмарного й чистого, що ріднить з природою і несе світло справжньої радості і безпосередніх вражень. Незважаючи на показну простоту, діалоги, описи, характеристики Селінджера відзначаються особливою вишуканістю і внутрішньою напруженістю.

Поривання героїв Селінджера до чистих людських взаємин, до добра та справедливості, їхнє несприйняття ницості та зла викликає до них симпатію читача.



## Макс Фріш

(1911 – 1991)

Все життя Макс Фріш прожив у Цюриху і прославив його архітектурними спорудами, створеними за його проектами, які приваблювали своєю красою цінителів мистецтва. А Швейцарії принесла славу його літературна творчість, до вдосконалення якої ішов він довго і наполегливо.

Про свій життєвий і письменницький шлях Макс Фріш розповів у «Щоденнику», виданому 1950 року. Майбутній драматург народився 15 травня 1911 р. Його батько, за професією архітектор, був вихідцем із Австрії. Мати деякий час працювала гувернанткою в будинках багатих російських аристократів. Із предків Фріша, що мали досить добропорядне за тодішніми мірками родове походження, єдиним винятком був дід Макса по матері. Як писав Фріш, він «називав себе художником і носив незвичайну краватку, у якій було більше сміливості, ніж у всіх його малюнках і картинах».

Юний Фріш був звичайною дитиною, до навчання особливою запалу не виявляв. І як не старались батьки прилучити його до мистецтва і книг, той надавав перевагу розвагам і футболу. Тільки в 16-річному віці, побувавши на спектаклі «Розбійники» за Шиллером, Макс уперше «захворів» мистецтвом. Він був буквально вражений, коли побачив на сцені сучасну драму. «Значить, – вирішив Фріш, – писати п'єси можна і про сучасні події, з сучасними героями». І скоро він буквально закидав відомого режисера Макса Рейнгардта драматичними опусами. Той не прийняв жодної з його п'єс, але порадив Максіві не зневірюватися, удосконалювати письменницьке ремесло – навчатися, оволодівати знаннями. Фріш вступив на філологічний факультет Цюрихського університету.



Провчившись два роки, він прийшов до висновку, що цей навчальний заклад не що інше як «магазинне звалище різних предметів, що не мають внутрішнього зв'язку». І коли 1933 року помер його батько, а значить, на прожиття потрібно було заробляти самому, без усякого жалю покинув університет. Він став журналістом і, як сам говорив, «описував усе, що попадалося: новосілля, доповіді про Будду, спортивні змагання, весну в зоопарку – відмовлявся лише від крематоріїв». Одночасно він працював над своїм першим романом «Юрг Рейнгарт», що був опублікований 1934 року. Дещо пізніше вийшло оповідання «Відповідь із тиші», написане під впливом швейцарського письменника XIX ст. Готфрида Келлера. Потім були й інші наслідувальні твори, втім, так і не опубліковані. Розчарувавшись у своєму таланті, Фріш одного «прекрасного» дня зібрав все написане ним і без жалю спалив.

Здавалосьь, з письменництвом було покінчено назавжди. Макс знову повертається в студентську аудиторію, але цього разу з твердим наміром стати архітектором. Під час навчання навіть став переможцем міського конкурсу на кращий проект відкритого водного басейну.

Грандіозним планам молодого архітектора не судилося збутися, бо почалася світова війна. Два роки провів Фріш рядовим на швейцарському кордоні. Там він знову згадав про своє минуле захоплення літературою. Із-під його пера виходять перші щоденникові нотатки «Листки із речового мішка», які нагадували читачам популярні в ті роки твори А. Жида і Е. Юнгера. Однак Фріш виявив певну самостійність, старався писати об'єктивно про те, що ним пережито. Цьому правилу він залишається вірним і в романі «Складні люди» (1943 р.). У тому ж році відбулося його одруження з Констанцією фон Мейєнбург. Хоч одруження і дало життя двом донькам і сину, але насамкінець не витримало випробування часом. Через численні розбіжності подружжя 1950 року розлучилося.

Серед відгуків на роман «Складні люди» був один дуже важливий. Це лист від завідувача літературної частини Цюрихського драматичного театру Курта Хіришфельда. Він запропонував Фрішу випробувати себе на театральній стезі. Матеріал роману слугував основою для першої п'єси «Санта-Крус», а через рік була

написана п'єса-реквієм «Знову вони співають», що мала великий успіх у публіки.

Післявоєнні роки були дуже насиченими для письменника. Він багато подорожував, зустрічався з людьми, замислювався над долею Європи. Музеї Венеції змінювались руїнами Берліна, віденська опера – концтаборами на території Польщі, де Фріш брав участь у Конгресі прибічників миру. На цей час випало і його знайомство з Бертольдом Брехтом, який вплинув на драматургію Фріша. І все ж таки він ішов своїм шляхом. Його погляди, незважаючи на вплив Брехта, формувалися в умовах, коли багато інтелігентів на Заході з песимізмом дивилися на майбутнє людства. Спасіння від цього песимізму Фріш шукав у напруженій праці. Одночасно із «Щоденником» він працював над двома п'єсами – «Китайська стіна» і «Коли закінчилась війна», що отримали в цілому схвальні відгуки Брехта.

У 1949 році завершилось, нарешті, будівництво басейну за кресленнями архітектора Макса Фріша. Але через два роки, закінчивши роботу над п'єсою «Граф Едерланд» і отримавши річну стипендію для стажування у США, він назавжди покидає архітектуру, щоб професійно зайнятися літературою. Починаючи з п'єси «Дон-Жуан» і роману «Штиллер», Фріш все більше й більше завойовує європейське і світове визнання.

Із 60-х років письменник більш вимогливо ставиться до своєї творчості: він опублікував за 15 років лише три п'єси. Називаючи свої драми-притчі «моделями», драматург і сам являв собою типову модель сучасного популярного письменника 70-х років ХХ століття. Це виявлялося в усьому – у способі життя, темпераменті, навіть у зовнішньому вигляді. На сторінках газет і журналів часто з'являвся його портрет: вдумливе, зосереджене обличчя, високий лоб, пильний погляд за склом окулярів і завжди його незмінна люлька. Це був типовий образ письменника «постнігілістичної» епохи.

Фріш дуже любив подорожувати, постійно жадав нових вражень, залюбки давав інтерв'ю, виступав із доповідями з питань політики, філософії, етики, гостро реагував на найважливіші події, що відбувались у світі. У «Щоденнику» письменник розповів про те, як він викладає на папері все те, що бачить і відчуває. Він дав можливість читачеві спостерігати, як із казенних, зовні

неефектних слів і буденних фраз виростає насамкінець цілісна споруда роману або п'єси, тобто дозволив заглянути у свою творчу лабораторію.

Макс Фріш завжди вірив у великі можливості мистецтва, хоч і розумів, що однієї художньої культури недостатньо, необхідна ще й культура політична. Література, на його думку, не має права замовчувати правду про суспільне і особистісне неблагополуччя. Прозаїк і драматург Фріш постійно «продумує» і «програє» можливості людини.

В останньому своєму романі «Назву себе Гантенбайн» Фріш наполягає на висхідній багатоваріантності життя героїв: часто перед людиною бовваніють два шляхи, але лише один із них стає дійсністю, а інший – не менш реальний – можна прожити тільки уявно. «Щоденники 1945–1949 рр.» уміщували задуми майже всіх подальших творів Фріша, а найголовніше – роздуми автора, що примушували читача з різних боків судити про головну тему його творчості: свободу вибору повинна мати людина, якщо вона хоч якоюсь мірою є господарем своєї долі. Та в романі «Штиллер», як і в п'єсі «Граф Едерланд» і в романі «Назву себе Гантенбайн», Фріш показав, що людина не може обрати своє дійсне «я» шляхом мимовільного, анархістського, в кінцевому підсумку егоцентричного бунту.

Роман «Назву себе Гантенбайн» – одна з незвичайних книг Фріша. Уже його структура підказує сумнів щодо приреченості людини до однієї долі. Він примушує героя прожити одразу декілька життів, ставити одночасно декількох героїв на один і той же висхідний «майданчик». У романі немає традиційного розвитку дії, як немає і поступового розвитку характерів. Автора цікавить інше. Якийсь умовний персонаж-оповідач веде розповідь, придумує біографії і «втілення». Сюжет розпадається на окремі історії, і кожна з них має декілька варіантів. Робиться дослідження – апробація принаймні двох шляхів: «наліво підеш – ..., направо підеш – ...».

«Історії» із «Щоденника» автор включає в прихований потік його роздумів. У романі розповідається, наприклад, про знамениту актрису Лілю, жінку талановиту, чарівну і безладну.

Але пізніше оповідач змінює свій намір. Ліля стає просто господинею дому, потім лікарем і навіть італійською графинею.

Він змінює спосіб життя Лілі і її зв'язки з людьми так само легко, як колір її волосся. Де ж, коли і в якому випадку Ліля є найбільш сама собою?

Або ще варіант: дехто побачив у газеті власний некролог. Для всіх і навіть для себе він помер, бо був присутній на власному похороні. Що залишилось тоді від його долі, життя, зв'язків, ролі, яку він звик грати, і врешті-решт, від його самого? Ким він є зараз у світі – «гола людина на голій землі»?

Роман супроводжує принцип «а що, якщо?», це дає простір уяві, дозволяє автору втілити в конкретних ситуаціях проблеми існування людини в конкретному суспільстві. Фріш проаналізував проблему «не ідентичності» – невідповідності людини самій собі, насильницького нав'язування їй долі, переконань, втрати нею самої себе – один із найхворобливіших наслідків відчуження особистості в антагоністичному світі.

У романі є прекрасні знахідки автора. Наприклад, історія про те, як герой розпочинає грати роль сліпого. Чоловік Лілі – «сліпий» Гантенбайн – свідомо і чемно не помічає через темні окуляри зрад і обдурювань: він непомітно господарює в занедбаному обійсті й підбирає з підлоги загублені дружиною речі. Але цей же образ суттєво збагачує замисел Фріша: сліпий – це той, що несамохіть сприймає людей такими, якими вони хочуть здаватися, той, перед ким можна вдавати із себе будь-кого.

З допомогою цього образу в романі показано, як розщеплюється правда і брехня – розпочинається з брехні людей про самих себе до брехні в широкому політичному плані. «Він зустріне добродія, який тільки що говорив про свободу літератури, і запитає, чи знаходиться в залі також такий добродій, що грав таку ж провідну роль при Гітлерові, і не побачить, що добродій-то це той самий».

Ну а сам «сліпий»? «Сліпота» як шанс Гантенбайна, як надія звільнитися від брутальних ревнощів, підозр, егоїзму, розвинути кращі риси своєї особистості? Можна подивитися на це з іншого боку.

Гантенбайн, що прощає. Гантенбайн, що кохає... Але якщо йдеться про кохання, то, як запитує одного разу сам оповідач, для чого прикидатися? Адже просто силою кохання, без образливого розігрування, можна прощати, забувати себе і бути, незважаючи ні

на що, щасливим. Актриса Ліля у романі живе і відчуває, а Гантенбайн – Лицедіє. В існуванні персонажів роману мало обов'язкового. Гантенбайн може стати, а може не стати «сліпим» (він довго роздумує, вибираючи). Він, здається, кохає (і це зворушливо), але, можливо, і не дуже кохає – ми в цьому за-сумнівалися. Гантенбайн ухиляється від ясності. Він розтікається між можливими варіантами свого життя.

Жоден герой не знаходить шляху, який був би підказаний внутрішньою необхідністю – нахилами, почуттями, переконаннями. Жити повноцінним життям -це завдання, як виявляється, вирішити занадто складно. «Назvu себе Гантенбайн» – твір трагічно-гіркий. Особливо гіркий тому, що написаний він про явища звичайні, поширені, а значить, такі, що даються знаки в майбутньому. Автор навмисне пише про ситуації цілком банальні, його, очевидно, цікавить приватне – існування людей – проблеми сім'ї, кохання, ревнощів, тобто те, що стосується всіх. Розпочинаючи з малого, зі сфери особистого, Фріш веде аналіз взаємодії: людина і «інша людина» в ній самій («роль»); людина й існування, думки про неї. Мале пов'язується в аналізі Фріша з великим; свідомість окремої людини – з майбутнім цілої країни. Зроблено це в романі зовсім не нав'язливо. Ось епізод, коли оповідач з мукою в серці згадує про начебто незначний випадок зі свого минулого – сходження на одну із малих вершин швейцарських Альп 1942 року під час одноденної відпустки із гарнізонної служби на швейцарсько-німецькому кордоні. На високогір'ї він випадково зустрічає чоловіка і упізнає зразу ж у ньому пихатого представника фашистського рейху. Ніяких раціональних причин для сутички між супутниками не було. Однак потім оповідач дізнався, що саме в тому районі і в той самий час проводилось обстеження місцевості з метою можливого розміщення фашистських концтаборів. Чи був той недосвідчений альпініст, гордо обвішаний атрибутами гірського спорядження, одним із засланих сюди «спеціалістів», залишилось невідомим. Але ніколи після цього героя не залишало тяжке почуття прихованої капітуляції перед реальністю, від якої він вирішив піти у світ лицедійства й масок.

А ось іще один епізод. Постукуючи паличкою, Гантенбайн з'явився на засіданні суду, де, як йому відомо, тільки він може

довести невинність людини, яку підозрюють у вбивстві. «Сліпий» бачив, як підозрюваний годував лебедів у той самий час, коли було скоєно злочин. Щоб урятувати людину, треба вийти із ролі і виконати обов'язки, які диктуються прийнятними уявленнями про суспільні і моральні норми. Але Гантенбайн і тут невловимий. Він все з тією ж м'якою посмішкою – німічною посмішкою сліпого – покидає залу суду, не сказавши правди. «Світові якраз і потрібні такі люди, як Гантенбайн, які ніколи не говорять, що вони бачать, і начальники будуть його високо цінувати, за матеріальними наслідками такої високої оцінки справа не стане... Він зробить політичну кар'єру».

Гантенбайн – це модель атрофії особистості, атрофії суспільної свідомості й уособлення пристосуванства до будь-якої названої обставинами і власною вигодою ролі.

Замислюючись над долею своєї батьківщини, Фріш писав про готовність представників певних кіл суспільства сприйняти фашистську ідеологію у роки війни і в такому ж явному бажанні замовчувати про це в подальшому. Швейцарія уникла в ХХ ст. трагічних потрясінь історії. Її обійшли дві світові війни. Там ніколи не було концентраційних таборів. Більшість населення країни не стояло перед необхідністю рішучого вибору. Ставлячи своїх героїв перед рішенням, швейцарські письменники Фріш і Дюрренматт, як правило, узагальнюють історичний досвід Європи або досліджують свідомість сучасників, які поки що не зіткнулися з історією, але вже мають достатньо визначені риси. Що з того, що більшості людей не торкнулось випробування історією? Нерозвинена політична свідомість співвітчизників виявлена Фрішем точно. Напружено-уважне, творче ставлення до життя замінюється стереотипними реакціями і вчинками. У безликому існуванні, яке ведуть його герої, Фріш бачить небезпеку для людства.

Першою зрілою п'єсою Макса Фріша була «Санта-Крус». У примітках до неї автор писав: «Санта-Крус» – це назва чужого, очевидно, іспанського порту, проте не варто шукати його на карті, краще, – якщо взагалі можливо, – його десь знайти, – у власному досвіді, у царстві тієї приголомшливої істини, яку пізнає кожний, коли потрапляє у певну життєву ситуацію і усвідомлює: все це я вже колись пережив, я не знаю коли і де, але по суті точно так, і там, куди я іду, я буду знову й знову це переживати. Це і є Санта-

Крус». «Центральним змістовим стрижнем п'єси є «переживання колись пережитого». Воно розтягується на ціле людське життя, що включає Тоді і Тепер, тобто дія п'єси відбувається у минулому й теперішньому. Саме Тоді капітан піратського судна Пелегрін викрав наречену Ротмістра Ельвіру, у яку був закоханий. Але після однієї ночі, навітавшись, він покинув її, причому не тому, що розлюбив, а тому, що дуже приваблювала його морська широчінь, невідомі далекі країни. Ельвіра повернулася до Ротмістра, який, хоч і любив море і навіть хотів виїхати на кораблі Пелегріна, але лишився з коханою і, як аристократ по крові і лицар по духу, опікувався нею. Минуло сімнадцять років по тому. Ротмістр і Ельвіра влаштували пристойне життя, ніжно і з великою турботою ставились одне до одного. У замку, де вони мешкають, порядок і затишок. Але це зовнішня ідилія. Їм не дає спокою нудьга, викликана буденністю повсякденного життя, і туга за яскравим життям, яке вони пізнали у залитому сонцем порту Санта-Крус.

Пелегрін – невиліковно хворий – з'являється у замку подружжя. І неблагополуччя, яке роками «ховалося» у свідомості, виривається назовні. Картини минулого «оживають», бо вони існували у мріях кожного з героїв – і все починається знову. Ельвіра знову в каюті Пелегріна, хоч і знає про розплату за свій вчинок. За ніч «пристрастей» вона десятиліттями проливатиме потай «море сліз». Пелегрін, теж розуміє, що шлюб – це тенета для нього і похорон кохання, але не може принести в жертву морю можливість спільного життя з Ельвірою, жінкою його мрії, яку кохає над усе. Мрія Ротмістра про вихід у безкрайне море так і залишиться мрією: йому необхідно захистити Ельвіру і залишитися з нею. «Бо ніхто не здатен жити іншим життям, ніж тим, яким він живе, – так говорить Ротмістру поет Педро, – якщо ви ще раз приїдете до Санта-Крус, може, згодом, через багато років, і захочете поплисти десь у світ, то ніколи не вчините інакше, ніж сьогодні».

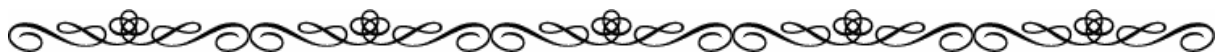
Троє героїв п'єси «Санта-Крус» пережили драматичну ситуацію вибору свого щастя, Тоді й Тепер у їх єдності. Доля Пелегріна символічно окреслена морем – той спосіб існування, коли можна вільно линути стихією життя, зупинитись, де прийдеться. Символом Ротмістрового життя є замок, тобто сімейне життя з його затишшям і відповідальністю за тих, хто поряд.

Автор стверджує, що доля Пелегріна і Ротмістра – це дві половинки єдиного цілісного життя. Герої це усвідомлюють, зустрівшись через сімнадцять років. Фріш вважає, що поєднати долі його героїв неможливо, хоча в кожному з них живе супротивник: Пелегрін задрісно оглядає книжки у замку, яких він ніколи не читав, а Ротмістр задрить його «другому» вільному морському «польоту». Кожен із героїв обирає свій єдиний шлях на роздоріжжі молодості і не знайшов можливості змінити свою долю в майбутньому. «Так помирає в нас вічний інший», – коментує М. Фріш. Але герої, пропустивши крізь сумнів своє прожите так, а не інакше життя, віддавши данину смутку, нездійсненим сюжетам своїх біографій, переконуються у правильності зробленого колись вибору.

Пелегрін, Ротмістр та Ельвіра усвідомлюють і приймають власну долю – як хрест, «важкий і водночас втішний», «святий хрест» людського життя, оповитого нездійсненими сподіваннями, але тричі благословенний. «Святий хрест» – так перекладається назва п'єси і одноіменного порту. Твір примушує читача замислитися над проблемами морального вибору, відповідальності, можливості людини змінити життя.

Макс Фріш завжди вірив у великі можливості мистецтва, пишався своєю приналежністю до «викривача». Він упевнений, що література не має права замовчувати правду про неблагополуччя суспільства й особистості.





## Пауль Целан

(1920 – 1970)

Пауля Целана (справжнє ім'я Пауль Ангель) літературні критики називали чаклуном поезії другої половини ХХ ст., творцем «абсолютного вірша», «сліпучою кометою Галлея» і «поетом III тисячоліття». Народився він 23 листопада 1920 року у німецькомовній єврейській родині у Чернівцях. Чернівці були провінцією Австро-Угорської імперії, а після її падіння відійшли до Румунії. Населення являло собою суміш етносів, релігій і мов. На духовне формування Целана вплинуло розмаїття традицій, розквіт культури між двома війнами. Навчання в початковій школі з німецькою мовою, потім у єврейській народній школі, де предмети викладалися гебрайською, пізніше в гімназії з румунською мовою навчання і, нарешті, в ліцеї, де викладалися німецька, англійська, румунська, французька, латина, давньогрецька, сприяло тому, що він став поліглотом. Це й визначило перекладацьку діяльність творчого життя Целана. Завдяки його прекрасним перекладам з англійської, французької, російської, італійської, румунської, португальської, гебрайської мов по-новому німецькою звучали твори Вільяма Шекспіра та Михайла Лермонтова, Поля Верлена та Артура Рембо, Гійома Аполлінера та Осипа Мандельштама, Олександра Блока та багатьох інших майстрів світового значення.

Обставини не сприяли успішному отриманню Целаном вищої освіти. Навчання у Підготовчій школі французького міста Тур 1939 року перервала Друга світова війна. Він повернувся на батьківщину і записався студентом відділення романістики Чернівецького університету, вивчав французьку, а потім і російську філологію. Але війна наздогнала його: як і тисячі євреїв, він став жертвою нацистського переслідування. 7 липня 1941 року (початок акції проти євреїв каральної групи СС) було влаштовано гетто в

старій частині міста, колишньому єврейському кварталі. Зібрали 45 тисяч євреїв, 15 тисяч залишили в місті для життєво необхідних робіт, решту депортували. Целан був серед тих, кого залишили в місті. Чотири роки він знаходився у фашистському пеклі, пізнав життя у чернівецькому гетто й на примусових роботах у румунському трудовому таборі, пережив утрату батька й матері, які загинули в одному з таборів. Незадовго до закінчення Другої світової війни Целан емігрував у Бухарест, що в ті роки славився як «Париж Сходу», там була подруга поета Рут Крафт і проживав буковинський поет Штербер. Целан показав йому свої вірші, і Штербер оцінив його як молодого генія. У подружжя Штерберів він мешкав, хоча спав на кухонному столі. Їм Целан завдячував і своїм псевдонімом. Пауль зупинився на пропозиції дружини Штербера сконструювати псевдонім методом перестановки складів його прізвища у румунській транскрипції («An-cel» – «Cel-an»).

У Бухаресті Целан працював редактором і перекладачем, тут почали з'являтися публікації його віршів. Але з Румунії йому довелося поїхати до Відня, а від 1948 року місцем постійного проживання був Париж. Тут життя нібито почало налагоджуватись: він отримує вищу освіту, вивчає германістику, загальне мовознавство, займається перекладами, згодом стає лектором в одному з філіалів Сорбонни, одружився з художницею-графіком Жизель де Летранж. У 1948 році вийшла перша збірка віршів «Пісок із урн», а потім «Мак і пам'ять» (1952), «Від порога до порога» (1955), «Троянди – нікому» (1963), «Сонце з ниток» (1968), «Диктат світла» (1970) та ін.

Творчі досягнення Целана відзначені численними преміями, у тому числі 1958 р. отримує літературну премію Вільного ганзейського товариства м. Берліна. Доля, здавалосьь, щедро нагородила поета, але все пережите стало причиною того, що в його свідомості з роками все більше набирав силу процес саморуйнації. Виживши у жорні Голокосту фізично, Целан залишився духовно паралізованим пам'яттю про загиблих у таборі батьків, про пережитий в окупованих Чернівцях страх, про катастрофу, якої зазнав його народ у Другій світовій війні. Ця душевна рана залишилася назавжди, ніколи не полишала його, незважаючи на літературні досягнення й затишне сімейне життя в еміграції. У Парижі він, єврей і уродженець Буковини, двічі чужинець, не міг

позбутися самотності. І нездоланий мовний бар'єр: поет, який писав вірші німецькою мовою, не міг бути адекватно сприйнятий французьким читацьким середовищем. До цього ще слід додати й драматично суперечливе ставлення до віршування німецькою мовою, адже від років Другої світової війни вона розщепилася у целанівській свідомості на «рідну мову» і «мову вбивць». А ще ностальгія по чудовій країні його дитинства, у якій хтось-де лежать закатовані батьки; і болісна реакція на брудні інтриги навколо його імені. Все це разом узятє вилилося у форму тяжкої психічної хвороби, яка стрімко розвивалася в останнє десятиліття життя поета. Саме вона і привела поета на оспіваний Аполлінером міст Мірабо, звідки він кинувся в Сену.

Сьогодні поезія Целана перекладена багатьма мовами світу.

Вірші Целана читати нелегко. Для них характерні метафоричні ланцюги, асоціативний монтаж, смислове нашарування, «безодні» підтекстів, вона впливає на інтелект і на підсвідомість читача.

Лейтмотиви його творчості: трагічна доля єврейства у ХХ столітті, теми матері й Буковини, пам'яті й забуття, часу й зруйнованого світу.

Всесвітнє визнання здобула целанівська «Фуга смерті». Вона стала емблемою Другої світової війни у поезії – вірець новітньої поезії і пам'ятник жертвам Голокосту. Це модерністський вірш, насичений образами, шифрами – вірш, написаний від імені в'язнів фашистського концтабору. Використовуючи «хуртовину» метафор, автор показує реалії табірної життя: масові страти репресованих, їх спалення у печах крематоріїв; німецькі вівчарки, що охороняли територію табору; комендант, який слідкував за роботою, ввіреною йому «фабрикою смерті»; оркестри, набрані із тих же в'язнів, під музику яких тисячі мучеників прощалися з життям.

Кожен рядок вірша метафоричний, має декілька історичних фактів. Так, у рядку «ми копаємо могилу в повітрі, де лежать не буде тісно», розкривається таке: братські могили жертв фашизму, знищення в'язнів у крематоріях («могили у повітрі» – це цвинтар для спалених), смертників змушували самим копати для себе могили. «Могили у повітрі» – метафора, що асоціюється з раєм (туди попадуть душі спалених), це також перевернутий з ніг на голову світ: могили, що мають знаходитися у землі, злетіли вгору–

у безодню забуття. Вірш розпочинається розгорнутою метафорою, що повторюється як зачин у ряді строф:

Чорне молоко світання ми п'ємо його надвечір  
ми п'ємо його опівдні і зранку ми п'ємо його вночі  
ми п'ємо й п'ємо.

Це «об'ємна» метафора світу, що почорнів від жирного диму крематоріїв; світу в'язниці, куди ніколи не проникає проміння сонця; світу пекла, у якому немає меж між днем і ніччю, світлом і п'тьмою, у якому навіть молоко заповишилося попелом і забарвилось чорнотою – всеохоплюючою, зловісною.

«Чорне молоко» – це оксюморон, поєднання антонімічних понять, образів. Покірливим в'язням, що п'ють і п'ють «чорне молоко», грають і грають музику своєї загибелі, протиставляється образ коменданта – володаря табірнього світу.

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 пса  
свистить на євреїв своїх і велить копати могилу в землі  
і ґрати до танцю наказує нам.

Це образ нелюда, який спокійно відправляє на смерть в'язнів і одночасно пише сентиментальні вірші в Німеччину.

Автор не описує його зовнішність, одяг, регалії, підкреслюючи лише одне – блакитні очі. Це узагальнений образ ката, що несе людям смерть.

Смерть це з Німеччини майстер очі в нього блакитні  
він влучить в тебе свинцевою кулею він влучить точно...

Майстер – це з середньовічної Німеччини найвища похвала, знак німецької якості. Метафора «майстер смерті» – це фашистські кати, що влучають точно свинцевою кулею, нацьковують своїх псів на змучених людей, дарують їм могилу в повітрі.

Деталь «блакитні очі» має певний підтекст: натяк на приналежність героя до «вищої арійської раси», тобто німецької, всі останні – неповноцінні раси, у тому числі і єврейська, їх необхідно знищувати.

Змальовуючи коменданта, автор показує дедалі все більшу його жорстокість до своїх жертв.

Він нацьковує своїх псів на нас він дарує нам могилу в повітрі він зі зміями грає і марить смерть це з Німеччини майстер.

У вірші порівнюються й протиставляються образи Маргарити й Суламіф – двох уособлень жіночого кохання, поетичних образів німецького та єврейського народів, двох символів відповідних національних культур:

твоя золотиста коса Маргарито  
твоя попеляста коса Суламіф.

Золотисте волосся – це усталений у німецькій фольклорній та літературній традиції елемент жіночої краси. Попелясте ж волосся Суламіфі сприймається читачем і як метафора сивини, котрою залакувалося волосся єврейських дівчат і матерів за часів панування Третього Рейху, і в буквальному своєму значенні – тобто як попіл, на який воно перетворювалося у нацистських печах. Із цих двох значень образу Суламіф постає трагедія єврейського народу за часів гітлеризму.

Постає запитання: «Чим завинив єврейський народ перед німецьким? Хіба єврейська культура, що подарувала світові Біблію, поступається своєю цінністю німецькій?»

Проблема рівноправності двох великих культур окреслюється у вірші паралеллю образів Маргарити і Суламіф.

«Фуга смерті» – твір складний за своїм жанром. «Фуга – це жанр поліфонічного багатоголосого музичного твору, в якому тема або кілька тем у всіх голосах варіюється почергово. За таким принципом побудував вірш і Целан: розвиток сюжету відбувається у межах варіацій одних і тих самих тем.

Целан, поєднуючи поняття «фуга» і «смерть», викриває страшні деформації німецької культури, яка у ХХ столітті принесла в світ какофонію масових розстрілів і бомбардувань, шипіння отруйних газів і брязкіт гусениць танків.

«Фуга смерті» – це не лише пам'ятка своєї доби, а і пересторога суспільству, людству від спокуси ідеї боротьби за «чистоту нації».



## ЛІТЕРАТУРА:

1. Андреев К. Четыре будущих Станислава Лема // Лем С. Высокий замок. – М. : Мол. гвардия, 1969. – С. 132–143.
2. Бобир О. В. Навчальний посібник-хрестоматія «Англійська дитяча література». – Ніжин : «Орхідея», 2012.
3. Васильева Е. К., Пернатъев Ю. С. 100 знаменитых писателей. – Харьков : Фолио, 2003.
4. Волощук Є. Зарубіжна література. Хрестоматія-посібник для 10-го класу загальноосв. навч. закл. – К. : Видавн. Дім «Світ знань», 2004.
5. Зарубежная литература XX века / Под ред. проф. З. Т. Гражданской. – М. : Просвещение, 1973.
6. Зарубіжна література XX століття. Посібник. Авт. колектив під кер. Ніколенко О. М. – К. : Видавничий центр «Академія», 1998.
7. Зарубіжна література XX століття. / За ред. М. І. Борецького : Підручн. для 11 кл. середн. загальноосвіт. школи, ліцеї, гімназії. – Львів : Світ, 2000.
8. Ковбасенко Ю. І. Зарубіжна література 11 кл. – К. : Абрис, 2000.
9. Лихачев Д. С. Слово и сад. – Таллін, 1982.
10. Матюшкіна Т. Методика використання логічних схем-конспектів (ЛСК) на уроках зарубіжної літератури // Зарубіжна література. – 2003. – № 21–22. – С. 2–42.
11. Муравьева Н. И., Турав С. В. Западноевропейская литература: Шекспир. Мольер. Гете. Байрон. Бальзак; Пособие для сред. школы. – М. : Учпедгиз, 1955.
12. Папуша І. Зарубіжна література. 11 кл. Посібник-хрестоматія. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2002.
13. Самарин Р. М. Зарубежная литература. – М.: Высшая школа, 1978.
14. Чирков О. С. та ін. Зарубіжна література (підручник) 11 кл. – К. : Вежа, 2001.

**ЛІТЕРАТУРА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ ст.**

1. Шолом Алейхем (1859–1916)
2. Гійом Аполлінер (1880–1918)
3. Бертольд Брехт (1898–1956)
4. Джеймс Джойс (1882–1941)
5. Альбер Камю (1913–1960)
6. Франц Кафка (1883–1924)
7. Федеріко Гарсія Лорка (1898–1936)
8. Томас Манн (1875–1955)
9. Марсель Пруст (1871–1922)
10. Райнер Марія Рільке (1875–1926)
11. Ромен Роллан (1866–1944)
12. Уільям Фолкнер (1897–1962)
13. Ернест Міллер Хемінгуей (1899–1961)
14. Стефан Цвейг (1881–1912)
15. Карел Чапек (1890–1938)

**ЛІТЕРАТУРА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ ст.**

1. Кобо Абе (1924–1993)
2. Джон Хойер Апдайк (1932–2009)
3. Василь Биков (1924–2003)
4. Семюел Беккет (1906–1989)
5. Генріх Белль (1917–1985)
6. Хорхе Луїс Борхес (1899–1986)
7. Уільям Голдінг (1911–1993)
8. Фрідріх Дюрренматт (1921–1990)
9. Умберто Еко (1932)
10. Патрік Зюскінд (1949)
11. Ежен Йонеско (1909–1994)
12. Ясунарі Кавабата (1899–1972)
13. Станіслав Лем (1921–2006)
14. Габріель Марсія Маркес (1927)
15. Мілорад Павич (1929–2009)
16. Крістоф Рансмайр (1954)
17. Еріх Марія Ремарк (1898–1970)
18. Джером Девід Селінджер (1919–2010)
19. Макс Фріш (1911–1991)
20. Пауль Целан (1921–1970)

*Навчальне видання*

**Сеніна Вікторія Кузьмівна**

**Гладіна Галина Іванівна**

**Калініна Ірина Павлівна**

**Мамчич Олена Борисівна**

# **СВІТОВА ЛІТЕРАТУРА**

**НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК  
ДЛЯ ВЧИТЕЛІВ ТА УЧНІВ СЕРЕДНЬОЇ ШКОЛИ**

За загальною редакцією  
В. К. Сеніної, доцента,  
кандидата педагогічних наук

Технічний редактор	<i>В. М. Лозовий</i>
Верстка та макетування	<i>О. І. Полковник</i>
Комп'ютерний набір і правка	<i>Т. О. Янко, Ю. І. Кравченко</i>

Підписано до друку 10.04.2014.  
Формат 60x84/16. Папір офсетний. Гарнітура TimesNewRomanCyr.  
Ум. друк. арк. 20,46. Ум. фарб.-відб. 22,0. Обл.-вид. арк. 17,75.  
Зам. 0054. Тираж 350 прим.

Видавець Лозовий В.М.  
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного  
реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції  
Серія ДК № 3759 від 14 квітня 2010 р.  
14005, м. Чернігів, вул. Мстиславська, 56/34  
Тел. (0462)972-661  
[www.lozovoy-books.cn.ua](http://www.lozovoy-books.cn.ua)

Віддруковано ФОП Лозовий В. М.  
14027, м. Чернігів, вул. Станіславського, 40