



Ольга Ніколенко, Вікторія Туряниця, Дмитро Лебедь

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА

11

Профільний рівень

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА

Ольга Ніколенко
Вікторія Туряниця
Дмитро Лебедь

Профільний рівень

11

2019

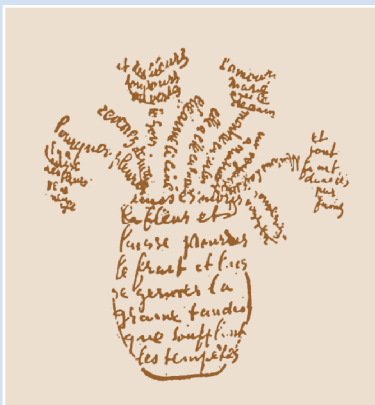
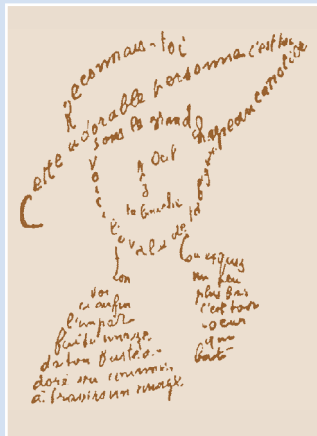
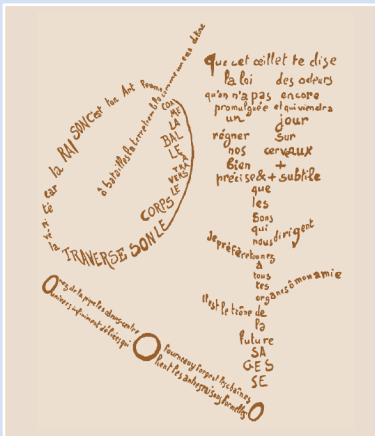
ГІЙОМ АПОЛЛІНЕР І ПАБЛО ПІКАССО

Друзі-бунтівники

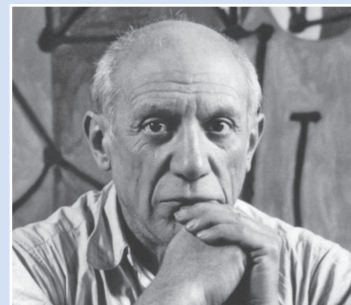
Вони познайомилися на початку 1900-х років і з того часу йшли поряд у своїх пошуках. Пабло Пікассо із задоволенням ілюстрував збірки Гіюма Аполлінера, а також декілька разів малював письменника, утілюючи свої враження про нього в незвичайних формах кубізму. Обидва митці бунтували проти тодішніх традицій. Вони вважали, що витвір мистецтва має бути сучасним, інакше він буде мертвим...

«Каліграми. Вірші Миру і Війни»

На руйнівні процеси в Європі на початку ХХ ст. Гіюм Аполлінер відгукнувся збіркою «Каліграми. Вірші Миру і Війни» (1918). «Це — книжка воєнного часу й містить життя...» — писав митець у листі до А. Біїї.



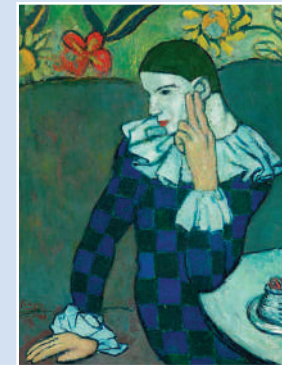
П. Пікассо. Портрет Гіюма Аполлінера. 1916 р.



П. Пікассо

«Чиста лірика» і форми життя в живописі

П. Пікассо відмовився від безпосереднього зображення навколишньої дійсності, прагнучи втілити авторське самовираження та власні уявлення про світ. У «блакитний період» (1901–1904) художник створив серію портретів і жанрових замальовок, у яких утілював тему самотності й приреченості людини. Гама синього кольору акцентує на скорботному гуманізмі, притаманному світовідчуттю на початку ХХ ст.



П. Пікассо. Арлекін. 1901 р.



П. Пікассо. Арлекін з другою. 1901 р.



П. Пікассо. Дівчинка на кулі. 1905 р.

У «рожевий період» (1904–1906) творчість П. Пікассо набула життєствердного характеру. У своїх моделях він убачав приховані внутрішні сили.

У подальший період на полотнах П. Пікассо були зображені ознаки нового стилю, що обумовили появу кубізму. Митець творив новий світ за допомогою власної уяви! Але інколи цей світ викликав жах... Не тільки мир, але й війна були втілені на полотнах художника.



П. Пікассо. Герніка. 1937 р.

ЗАВДАННЯ

- 1) Роздивіться каліграми Гіюма Аполлінера. За допомогою Інтернету знайдіть їхні українські відповідники та переклади. Які образи вразили вас?
- 2) Знайдіть символи «воєнного часу» і «життя» у збірці Гіюма Аполлінера. Опишіть їх (усно або за допомогою фарб).
- 3) Створіть власні каліграми про наш час.

ЗАВДАННЯ

- 4) В Інтернеті знайдіть і прокоментуйте картини П. Пікассо різних періодів.
- 5) Доберіть до 1–2 картин П. Пікассо цитати з віршів Гіюма Аполлінера.
- 6) З'ясуйте творчу історію малюнка П. Пікассо «Голуб миру» 1949 р. Як він пов'язаний з каліграфією Гіюма Аполлінера «Заріzana голубка й водограй»?

Ольга Ніколенко, Вікторія Туряниця, Дмитро Лебедь

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА

(профільний рівень)

Підручник для 11 класу закладів
загальної середньої освіти

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України

Київ
«Грамота»
2019

УДК 821(1-87).09(075.3)
Н63

Авторський колектив:

О. М. Ніколенко, В. Г. Туряниця, Д. О. Лебедь, Н. О. Любарець, О. В. Орлова

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України

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

Видано за державні кошти. Продаж заборонено.

Умовні позначення:

-  — основні поняття;
-  — готуємося до польоту;
-  — барви художнього твору;
-  — на крилах читання;
-  — калейдоскоп ідей;
-  — з Україною в серці;
-  — культура різних народів;
- КОМОПЕАТЕННАТННОСАТАІ** — ключові й предметні компетентності;
- audio-text** — аудіохрестоматія;
- video-text** — відеохрестоматія;
- e-text** — електронна хрестоматія;
-  експрес-урок — QR-код.

Ніколенко О.

Н63 Зарубіжна література (профільний рівень) : підруч. для 11 кл. закл. загальн. середн. освіти / Ольга Ніколенко, Вікторія Туряниця, Дмитро Лебедь та ін. — К. : Грамота, 2019. — 256 с. : іл.

ISBN 978-966-349-737-2

Підручник відповідає чинній програмі із зарубіжної літератури для 10–11 класів (2017 р., профільний рівень). У ньому вміщено огляди літературного процесу доби модернізму, постмодернізму й кінця ХХ — початку ХХІ ст. Творчість письменників представлена в контексті історії, філософії, культури й мистецтва. До розділів подано художні тексти (цілісно або ключові епізоди з коментарями), а також посилання на інтернет-ресурси, де розміщені електронна хрестоматія, відеохрестоматія, аудіохрестоматія, експрес-уроки, фільмотека, мистецька галерея, мультимедійні презентації до літературних творів та ін.

УДК 821(1-87).09(075.3)

ОНЛАЙН-ПЛАТФОРМА

www.1000z.com.ua

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



© О. М. Ніколенко, В. Г. Туряниця, Д. О. Лебедь,
Н. О. Любарець, О. В. Орлова, 2019
© Видавництво «Грамота», 2019

ISBN 978-966-349-737-2



БІЛІ ЖУРАВЛІ НАШОЇ МРІЇ

Дорогі друзі!

Японський письменник Ясунарі Кавабата на церемонії вручення йому Нобелівської премії сказав: «Споглядання краси пробуджує найсильніші почуття — милосердя й любові, і тоді слово *людина* звучить як слово *друг*».

Вивчаючи зарубіжну літературу, читаючи найкращі книжки світу, ви маєте справу з немеркнучою красою — красою слова, людських почуттів, духовних цінностей різних народів. Вона робить вас людьми, інтелігентними й спонукає мислити. Краса в різних проявах розширює ваше світобачення, розвиває естетичний смак і дає моральну опору в житті.

Культура й мистецтво завжди рятували, єднали, допомагали обстоювати свободу та вели людство вперед. Тому сьогодні від читання книжок залежить не тільки особисте зростання й вільне мислення кожного з вас, а й поступ України та всієї цивілізації, установлення миру на Землі.

У повісті «Тисяча журавлів» Я. Кавабата створив неперевершений образ білого птаха, що став символом чистоти, світлої мрії та прагнення до високого ідеалу. Однак головному героєві повісті не вдалося «зловити» того тисячокрилого журавля. Мрія юнака залишилася недосяжною. Але ми всі й наша славна Україна будемо обов'язково щасливі! Журавель — це не тільки національний японський образ, а ще й традиційний український символ любові до землі, сім'ї та добробуту. Тому слідом за прекрасними білими птахами вирушаймо в новий політ у книжковому просторі! Тисяча журавлів — це тисячі сторінок класичної та сучасної літератури! Це ваш вільний шлях до майбутнього на крилах читання!



Автори

О. Косон. Білі птахи. 1920-і роки

ВСТУП



Література. Мораль. Людність



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

Н. Р. МакКінтон Гейман

Діалог культур, цифрові технології, класична й сучасна література.



1. Які сучасні книжки й автори привернули вашу увагу? Розкажіть про них.
2. Яких перекладачів ви знаєте? Назвіть їхні імена, розкажіть про їхні здобутки.

Література і культура в сучасному світі

Сучасний світ стрімко змінюється. Дедалі швидше рухаються потяги й автомобілі. За допомогою Інтернету інформація може бути доставлена в будь-яку точку Землі за секунди. Нам стало легше жити у високотехнологічному цифровому світі. Розумні машини допомагають людям виконувати найскладнішу роботу, а пошук інформації, на який ми раніше витрачали багато часу, стає легшим і зручнішим. З іншого боку, сучасний світ сповнений складних суспільних викликів і небезпечних ризиків. Ми є свідками загострення глобальних проблем у різних країнах. Питання боротьби з війною та бідністю, збереження миру й екології, як ніколи, стали актуальними в третьому тисячолітті. Інколи нам важко розібратися в минулому й у подіях теперішнього часу. Дехто думає, що можна уникнути різних проблем. Але навіть удома, сидячи біля комп'ютера або тримаючи в руках телефон, ми не можемо почуватися в безпеці, адже на нас впливають не тільки реальні люди та події, а й віртуальні світи та соціальні мережі.

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

Колумбійський письменник Г. Гарсія Маркес писав: «Художня література покликана принести у світ соціальних катаклізмів і природних стихій мир, спокій та світло істини». Справді, література дає нам не тільки інформацію про інші часи й простори, а й пробуджує думку та почуття, спонукає до пошуку себе й духовних засад буття. Книжки забезпечують діалог культур, який є важливим у сучасному світі заради миру й порозуміння.



Ми постійно змінюємося, бо минають роки й збагачується наш життєвий досвід. Але головні наші зміни — внутрішні, і вони залежать не тільки від тих, кого ми зустрічаємо на нашому життєвому шляху, а й від того, які книжки потрапляють нам у руки. З кожною новою книжкою ми стаємо іншими, відкриваємо в собі й у навколишньому світі нові барви й нюанси. Так само змінюється й суспільство. Тому ми ведемо відлік його історії не тільки за соціальними подіями, а й за артефактами культури — мистецькими творами, книжками.



«Одного разу А. Ейнштейна запитали, як ми можемо зробити наших дітей розумнішими. Його відповідь була простою й мудрою. "Якщо ви хочете, щоб ваші діти були розумними, — сказав він, — читайте їм казки. Якщо ви хочете, щоб вони були ще розумніші, читайте їм ще більше казок". Він усвідомлював цінність читання й уяви. Я сподіваюся, що ми зможемо передати нашим дітям світ, де вони будуть читати...» (Н. Р. МакКіннон Гейман)

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

КОМОПЕАТЕУНАТАНУОСАТІ

КЛЮЧОВІ. Спілкування державною мовою. 1. Наведіть власні аргументи (3–5) щодо питання, яке порушив Н. Р. МакКіннон Гейман: «Чому наше майбутнє залежить від читання?». **Спілкування іноземними мовами. 2.** Які книжки іноземною мовою ви читали або хотіли б прочитати? Розкажіть про них. **Математична компетентність. 3.** Деякі люди вважають, що книжки варто читати тільки паперові, а деякі — надають перевагу електронним книжкам. Складіть у зошиті таблицю «Переваги й недоліки паперових та електронних книжок». Визначте власну позицію. **Інформаційно-цифрова компетентність. 4.** Який сайт (український або іноземний), присвячений художній літературі, привернув вашу увагу? Чим він корисний особисто для вас? **Уміння навчатися. 5.** Складіть список з книжок (не менше 5), які ви б порадили прочитати: а) одноліткам; б) дорослим; в) дітям молодшого віку. **Ініціативність і підприємливість. 6.** Створіть буктрейлер улюбленої книжки.

ПРЕДМЕТНІ. Знання. 7. Які твори художньої літератури ми називаємо *класикою*, а які — *сучасними*? Наведіть приклади. **Діяльність. 8.** Підготуйте пост для соцмережі про улюбленого письменника. **Цінності. 9.** Проаналізуйте, які книжки були відзначені за останні роки на «Форумі видавців». Чим вони привернули увагу фахівців і широкої публіки? **10.** Як ви вважаєте, у чому полягає цінність творів зарубіжних письменників для молоді? Наведіть 5 аргументів, що підтверджують значення читання художньої літератури.



Художній переклад має відтворювати не лише зміст, а звичаї й традиції, дух народу, мовою якого написаний твір.

Леся Українка

Переклад та його різновиди, художній переклад, перекладацька школа, мова перекладу.



1. Пригадайте види перекладів. Назвіть їхні ознаки.
2. Чим відрізняється художній переклад від інших видів перекладів?

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

Діяльністю Кирила та Мефодія переклади Біблії не вичерпалися. У Києво-Печерській лаврі ченці перекладали богослужбову літературу візантійського та західного походження, переписували старослов'янські переклади Біблії. У 1517–



І. Бровді. Пам'ятник Кирилу та Мефодію. м. Київ (Україна). 2008 р.

1519 рр. була перекладена й надрукована руською мовою *Біблія Руська*. Найвизначнішим перекладом Святого Письма українською мовою стало Переспницьке Євангеліє (1556–1561). Згодом цю благородну справу продовжили багато видатних українців, серед яких були П. Куліш, І. Нечуй-Левицький, І. Пулюй, І. Огієнко (митрополит Іларіон) та ін.

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



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

Виникнення нової української літератури сприяло відродженню художнього перекладу. Одним з перших українських письменників, який переклав свої твори іншими мовами, став Г. Квітка-Основ'яненко. У різні епохи поняття «переклад» набувало різного змісту. Переклад-травестія, тобто переклад-«перелицювання», був одним з таких етапів. «Енеїда» І. Котляревського, що має цілком самостійне літературне значення, не могла постати в такій формі без свого прототипу — «Енеїди» Вергілія.

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

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

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

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

Подвижницькою виявилася й перекладацька праця П. Грабовського. Його творчий доробок охоплює 27 літератур (російську, польську, чеську, данську, шведську, італійську, іспанську, французьку та ін.) і понад 280 авторів. Митець



Г. Єгорова. Портрет Григорія Сковороди. 2007 р.

писав: «У кожному творі для мене мають значення головна думка та загальний характер, дрібниці мені — ніщо».

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

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

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

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

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

Новим кроком у формуванні української школи художнього перекладу була творчість неокласиків на чолі з М. Зеровим. Його перекладацька спадщина складається з творів давньоримської та давньогрецької поезії, А. Міцкевича, Ф. Петрарки, Ш. Бодлера, П. Беранже, Дж. Байрона, О. Пушкіна, І. Буніна, В. Брюсова, А. Чехова та ін. Д. Павличко зазначив: «Зеров-перекладач є родоначальником нової традиції перекладу в нашій літературі, і йому потрібно завдячувати нашими епохальними успіхами на цьому полі». І в поезії, і в критичних працях М. Зеров дотримувався думки, що українська література своїми вершинними досягненнями належить до світової писемності, що вона може розвиватися лише за умови активного використання традицій європейських літературних шкіл і стилів.



М. Зеров

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



«Передання чужомовної поезії, поезії різних віків і народів рідною мовою збагачує душу цілої нації, присвоюючи їй такі форми й вирази чуття, яких вона не мала досі, будуючи золотий міст зрозуміння та спочування між нами та далекими людьми, давніми поколіннями» (І. Франко).

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

Після яскравого спалаху перекладацького грона неокласиків 1920-х років у 1930-і роки та в наступні десятиліття в перекладацькій справі через ідеологічний тиск настало затишшя. Почали видавати набагато менше перекладів, а їхня мова ставала спрощеною та невиразною. На той час велике значення мала діяльність М. Рильського, який не дав загинути традиціям українського перекладу. Ще змолу його зацікавили французький теоретик символізму й поет С. Малларме та його послідовник М. Метерлінк. М. Рильський також переклав поезії інших світових майстрів — П. Верлена, Т. Готье, Гійома Аполлінера, А. Міцкевича, Г. Гейне й ін. Його художні переклади відрізняються особливою поетичністю, вишуканістю мови, ретельним добором кожного слова. Статусу перекладацької класики також набули переклади В. Мисика й О. Кундзіча.

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

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



польської, німецької, французької, російської та чеської мов. Завдяки йому українською мовою заговорили герої гомерівських поем «Іліада» і «Одіссея».

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

Як перекладачі плідно працювали й представники української діаспори: Юрій Клен (Освальд Бургардт), Т. Осьмачка, В. Барка, І. Костецький, М. Орест, Н. Левицька-Холодна.

У сучасний період, коли розширюються культурні зв'язки між державами, значення художнього перекладу зростає. Нині плідно працюють на перекладацькій ниві такі українські митці, як В. Шовкун, П. Перебийніс, О. Сенюк, Б. Антоняк та ін. Найкращі традиції українського перекладацтва розвивають також В. Морозов (широко відомий як перекладач серії романів про Гаррі Поттера з англійської та Пауло Коельйо з португальської); С. Павличко (авторка перекладів з англійської); Ю. Покальчук (перекладач творів Х. Л. Борхеса, Е. М. Хемінгуея, Дж. Селінджера, Х. Кортасара, Ж. Амаду, Р. Кіплінга, А. Рембо та ін.); Б. Антоняк (перекладачка зі слов'янських мов) та ін. Одним з визначних здобутків останніх років став переклад «Божественної комедії» Данте, здійснений М. Стріхою. Раніше повний переклад цього видатного твору зробив Є. Дроб'язко.

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

КОМОПРЕТЕНТНОСТІ

КЛЮЧОВІ. Спілкування державною мовою. 1. Знайдіть висловлювання (2–3) видатних людей про мистецтво перекладу. Виразно їх прочитайте й прокоментуйте. **Спілкування іноземними мовами.** 2. Використовуючи знання іноземної мови, яку ви вивчаєте, порівняйте оригінал і переклад художнього твору або його фрагмента (за вибором). **Математична компетентність.** 3. Складіть у зошиті схему «Різновиди перекладів». **Інформаційно-цифрова компетентність.** 4. За допомогою Інтернету знайдіть матеріал про національні премії України в галузі перекладацької справи. Підготуйте презентації про видатних перекладачів (перекладачок), нагороджених ними. **Соціальна та громадянська компетентності.** 5. В Інтернеті подивіться кінофільм «Соловецькі в'язні з України: Микола Зеров» (реж. Н. Іванченко, Д. Стариков, Україна, 2014 р.). Поясніть, чому тоталітарний режим боровся з людьми культури, зокрема перекладачами.

ПРЕДМЕТНІ. Знання. 6. Яким критеріям, на вашу думку, має відповідати художній переклад? **Діяльність.** 7. *Робота в групах.* Відтворіть розвиток української перекладацької справи на хронологічній прямій «Століття — перекладачі — переклади». Кожна група має стікери, на яких потрібно написати імена та назви творів, щоб прикріпити на схему. **Цінності.** 8. Назвіть визначні переклади художніх творів, які, на вашу думку, є особливо цінними для культури України. Поясніть.





Літературні премії світу



Премія з літератури має бути присуджена тому, хто напише визначний твір ідеалістичної спрямованості.

А. Нобель

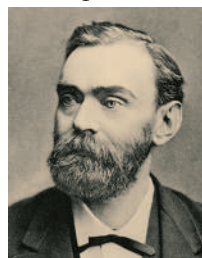
Міжнародна премія, національна премія, духовний внесок, культурні здобутки.



1. Які літературні премії (міжнародні й українські) вам відомі?
2. Знайдіть інформацію про 1–2 лауреатів (лауреаток), підготуйте повідомлення про їхні здобутки.

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

Нобелівська премія (англ. *The Nobel Prize*) — названа на честь А. Нобеля (1833–1896), шведського хіміка, винахідника, підприємця та благодійника, — є однією з найвідоміших міжнародних премій. Незадовго до смерті А. Нобель склав заповіт і залишив понад 31,5 млн шведських крон на премії для тих, хто впродовж попереднього року приніс найбільшу користь людству. Відсотки від спадку А. Нобеля виконавці заповіту зобов'язалися поділити на п'ять рівних частин для тих, хто здійснили найвагоміші відкриття в галузі фізики, хімії, медицини та фізіології, літератури й доклали зусиль до встановлення миру у світі. А. Нобель у заповіті чітко вказав, що премію з літератури потрібно присуджувати за заслуги минулого року тому (чи тій), «хто створив (створила) найбільш вагомий літературний твір, який відображає людські ідеали». Нобелівський фонд був створений у 1900 р. А перші Нобелівські премії присуджені 10 грудня 1901 р. Процедура обрання переможця залишається незмінною з часів першої Нобелівської премії. Відповідно до заповіту А. Нобеля, премію з літератури присуджує Шведська академія. Премії вручає король Швеції після короткого викладу досягнень лауреата чи лауреатки представниками асамблеї. Лауреати проголошують традиційну нобелівську промову, у якій висловлюють свої погляди щодо літератури й мистецтва та їхнього впливу на людство. Серед лауреатів Нобелівської премії в галузі літератури — відомі письменники й письменниці: С. Прюдом (1901), Г. Сенкевич (1905), Р. Кіплінг (1907), С. Лагерлеф (1909), М. Метерлінк (1911), К. Гамсун (1920), А. Франс (1921), Б. Шоу (1925), А. Бергсон (1927), Т. Манн (1929), Габрієла Містраль (1945), Т. С. Еліот (1948), Е. Хемінгуей (1954), А. Камю (1957),



А. Нобель





Дж. Пулітцер

Б. Пастернак (1958), Ш. Й. Агнон (1966), Я. Кавабата (1968), Г. Белль (1972), В. Голдінг (1983), Т. Й. Гранстремер (2011), Е. Манро (2013), С. Алексієвич (2015), Б. Ділан (2016), К. Ішігуро (2017) і багато інших. Серед лауреатів Нобелівської премії поки що немає українців, але для деяких з них Україна — батьківщина (Ш. Й. Агнон, С. Алексієвич).

Пулітцерівську премію (англ. *The Pulitzer Prize*) заснував Джозеф Пулітцер (1847–1911). Він народився 10 квітня 1847 р. в м. Мако в Угорщині, 1864 р. емігрував до США й там став одним з найуспішніших видавців газет Америки, виступав проти соціальної та правової несправедливості.

Дж. Пулітцер, палко відданий своїй професії, був активним громадським діячем, два його видання — «New York World» і «St. Louis Post-Dispatch» — стали основою для американської журналістики й демократії загалом. Дж. Пулітцер першим організував курси для журналістів на базі Колумбійського університету, сформувавши школу журналістики. Але найбільший вплив на американську журналістику має Пулітцерівська премія, яку щороку вручають найкращим журналістам, письменникам, музикантам і драматургам. Премію присуджують з травня 1917 р.

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

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

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

Спочатку щасливий призер отримував 5 тис. фунтів, згодом ця сума значно збільшилася. Але головне, що премія дає письменникам і письменницям визнання



й неймовірний злет у літературній кар'єрі. Основний принцип полягає в тому, що із самого початку цією премією нагороджують англомовних авторів лише з Великої Британії, Ірландії та країн колишньої Британської співдружності націй.

Комітет, який складається з керівників корпорації та письменників, книговидавців, бібліотекарів та інших близьких до мистецьких сфер осіб, збирається тричі на рік. Процедура оголошення результатів конкурсу особлива, адже відбувається в прямому ефірі Бі-бі-сі, що транслюється з урочистого обіду в Гілдохоллі, церемоніальній ратуші лондонського Сіті, де збираються представники інтелектуального бомонду. У країні тривають лекції та семінари, присвячені лауреатам.

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

2005 р. журі організувало окремих букерівський приз для іноземців, які пишуть англійською мовою або чії англійські переклади є доступними широкому загалу. Назвали цю нагороду *Міжнародний Букер (Man Booker Prize International)*, і вручають її один раз на два роки.

Премію імені Г. К. Андерсена (англ. *Hans Christian Andersen Author Award*) щороку вручають 2 квітня, адже саме цього дня 1805 р. народився Ганс Крістіан Андерсен — відомий казкар усіх часів і народів. Нині в цей день святкують Міжнародний день дитячої книжки, заснований ЮНЕСКО в 1956 р. з ініціативи німкені Е. Лепман. Ця жінка, енергійна поборниця прав дитячої літератури, стала організатором Міжнародної ради з дитячої та юнацької книжки (IBBY), що об'єднує письменників, художників, літературознавців, бібліотекарів понад 60 країн світу, виступаючи головним організаційним комітетом у справі вручення Міжнародної премії імені Г. К. Андерсена, яку присуджують найкращим авторам книжок для дітей раз на два роки. Починаючи з 1966 р. премією нагороджують також і найкращих художників-ілюстраторів видань для дітей. За всю історію існування премії (понад 50 років) її лауреатами стали більше сорока письменників і художників-ілюстраторів дитячих творів з понад 20 країн світу. Першою лауреаткою (1956) стала не дуже відома українському загалові англійська письменниця Е. Фарджон, авторка казок «Хочу місяць», «Сьома принцеса» тощо. А от наступна переможниця (1958) не потребує реклами, бо нею була шведка А. Ліндгрєн. Серед іменитих переможців і переможниць — Е. Кестнер (1960), Т. Янсон (1966), Дж. Родарі (1970), М. Гріпе (1974), К. Нестлінгер (1984) та ін.

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



Г. К. Андерсен



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

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

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

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

Товариство Франца Кафки, визнане ЮНЕСКО однією з найавторитетніших міжнародних організацій, заснувало **Премію Франца Кафки** (чеськ. *Cena Franze Kafky*), яку вручають щорічно в Празі з 2001 р. в пам'ять про те, що в цьому місті жив Ф. Кафка. Поки що єдина для Чехії міжнародна літературна премія віншує сучасних авторів та авторок за унікальність художніх творів, які «адресовані читачам незалежно від їхнього походження, національності й культури». Лауреати

Національна премія імені Тараса Шевченка



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

отримують не тільки грошові винагороди, а й зменшену копію пам'ятника Ф. Кафці в Празі. Церемонія нагородження відбувається наприкінці жовтня в церемоніальній залі зборів старої Праги. Основними критеріями обрання претендентів на премію є художня якість творів, внесок у культурну, національну, мовну та релігійну толерантність, мистецький та позачасовий характер спадщини, вагомість загальнолюдських цінностей, а також «спроможність бути свідченням нашого часу». Не мають значення ані вік, ані національність письменника чи письменниці, важливо тільки, щоб вони були живими. Особливою вимогою є книжкове видання твору чеською мовою.



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

З першим врученням премії було визначено й рівень письменника, на який вона орієнтована, і підтверджено її міжнародний статус. Ним у 2001 р. став Ф. Рот, автор «Американської пасторалі» і «Людського тавра». Він додав цю премію до своєї колекції літературних відзнак, у якій на той час уже була й Пулітцерівська, і Національна книжкова премія, і три премії В. Фолкнера, а також неодноразове висування на Нобелівську премію. Серед лауреатів — Е. Єлінек (2004), Г. Пінтер (2005), Х. Мураками (2006), М. Етвуд (2017) та ін.

Французька літературна **премія «Феміна»** (фр. *Prix Femina*) заснована 1904 р. співробітницями журналу «Щасливе життя» (нині «Феміна») на чолі з Анною де Ноай. За задумом засновниць, «Феміна» мала стати альтернативою «чоловічій» Гонкурівській премії. Але нею відзначені не тільки жінки-письменниці, а й деякі чоловіки. Перша премія була вручена 4 грудня 1904 р. літераторці М. Аррі за книжку «Завоювання Єрусалима». Пізніше лауреатами премії «Феміна» стали Р. Роллан (1905), А. де Сент-Екзюпері (1931), А. Ебер (1982) та ін. Премія «Феміна» спочатку віншувала лише французьких мисткинь і митців за найкращий твір французької літератури у віршах чи прозі за поточний рік. З 1985 р. премію вручають також зарубіжним письменникам і письменницям: С. Міно (1987), С. Оксанен (2010), К. Хадсон (2015) та ін. «Феміну» присуджують щорічно в першу середу листопада в палаці Крійон на Єлісейських Полях у Парижі.

Одна з найпрестижніших літературних премій Великої Британії — **Жіноча літературна премія** (*The Women's Prize for Fiction*), раніше — Літературна премія «Оранж» (*Orange Broadband Prize for Fiction*). Цією премією щороку нагороджують письменниць будь-якої національності за найкращий роман, написаний англійською мовою й опублікований у Великій Британії за минулий рік. Премія була заснована, щоб відзначати літературні досягнення письменниць. На створення премії організаторів надихнула Букерівська премія 1991 р., коли серед авторів книжок, котрі потрапили до короткого списку, не виявилось жодної жінки. Тоді

група чоловіків і жінок, які працювали в книжковій індустрії, — автори, видавці, літературні агенти, продавці книжок, бібліотекарі, журналісти, — зібралися, щоб обговорити цю проблему. Дослідження засвідчило, що досягнення жінок у галузі літератури часто не відзначали основними літературними нагородами.

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

Однією з найпрестижніших міжнародних премій є відзнака **ПЕН-клубу** (**Р. Е. Н.** — перші літери англійських слів *поети, есеїсти, новелісти*) — міжнародного об'єднання письменників, яке було засноване в 1921 р. Центр ПЕН-клубу знаходиться в Лондоні, конгреси відбуваються в усіх країнах, де є окремі ПЕН-клуби, зокрема в Україні. Щорічно міжнародний комітет ПЕН-клубу називає найкращих письменників сучасності в різних жанрах.

Це не всі міжнародні літературні премії. У кожній країні є свої відзнаки за художні досягнення. Літературні премії покликані розмежувати оригінальність та епігонство, талант і професійність, актуальність і кон'юнктуру, а також підтримати найвидатніших митців і зробити їхню творчість надбанням світової культури. Остаточно ж визначити найкращих може лише час.

КОМОПЕАТЕНТНОСТІ

КЛЮЧОВІ. Спілкування державною мовою. 1. Розкажіть про історію однієї з міжнародних літературних премій (*за вибором*). **Спілкування іноземними мовами. 2.** Використовуючи знання іноземної мови, яку ви вивчаєте, знайдіть інформацію (*іноземною мовою приблизно 1000 слів*) про умови та лауреатів однієї з міжнародних літературних премій (*за вибором*). Виразно прочитайте, перекладіть і прокоментуйте. **Математична компетентність. 3.** Складіть схему «Міжнародні літературні премії: лауреати та здобутки». **Інформаційно-цифрова компетентність. 4.** За допомогою Інтернету знайдіть нобелівську промову одного (однієї) з нобелівських лауреатів (лауреаток). Визначте провідні ідеї. Прокоментуйте. **Уміння навчатися. 5.** Уявіть, що ви є членом журі міжнародної літературної премії. Підготуйте подання 1–2 номінантів (*за вибором*). **Соціальна та громадянська компетентності. 6.** Розкажіть про українських митців (1–2), відзначених літературними преміями України.

ПРЕДМЕТНІ. Знання. 7. Назвіть відомі вам міжнародні літературні премії, які спрямовані на: а) розвиток окремих жанрів; б) підтримку певної національної культури й мови; в) загальнолюдські цінності. **Діяльність. 8. Робота в групах.** Як культурні події відзначені національними преміями: а) України; б) Європи; в) США; г) країн Азії та Австралії? Підготуйте презентації. **Цінності. 9.** Прочитайте один з творів (*за вибором*), відзначений міжнародною або українською премією. Визначте ідейну й естетичну вартість прочитаного твору. За які цінності, на вашу думку, його було відзначено премією?





ЗОЛОТІ СТОРІНКИ ДАЛЕКИХ ЕПОХ

НІМЕЧЧИНА

Німецьке Просвітництво та його вплив на розвиток Європи

Німецьке Просвітництво принесло в Європу особливий дух свободи, увагу до національних основ і народного життя. Просвітителі показали приклад творчої праці й героїчної боротьби в задушливій атмосфері.

Д. Чижевський

Просвітництво в Європі, просвітницькі ідеали, «Буря і натиск».



1. Пригадайте мистецькі здобутки доби Просвітництва в Європі.
2. Розкажіть про історію створення гімну Євросоюзу, яка сягає доби Просвітництва. У чому полягає актуальність твору для наших днів?
3. Кого називали «штюрмерами»? Які мотиви звучали в їхній творчості?

Історичні умови. У Німеччині у XVIII ст., так само як і в інших європейських країнах, розгорнувся широкий просвітницький рух, але він тривав у надзвичайно складних соціально-політичних умовах. Розвиток буржуазних відносин затримувався через економічну відсталість і феодальну роздрібненість держави. Формально Німеччина належала до складу Священної Римської імперії, державні інститути якої давно вже втратили свою життєздатність. 300 князівств і 50 імперських міст Німеччини були маленькими «монархіями», що жили за власними законами. Не випадково Г. Е. Лессінг називав свою батьківщину «ковдрою з клаптів». У кожному з князівств панувала патріархальна форма абсолютизму, що позбавляла третій стан (бюргерів і селян) будь-яких прав. До того ж Німеччина була віддалена від центрів світової торгівлі, що значною мірою зумовило зубожіння країни. Усе це визначило специфіку німецького Просвітництва, яке характеризувалося більшою теоретичністю, ніж в Англії чи Франції. Німецькі просвітителі вивчали історичні, філософські, релігійні й культурні питання, висували вимоги щодо об'єднання країни, ліквідації феодальної роздрібненості, соціальної



А. Р. де Гаск.

Г. Е. Лессінг. 1768 р.



Р. Менс.
Й. Й. Вінкельман. 1755 р.

нерівності та кріпацтва, турбувалися про людство. Трагізм діячів німецького Просвітництва зумовлений тим, що вони жили в бездуховному, антигуманному середовищі, проти якого боролися. Утім, просвітителі змогли висунути ідеї, які згодом охопили весь світ.

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

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

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

Третій етап просвітницького руху в Німеччині (1770-і роки) характеризувався бунтівними мотивами, пафосом боротьби та перетворення дійсності. На цьому етапі розгорнулася діяльність «штюрмерів» — представників групи «Буря і натиск», які стверджували рівність усіх людей, їхнє право на свободу та щастя, пріоритет почуттів над розумом. Творчість діячів «Бурі і натиску» стала протестом проти деспотизму, класових забобонів, морального приниження людей. «Штюрмери»

Й. В. Гете та Ф. Шиллер у Веймарі



1775 р. Й. В. Гете приїхав у м. Веймар на запрошення герцога Карла Августа Веймарського. Митець займався облаштуванням шляхів і судочинством, гірничою справою та освітою, скасував кріпацьку залежність селян і феодалну повинність. Але згодом переконався, що розумна діяльність в умовах тогочасної Німеччини була неможливою. Герцог скасував усі його реформи. Розчарувавшись у державній службі, Й. В. Гете займався вивченням природи (він цікавився ботанікою, оптикою, метеорологією, геологією) і мистецтвом. Пережити духовну кризу йому допомогла подорож до Італії, де він захопився шедеврами античності. Поет повернувся у Веймар у 1788 р. та жив там до кінця життя. Важливою віхою в його житті стало знайомство з Ф. Шиллером у 1794 р. У Веймарі вони писали балади й інші твори, обговорювали шляхи розвитку суспільства та мистецтва, заснували театр. Дружба обох митців тривала понад десять років, поки її не перервала смерть Ф. Шиллера в 1805 р.



ставили за мету створити німецьку національну літературу, виявляючи посилену увагу до фольклору та національної історії. Й. Г. Гердер сформулював принципи народності та національних основ літератури, наближення її до життя. Його ідеї активно пропагували «штюрмери». Представники групи проголосили свободу творчості, заперечували будь-які догми в мистецтві. Їхня поетична мова характеризувалася емоційністю, пристрасністю, виразністю й водночас демократизмом. «Штюрмери» розкривали багатство внутрішнього світу людей третього стану, стверджували цінність особистості незалежно від її соціального походження.

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

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



Е. Рітцель. Пам'ятник Й. В. Гете та Ф. Шиллеру. Сучасне фото

КОМОПЕАТЕННАТОСТАІ

КЛЮЧОВІ. Спілкування державною мовою. 1. Виразно прочитайте гімн Євросоюзу («Ода до радості» Ф. Шиллера) у перекладі М. Лукаша. Складіть теги, використовуючи текст. **Компетентності в природничих науках і технологіях. 2.** Як німецькі просвітителі розуміли роль природи в розвитку людини й поступі людства? **Уміння навчатися. 3.** Підготуйте мапу «Центри німецького Просвітництва», на якій позначте міста, культурні пам'ятки, університети, імена митців. Прокоментуйте. **Соціальна та громадянська компетентності. 4.** Які ідеї пропагували німецькі просвітителі? Сформулюйте тези (*усно* або *письмово*).

ПРЕДМЕТНІ. Знання. 5. Назвіть етапи та представників німецького Просвітництва. **Діяльність. 6.** Підготуйте презентацію про діяльність Й. В. Гете в різних галузях життя. **Цінності. 7.** Й. В. Гете та Ф. Шиллер вважали, що античність здатна змінити людство за допомогою краси («веймарський класицизм»). Чи погоджуєтеся ви з їхньою ідеєю? Поясніть.



Йоганн Вольфганг Ґете

1749–1832



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

С. Павличко

Трагедія, художній образ, сюжет, випробування, мотив, конфлікт.

Робота в групах. «Філософи» готують повідомлення про ідеї І. Канта, Ф. Шеллінґа, Б. Спінози, Й. Г. Гердера (які здійснили вплив на Й. В. Ґете); «літературознавці» — про зв'язок Й. В. Ґете з угрупованням «Буря і натиск» і визначні віхи його творчої діяльності; «історики» — про роль університетів у житті Європи XVIII ст. (*Лейпцизький університет, Страсбурзький університет та ін.*).

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

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

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

Й. В. Ґете був обізнаний у багатьох галузях — філософії, астрономії, математиці тощо. Він виконував різні громадські доручення, але найбільше прославився як письменник. Один із значних творів Й. В. Ґете раннього періоду — драма «Ґеу фон Берліхінген» (1773). Автор прагнув створити історичний твір у дусі хронік В. Шекспіра. В образі головного героя втілений ідеал «штюрмерів» — сильна,



незалежна особистість, котра прагне зруйнувати світ зла й насильства. Поява цього твору стала визначною подією в німецькій культурі XVIII ст. Драма вивела на нові обрії національну літературу, а «Буря і натиск» став провідним літературним рухом.

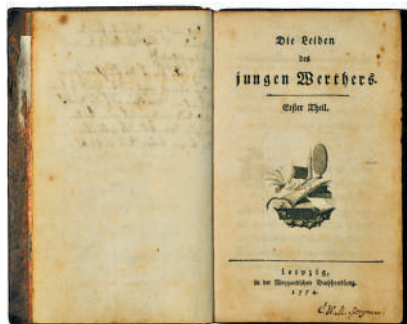
Вершиною «штюрмерського» періоду творчості Й. В. Гете став роман «Страждання юного Вертера» (1774, 1787), у якому переважає поетика сентименталізму. У творі йдеться про молодого чоловіка, наділеного сильними почуттями. Він переймається роздумами, вирізняється з-поміж свого оточення щирістю.

Кохання до Лотти — утілення природи, жіночності й материнства — стало для нього не тільки великим щастям, а й трагедією. В образі Лотти Й. В. Гете відтворив своє захоплення Шарлоттою фон Буфф. Трагедія Вертера — це трагедія людини, яка задихається в аморальному світі й не може знайти місця в ньому.

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

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

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



Перше видання роману Й. В. Гете «Страждання юного Вертера». 1774 р.

Й. В. Гете й Харківський університет



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

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

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

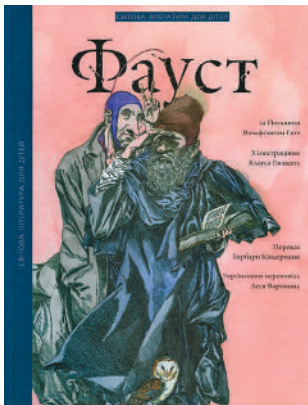
Однак головним твором усього життя Й. В. Гете стала трагедія «*Фауст*», до якої він повертався в різні періоди творчості. У ній відображено естетику «штюрмерства», ознаки «веймарського класицизму», сентименталізму, просвітницького реалізму й навіть преромантизму. Твір характеризується універсалізмом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

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



Трагедія «Фауст». Історія створення. Цей твір став підсумком багаторічних пошуків письменника. Понад 60 років Й. В. Гете присвятив своєму творінню. Почав писати «Фауста» у 19 років, коли тяжко захворів. Потім повернувся до рукопису на 51-му році життя, коли знову захворів і навіть на деякий час утратив зір. Утретє Й. В. Гете звернувся до твору на схилі літ... Нарешті «Фауст» був завершений. І через рік, на 83-му році життя, письменник помер. Незадовго до смерті він писав: «Немає нічого більш великого, ніж істина. Я дуже радий, що присвятив своє життя істині!» Перша частина «Фауста» вийшла друком 1808 р., друга — 1832 р., уже після смерті автора.

Створенню «Фауста» передували інші твори Й. В. Гете. Так, у вірші «Прометей» автор прославляє дух пізнання та силу творчих можливостей особистості. У драмі «Гец фон Берліхінген» оспівано могутність людської природи. Волелюбний лицар Гец фон Берліхінген утілює найкращі якості особистості, письменник поетизує його відвагу, сміливість, неприйняття духовно нищого суспільства. Ще одним



К. Ензікат.
Обкладинка трагедії
Й. В. Гете «Фауст».
2011 р.

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

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



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

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

За словами Г. Гейне, головним героєм твору є «дух, що намагається знайти моральну основу світу та себе». Й. В. Гете зазирнув у небачені глибини особистості, відкрив широчінь людської натури, її здатність наблизитися до вищої таємниці Всесвіту. Водночас письменник показав і трагізм на шляху до істини. Трагедія Фауста — це трагедія всього людства. Утім, незважаючи на це, Й. В. Гете прославляє людину, яка змогла піднятися над буденністю й замислитися над «вічними» проблемами (добро, кохання, життя, праця, щастя тощо).

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

Джерела образу Фауста



Фауст — історична особа. Він жив у першій половині XVI ст., був ученим, займався магією та астрологією. Його образ уперше з'явився в німецькій народній книжці XVI ст., створений на основі народних переказів і легенд. У ній йдеться про те, як чорнокнижник і маг Фауст підписав кров'ю угоду з дияволом. 1587 р. друкар з Франкфурта-на-Майні Й. Шпіс видав власну обробку легенди про Фауста — «Повість про доктора Фауста, знаменитого чаклуна й чорнокнижника, про його договір з дияволом, його пригоди й діяння, про його заслужену кару; запозичена в основному з його паперів». У 1592 р. вийшла друком перша драматична обробка відомої легенди — «Трагічна історія доктора Фауста» К. Марло. 1599 р. Г. Відман опублікував «Історію Фауста», яка містила нові легенди. «Фауст» Й. В. Гете відрізняється від попередніх обробок величним, грандіозним образом головного героя, у душі якого триває вічна боротьба добра і зла. Митець поставив Фауста в центр Усесвіту, природи, часів, культури. Тож давня легенда набула всесвітнього масштабу.

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

«Пролог на небі». У бароковому театрі XVII–XVIII ст. існував звичай відкривати виставу на міфологічну чи біблійну тему прологом, у якому з'являлися найвищі божества, які визначали долю людей — персонажів вистави. Після цього учасники прологу в подіях могли не брати участі, але глядачам і так було ясно, хто скеровує долі героїв. У «Пролозі на небі», уміщеному до трагедії «Фауст», бесіду про людську сутність ведуть Мефістофель, який висловлює зневіру в людину як духовно недосконалу істоту, і Господь, який упевнений у людині як у своєму найкращому творінні. Мефістофель вважає, що людина не спроможна бути господарем розуму й почуттів, вона легко піддається спокусам і моральній слабкості. А Господь, навпаки, вірить у духовну могутність і стійкість людини. У цьому пролозі — експозиція твору. Надалі Мефістофель буде випробовувати головного героя Фауста. Сюжет випробовувань реалізований у зовнішній та внутрішній ліній твору. Мефістофель проведе Фауста через різні колізії, щоб довести свою думку: *«Я свідок лиш мізерності людської»*. Але Мефістофелю це не вдалося...

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

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



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



Кадр з кінофільму «Фауст»
(реж. О. Сокуров, 2011 р.).
У ролі Фауста — Й. Цайлер

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

Діалог Фауста та Мефістофеля призводить до укладання певної «угоди» людини й диявола. Диявол пропонує Фаустові допомогу в задоволенні будь-якої примхи, показати йому такі куточки життя, які він раніше не бачив, і водночас випробувати героя, довести його «тваринне» начало (про що йшлося в «Пролозі на небі»). Фауст прийняв пропозицію Мефістофеля з іншою метою — він прагне пізнати життя, зрозуміти істини, яких раніше не розумів. Угоду він сприймає не як спосіб задоволення земних бажань і прагнень, а як спосіб реалізації жаги пізнання світу. Ось чому Фауст сміливо погоджується на угоду з дияволом: «*Як буду змушений гукнути: / Спинися, мить! Прекрасна ти! — / Тоді закуй мене у пуга, / Тоді я рад на згубу йти...*»

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

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

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

Основні сцени першої частини твору — історія стосунків з Маргаритою. У випробуванні Фауста коханням Мефістофель прагнув довести, що людина не здатна на справжні почуття, а шукає лише задоволення. Мефістофель підштовхує Фауста



Кадр з кінофільму «Фауст»
(реж. О. Сокуров, 2011 р.).
У ролі Маргарити (Гретхен) —
І. Дюшаук

до брехні, спричиняючи трагедію Маргарити, але, незважаючи на драматичну розв'язку любовної історії, кохання виявляється сильнішим за диявольський задум. Фауст покохав по-справжньому, і кохання по-новому відкрило йому весь світ.

Він став причиною щастя та страждань Маргарити, але картає себе за горе, яке завдав дівчині. Однак кохання духовно очистило їх обох. Тому в кінці першої частини твору у відповідь на слова Мефістофеля: «Вона рокована!» — лунає голос з неба: «Врятована!» Господь дарує духовне спасіння Маргариті та Фаусту за щире кохання. Мефістофелю не вдалося довести, що любов — «лише пусті слова».

А Фауст і в щасливу мить, і в розпачі не зраджує й не піддається на диявольські хитрощі.

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

Фауст і Мефістофель. Сам Й. В. Гете сприймав образи Фауста та Мефістофеля в нерозривній єдності. Вони втілюють постійну боротьбу різних начал у душі людини та у світі. Поява Мефістофеля в кабінеті Фауста, а не Вагнера, не є випадковістю. Адже Мефістофель — диявол, утілення зла, дух заперечення. Його функція у творі — моральне випробовування людини. Вагнера не варто випробовувати, бо йому невідомі високі духовні поривання. На відміну від нього, Фауст — людина, яка шукає сенс життя й себе у світі, — цікавий об'єкт для диявольських «експериментів». Мефістофель усвідомлює складність завдання, яке він поставив перед собою: людей не так легко знищити: «Вже я їх бив, губив — і знов, /

Мефістофель — Маргарита — Фауст



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

Дивись, шумує свіжа кров». Визнаючи неможливість знищити весь людський рід, Мефістофель поставив собі за мету взяти в полон душу людини. Він спокушає Фауста, котрий давно б'ється в безвиході, надією на пізнання життя й щастя: *«Покинь нікчемні заняття, — / Узнаєш, що таке життя».* Мефістофель кличе героя з темного кабінету на широкий простір, прагнучи забрати в полон його душу.

Але Мефістофелю не вдалося підкорити собі душу людини й довести її *«мерзенну»* суть. Фауст усе одно шукає істину, не зупиняється в процесі пізнання, не втрачає людське ество, хоча й допускає помилки.

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

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

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

Неоднозначність фіналу. Наприкінці твору Фауст постає людиною похилого віку. Він приборкав сили природи, перетворив осушені землі на квітучі. Кораблі Фауста перетинали моря й доставляли багатства з усіх кінців світу. Але герой зазнав і багато втрат. Стосунки з Маргаритою закінчилися трагічно для дівчини з вини Фауста. Він не зміг захистити Гелену від покарання Менелая. Життя їхнього з Геленою сина Евфоріона обірвалося трагічно.



Кадр з кінофільму «Фауст»
(реж. О. Сокуров, 2011 р.).
У ролі Мефістофеля (лихваря) —
А. Адасіньский, Фауста — Й. Цайлер



Фауст осягнув трагізм пережитого й розкався в тому, що мав стосунки зі світом духів, відчув внутрішні сили самостійно жити та творити, хоче звільнитися від Мефістофеля. Залишається його внутрішній світ і ще більше бажання діяти заради людства, він здобуває той смисл, заради якого так багато страждав.

Формально переміг Мефістофель, але духовна перемога залишилася за Фаустом, адже він не припинив своїх пошуків сенсу буття. Його «Я» піднімається на новий щабель, наближаючись до бажаного абсолюту. Біля небесної брами він знаходить Маргариту — утілення любові, вірності й милосердя. За задумом Й. В. Гете, людина має повернутися до першовитоків «Я», до своєї найвищої, найчистішої, божественної сутності.

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

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

Особливості жанру. Й. В. Гете назвав свій твір *трагедією*. Трагедія (різновид одного з літературних родів — драми) присвячена важливим проблемам буття людини й суспільства. Як правило, ці проблеми не можуть бути розв'язані протягом життя героя й призводять до його загибелі. Невирішені конфлікти й суперечності зумовлюють трагізм головного героя. Якщо брати до уваги саме ці ознаки трагедії, то «Фауст», безумовно, належить до цього жанру.

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

Українські митці про «Фауста»



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

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

«ФАУСТ» ЯК ФІЛОСОФСЬКА ТРАГЕДІЯ

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



audio-text

ФАУСТ (1730–1832)

Трагедія

(Уривки)

ЧАСТИНА ПЕРША

Дія перша

Ніч

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

Фауст

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

Зате ніяких радощів не маю,
Не вірю я, що я щось знаю,
Не вмю я людей навчати,
Не вмю їх на добре напучати...
Грошей, майна я не нажив
І слави теж не заслужив;
Собака, й той не став би так жити!
Тому-то й почав я ворожити, —
Чи не одкриє духів міць
Мені одвічних таємниць,
Щоб я дарма не мудрував,
Чого не знаю, не казав,
Щоб я збагнув почин думок
І світу внутрішній зв'язок,
Щоб я пізнав основ основу,
А не кидав слова-полову...

О повний місяцю ясний,
 Мій друже тихий і сумний!
 Коли б востаннє з висоти
 Мої страждання бачив ти
 За цим столом чувань нічних,
 Між цих пергаментів і книг!
 Коли б я міг блукать між гір,
 В твоїм промінні ніжить зір,
 Серед печер звиватись духом,
 В твоїй імлі снуватись лугом,
 Весь чад науки там лишити,
 В твоїй росі цілющій змити!..
 Ох! Я ще тут, в тюрмі-норі?
 О мури прокляті сирі!
 У цих мальованих шибках
 Небесний світ — і той зачах!
 Стримлять до неба стоси книг,
 Ненатла точить їх черва,
 Їх пилюга густа вкрива,
 І кіпоть осіда на них;
 Уздовж полиць з давнешніх літ —
 Реторти, слоїки, склянки,
 Начиння, приладів рядки —
 І це в тебе світ! І це зветься світ!
 І ти питаєш ще, чому
 На серце туга наляга,
 Чому незвідана нудьга
 Труїть всі радощі йому?
 Замість живих природи хвиль,
 Куди Творець людей вселив,
 Навколо тебе — тлінь, і цвіль,
 І жах потворних кістаків.
 Тікай! На волю, на простір!
 Візьми цю книжку чарівну;
 Цей Нострадамів віщий твір
 Тобі відкриє таїну.
 Спізнаєш ти шляхи світил,
 Збагнеш природи вічний рух,
 І в душу вступить повінь сил,
 Коли промовить духу дух.

Шкода обнять сухим умом
 Священних знаків зміст живий;
 Ви, духи, тут в'єтесь кругом,
 Озвіться ж ви на голос мій!

*(Розгортає книжку й бачить
 знак макрокосму).*

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

(Розглядає знак).

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

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

Цей знак на мене має інший вплив!
 Ти, Дух Землі, мені рідніший,

Я став відразу мов сильніший,
 Мов хміль вина мене сп'янив;



І я ладен пірнути в світу море,
Знести земні і радощі, і горе;

Ні грім мене, ні хвиль виття суворе,
Ні згуби страх, ні буря не поборе! (...)

ЧАСТИНА ДРУГА

Фауст

(Виходить з палацу полатки, тримаючись за одвірки).

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

Мефістофель

(Убік).

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

Фауст

Пригнічений!

Мефістофель

Я!

Фауст

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

Мефістофель

(Півголосом).

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

Фауст

Край гір лежить гниле багно,

Весь край струїть грозить воно;
Його ми мусим осушити
І тим наш подвиг довершити.
Мільйонам ми настачим місця тут —
Стихію зборе їх свободний труд.
Простеляться лани широкополі,
Стада рясні заграють на роздоллі,
Круті горби зведе трудящий люд,
Укриє їх узорами споруд —
І заживе в цім краї, як у раї...
Нехай лютують хвиль скажені зграї,
Хай спробують де греблю ту прорвать —
Здолає гурт прорив затамувать.
Служить цій справі заповідній —
Це верх премудроців земних:
Лиш той життя і волі гідний,
Хто б'ється день у день за них.
Нехай же вік і молоде, й старе
Життєві блага з бою тут бере.
Коли б побачив, що стою
З народом вільним в вільному краю,
Тоді гукнув би до хвилини:
Постій, хвилино, гарна ти!
Ніяка вічність не поглине
Мої діла, мої труди!
Провидячи те щасне майбуття,
Вкушаю я найвищу мить життя.

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

Мефістофель

Утіхи, щастя — все йому в ненасить,
Жаги ніколи спрагнений не вгасить;
Бідаха рветься зупинить
Пусту, благу останню мить!
Боровся він зо мною скільки сил,
Та час — за нас: упав старий на діл.
Годинник став...

Хор

Вже став! Мовчить, немов могила,
Стрілки зронив.

Мефістофель

Зронив! Прийшла жадана хвиля.

Хор

Усе пройшло.

Мефістофель

Пройшло! То звук пустий.

Як так пройшло?

Адже ж пройшло — це те ж, що й не було.

Все, що твориться, що існує,

Колись унівець поверну я!

«Пройшло, пройшло!» І що б це означало?

Усе одно, що й зовсім не бувало,

А крутиться все круга — мов і є...

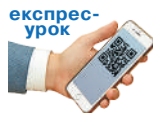
Одвічна пустота — прихилище моє. (...)

(Переклад М. Лукаша)

КОМОПЕАТЕНАТННОСАТІ

КЛЮЧОВІ. Спілкування державною мовою. 1. Як ви розумієте поняття «угода з дияволом», про яке йдеться в трагедії? Розкрийте його біблійне підґрунтя, пряме та переносне значення, аналізуючи твір Й. В. Гете. 2. Як Фауст розумів поняття «прекрасна мить» на початку та в кінці твору? Що для вас означає «прекрасна мить» у житті? **Математична компетентність.** 3. Складіть карту подорожей-випробувань Фауста. Позначте на ній ключові моменти в житті героя. **Компетентності в природничих науках і технологіях.** 4. Виразно прочитайте перший монолог Фауста. У яких видах діяльності він досяг успіхів? Чому його не задовольняли знання, які він здобув? **Інформаційно-цифрова компетентність.** 5. За допомогою Інтернету знайдіть відомості про Нострадамуса, праця якого згадується в першому монолозі Фауста. 6. Знайдіть зображення знаку макрокосму, який побачив Фауст у книжці. Чи досяг, на вашу думку, пізнання макрокосму Фауст у фіналі твору? **Уміння навчатися.** 7. Поділіть персонажів твору на групи: а) міфологічні; б) реальні; в) фантастичні; г) інші. Хто з персонажів належить різним світам? Поясніть. **Обізнаність і самовираження у сфері культури.** 8. В Інтернеті подивіться 1–2 кінофільми за мотивами твору Й. В. Гете «Фауст». Висловіть враження. **Екологічна грамотність і здорове життя.** 9. Дискусія на тему «Фауст і Маргарита: кохання чи зрада?».

ПРЕДМЕТНІ. Знання. 10. Розкрийте творчу історію «Фауста», його міфологічні та літературні джерела. **Діяльність.** 11. Заповніть у зошитах таблицю «Здобутки й помилки Фауста». **Цінності.** 12. Яку користь прагнув принести людству Фауст? У чому він убачав мету своєї діяльності? 13. Чому образ Фауста називають «вічним»?





МОДЕРНІЗМ

Світоглядні й естетичні засади модернізму, його художнє новаторство

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

Х. Ортега-і-Гассет

Ранній модернізм, зрілий модернізм, взаємодія романтизму й модернізму, взаємодія реалізму та модернізму, модернізм та авангардизм.



1. Пригадайте творчість Ш. Бодлера, П. Верлена, А. Рембо. Доведіть, що в їхніх поезіях виявилися ознаки модернізму. Наведіть приклади з відомих вам текстів.
2. Підготуйте презентацію та розповідь про один з модерністських творів інших видів мистецтва (живопису, скульптури, кіно, музики тощо).

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

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



А. Шопенгауер

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

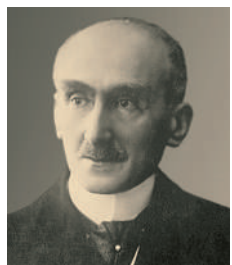


Ф. Ніцше

Філософія Ф. Ніцше. Німецький філософ і письменник **Фрідріх Ніцше** (1844—1900) — творець концепції «філософія життя» та інших оригінальних теорій про мистецтво, історію культури й розвиток суспільства. Центральна категорія його вчення — життя, яке, на його переконання, звільнене від матеріальності та є формою вияву «космічної закономірності». Ф. Ніцше оголосив початок великої все-світньої кризи: «Уся наша європейська культура ... прямує до катастрофи», — писав він. Занепад життя вчений убачав у послабленні віри, песимізмі, нехтуванні моральними цінностями. Проте катастрофічності світу німецький філософ

протиставив людину. «Померли всі боги, залишилась одна людина», — писав він, оспівуючи культ «надлюдини», якій повинні підкоритися земля, природа й суспільство. Ф. Ніцше проголосив пріоритет людини — сильної, гордої, упевненої у своїх силах, від якої залежить майбутнє. Людина, на його думку, має надзвичайні можливості для розвитку життя. Вона навіть «більша за Бога, бо може сама перетворювати світ навколо себе». Філософ заперечував силу розуму в пізнанні дійсності. Тільки людина із сильною уявою та волею здатна проникнути в таємниці Всесвіту й приборкати хаос буття. Ніцшеанські ідеї дуже вплинули на формування модернізму. Модерністи сприйняли ідеї Ф. Ніцше про багатогранність і цінність життя людини, про особистість як центр і мету Всесвіту, її здатність «творити нові світи», про необхідність відмови від раціоналізму й пошуку нових форм пізнання буття.

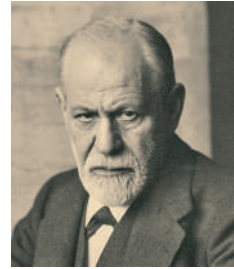
Інтуїтивізм А. Бергсона. Французький філософ **Анрі Бергсон** (1859—1941) став зачинателем інтуїтивізму (латин. *intuitivo* — уява, споглядання) — напряду, що абсолютизує інтуїцію як момент безпосереднього осягнення світу завдяки творчій фантазії, яка сприяє його естетичному сприйняттю й оцінці. Найвищим знанням філософ проголосив індивідуальне переживання та інтуїцію, а мистецтво — формою такого пізнання світу, оскільки джерело художньої уяви — душа людини, неповторна й унікальна. А. Бергсон вважав, що розум нездатний осягнути глибинну сутність життя, вона «підкоряється лише інтуїції». Таке мистецтво не зображує, а натякає, воно сугестивно (використовує натяки, навіювання) впливає на почуття й відчуття. Філософ наголошував на необхідності пошуку нових естетичних форм,



А. Бергсон

здатних відобразити передусім враження й почуття людини. Особливий вплив ідеї А. Бергсона здійснили на модерністську поезію.

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



З. Фрейд

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

Романтичні пошуки піднесеного світу, протиставленого буденності, прагнення з'ясувати сенс духовного буття, полинати в царину високих ідеалів привели до появи нового напрямку, що засвідчила, наприклад, творчість французького письменника Ш. Бодлера (1821–1867) — пізнього романтика й зачинателя модернізму. У його книжці «Квіти зла» (1857) традиції романтизму виявляються в запереченні земного світу, позбавленого духовних цінностей. Поетика контрастів, характерна для віршів митця, теж зумовлена романтизмом. Водночас ліричний герой Ш. Бодлера виявляє модерністське світовідчуття. Він не просто прагне відірватися від буденності й поринути в ідеальний світ, а намагається зазирнути у свою душу, що є цілим Усесвітом, і творить нові й нові галактики. Душа людини в зображенні поета — поєднання суперечливих начал, помешкання Бога й диявола, місце боротьби добра і зла, тілесного й духовного. Споглядаючи навколишню дійсність, письменник намагався з'ясувати прихований зміст предметів та явищ, установити зв'язки, які мають допомогти усвідомити загальний духовний зміст світу. Формування модерністської поезики засвідчив вірш «Відповідності», у якому звуки, запахи та кольори поєднуються в єдину картину світу.

Творчі пошуки інших поетів другої половини XIX ст. теж сприяли появі модернізму. У цей час виникають різні школи, угруповання, течії, у яких письменників об'єднує ідея «чистого мистецтва», вічного й прекрасного, незалежного від натовпу, бруду та хаосу сучасності (група «Парнас», школа «чистого мистецтва»

у російській поезії та ін.). Замість романтичного образу співця-пророка в літературі з'являється образ поета-майстра, поета-філософа, поета-естета. А колишню споглядальність замінили пластичною описовістю, а потім — відтворенням внутрішнього світу особистості, ціннішого за дійсність. В українській романтичній поезії наприкінці ХІХ ст. також помітні модерністські тенденції, що засвідчує пізня творчість І. Франка, Лесі Українки та ін.

Літературі наприкінці ХІХ ст. була притаманна різноплановість пошуків, однак багатьох митців об'єднували любов до краси й прагнення пізнати духовну сутність людини та світу, що зумовило появу модернізму.

Духовний переворот у мистецтві. *Модернізм* (фр. *modern* — сучасний, найновіший) — це загальна назва нових літературно-мистецьких течій ХХ ст. нереалістичного спрямування, що виникли як заперечення традиційних форм та естетики минулого. Модернізм з'явився в 1860–1870-х роках у Франції (Ш. Бодлер, П. Верлен, А. Рембо, С. Малларме), невдовзі поширився в Бельгії (група «Молода Бельгія»), Польщі («Молода Польща»), Росії (І. Анненський, О. Блок, В. Брюсов, А. Ахматова, Б. Пастернак, О. Мандельштам та ін.), Австрії (Р. М. Рільке) та інших країнах. Нарешті став однією з визначальних ознак літератури ХХ ст.

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

Однією з характерних ознак епохи ХХ ст. є взаємодія різних видів мистецтва. Наприклад, метафоричний живопис П. Пікассо вплинув на творчу манеру Гійома Аполлінера, П. Елюара, Б. Сандрара; творчість художників-імпресіоністів — на художню практику П. Верлена, А. Рембо, К. Гамсуна, Олександра Олеся, М. Во-

Витоки українського модернізму



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

роного та ін.; скульптура О. Родена — на поетику Р. М. Рільке; естетика кубістів — на мову й композицію творів Г. Стайн, В. Маяковського, Гійома Аполлінера; прийом кінематографічного монтажу — на романи «потoku свідомості» Дж. Джойса, М. Пруста тощо.

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



*П. Пікассо.
Жінка з мандоліною.
1909 р.*

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

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

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

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

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

ОЗНАКИ МОДЕРНІЗМУ

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

ЕТАПИ МОДЕРНІЗМУ

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

Ранній модернізм. Представники ранніх течій модернізму відмовляються від зображення «життя у формах життя». У творчості письменників провідною стає естетична проблематика. Художній твір — це «засіб суспільного прозріння та виховання», вияв творчої свободи митця. Незалежна й духовно багата особистість, її думки, враження, свідомість визначають розвиток сюжету, що переходить у площину самозосередження та самопоглядання. Ранній модернізм відхилив традиції реалізму й натуралізму XIX ст. Однак систему романтизму використовує як вихідну. Від романтизму ранні модерністи переймають неприйняття недосконалої дійсності, протиставлення бездуховній реальності сили духу й мистецтва, поезики контрастів.

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

Співвідношення модернізму й авангардизму. Термін «*авангардизм*» (фр. *avant-garde* — передовий загін) використовують для означення так званих «лівих течій» у мистецтві. Він активно розвивався на початку XX ст. Щодо авангардизму в лі-



тературознавстві немає однаковості: деякі дослідники вважають, що авангардизм є одним з відгалужень модернізму, а інші — надають йому виняткову самостійність. Авангардизм є проявом новаторства в мистецтві в найбільш радикальних і навіть екстремальних формах. Авангардизмові притаманні заперечення колишніх традицій, сміливі експерименти в галузі жанрів, стилю, мови, композиції тощо. Це засвідчують російський футуризм, німецький експресіонізм, французький сюрреалізм тощо. Експерименти авангардистів не завжди були зрозумілими сучасникам, але не можна заперечувати їхнього внеску в оновлення й збагачення зображально-виражальних засобів мистецтва. Визначними письменниками-авангардистами були Гійом Аполлінер, В. Маяковський, М. Семенко, Г. Тракль та ін.



Дж. де Кіріко. Портрет Гійома Аполлінера. 1914 р.

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

КОМОПЕАТЕУНІТННОСАТА

КЛЮЧОВІ. Спілкування державною мовою. 1. Розкрийте поняття «філософія життя», «інтуїтивізм», «психоаналіз», «декаданс», «модернізм», «авангардизм».

Математична компетентність. 2. Складіть у зошиті схему «Модернізм та авангардизм». **Інформаційно-цифрова компетентність.** 3. Підготуйте буктрейлер про одного з представників модернізму або авангардизму. **Соціальна та громадянська компетентності.** 4. За допомогою Інтернету знайдіть вступ до альманаху «З-над хмар і з долин» (1903), який упорядкував М. Вороний. Розкрийте сутність дискусії між І. Франком і М. Вороним. Які принципи європейського модернізму прагнув упровадити в українську літературу М. Вороний? **Обізнаність і самовираження у сфері культури.** 5. За допомогою Інтернету знайдіть 2–3 шедеври мистецтва, які демонструють новаторство представників модернізму й авангардизму. Представте та прокоментуйте.

ПРЕДМЕТНІ. Знання. 6. Розкрийте ставлення до людини й мистецтва в модернізмі. **Діяльність.** 7. Порівняйте романтизм і модернізм. **Цінності.** 8. Які нові цінності приніс у світову культуру модернізм? 9. Визначте художній напрям за тегами: *правдиве зображення суспільства; конфлікт мрії та дійсності; активне новаторство в галузі змісту та форми; заперечення традицій; людина — соціальний тип; людина — «духовний симптом» доби.* Поясніть.

Модерністська проза початку ХХ ст.

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

К. Шахова

«Потік свідомості», художня проза, роман, есе.



Прочитайте есе Дж. Джойса «Джакомо Джойс». Подумайте, у чому полягало новаторство митця.

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

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

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



Дж. Джойс

Ірландський письменник *Джеймс Джойс* (1882–1941) був одним з основоположників модерністської прози. У своїх творах він відображав напружене духовне буття особистості, у якому поєднуються різні часові, просторові й культурні плани. *«Дублінці»* (1914) — збірка, до якої належать оповідання 1903–1905 рр. У ній автор прагнув показати «духовний параліч» суспільства й трагічну долю людини в умовах кризи. Письменник став популярним після виходу у світ роману *«Улісс»* (1922), де автор відобразив своєрідну одісею дублінського життя та утвердив метод «потіку свідомості».

«Улісс» — вершинний твір модернізму в літературі, який збагатив техніку роману новими прийомами.

Головним героєм есе «Джакомо Джойс» став сам автор (італійською ім'я Джеймс звучить як Джакомо). Це дає можливість показати духовний стан особистості під двома кутами зору — зовні й зсередини, вести діалог із собою. Письменник наводить автобіографічні факти, але настільки переосмислює й узагальнює їх, що твір набуває широкого філософського звучання. Автор стає виразником духовних проблем свого часу, його біографія — лише привід для роздумів про сутність життя людини, її поривання та падіння, надії й розчарування, про мистецтво, пошуки себе у світі. Історія кохання поступово перетворюється на історію душі, що прагне самопізнання й через себе — пізнання життя. Джакомо — морально багата, творча особистість, його внутрішній світ безмежний у своїх проявах. В есе втілено модерністську концепцію Дж. Джойса, який утверджував багатогранність і неперевершеність людської натури, її здатність творити чудовий інший світ, який кращий за духовно обмежену реальність.

Французький письменник **Марсель Пруст** (1871–1922) — автор багатотомної епопеї «У пошуках втраченого часу», над якою він працював понад 20 років. Перша частина «На Сваннову сторону» була видана 1913 р. й спочатку не мала успіху серед читачів, але пізніше критика визнала цей роман взірцем модерністської прози. М. Пруст вважав, що «істина індивідуальна», її джерело «тільки в людині», тому немає значення, у якому зовнішньому світі живе особистість, головне — це її внутрішнє буття, цінніше за реальні події.

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

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



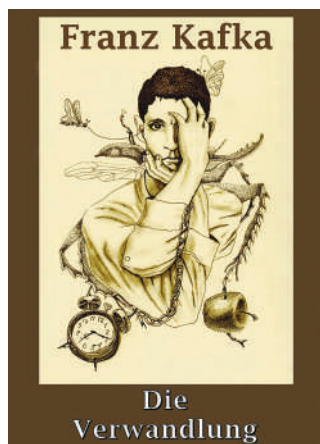
Статуя Дж. Джойса.
м. Дублін (Ірландія).
1990 р.



М. Пруст



Обкладинка твору
М. Пруста «На
Сваннову сторону»



В. Плахотнікова.
Обкладинка
оповідання Ф. Кафки
«Перевтілення»

тістечка, шелестіння трав і дерев тощо. Структура роману тримається на так званих «дрібницях життя», які викликають різні почуття й асоціації. Роман не має хронологічної послідовності, логічної ясності. Розвиток сюжету в ньому визначають лише «потік свідомості» героя, його думки, спогади та враження. «Потік свідомості» ніколи не припиняється, це єдине реальне життя особистості, як стверджує митець. Саме тому роман «У пошуках втраченого часу» дослідники називають *суб'єктивною епопеєю*. Для неї притаманні такі ознаки, як зображення зовнішнього світу крізь призму бачення головного героя; вільні мандрівки в царині пам'яті; проблеми відчуження та нездоланної самотності; філософське осмислення тем пам'яті, часу, культури; деталізація душевних станів і переживань. За стилем роман «У пошуках втраченого часу» можна назвати *імпресіоністичним*, бо за його основу взято не об'єктивні спостереження,

а враження від людей, природи, культурних пам'яток. Головний герой — митець — утілює витончене, ушляхетнене споглядання світу. Але поруч з ним — брутальні, внутрішньо ниці люди. У романі сатирично зображені вади французького суспільства, де зростало значення матеріальних, а не духовних цінностей.

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

КОМОМУПРЕАТЕУНТАНУОСАТАІ

КЛЮЧОВІ. Спілкування державною мовою. 1. Розкрийте поняття «потік свідомості». За допомогою яких засобів його створюють? **Інформаційно-цифрова компетентність. 2.** Підготуйте презентацію про творчість Дж. Джойса або М. Пруста. **Уміння навчатися. 3.** Складіть тези на тему «Розвиток модерністської прози в Європі на початку ХХ ст.». **Соціальна та громадянська компетентності. 4.** Яким письменником України та Європи притаманний імпресіоністичний стиль? Назвіть твори, які його демонструють. **Обізнаність і самовираження у сфері культури. 5.** Знайдіть в Інтернеті й прокоментуйте 2–3 картини художників-імпресіоністів.

ПРЕДМЕТНІ. Знання. 6. Які нові підходи втілено в модерністській прозі? **Діяльність. 7.** Проаналізуйте образ головного героя (за есе «Джакомо Джойс» Дж. Джойса). **Цінності. 8.** Прокоментуйте вислів Дж. Джойса з есе «Джакомо Джойс»: «Любиш мене — люби й мою парасоль».

НІМЕЦЬКОМОВНА ПРОЗА



Франц Кафка

1883–1924



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

Ф. Кафка

Оповідання, метафора, іронія, гротеск.

1. За допомогою Інтернету здійсніть віртуальну екскурсію вулицями старої Праги (Чехія), а також до музею Ф. Кафки в Празі. Які експонати привернули вашу увагу в музеї? Назвіть вулиці, де жив письменник. Підготуйте презентацію про пам'ятки, пов'язані з його діяльністю.
2. Пригадайте перевтілення Цахеса з повісті «Крихітка Цахес, на прізвисько Цинобер» Е. Т. А. Гофмана. Яку роль відіграє романтичний гротеск у цьому творі?

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

Юнак навчався в німецькій гімназії, а потім — у Німецькому університеті Карла-Фердинанда в Празі. 1906 р. отримав диплом доктора юриспруденції й почав працювати юристом у судових інстанціях. Тривалий час Ф. Кафка виконував обов'язки страхового агента в «Товаристві страхування робітників від нещасних випадків». Батько хотів, щоб син став компаньйоном в організації азбестових заводів. Хоча Франц вніс свою грошову частку, але з цього нічого не вийшло. З часом син ще більше віддалився від батька, шукаючи власний шлях у житті.

Не тільки сімейна атмосфера вплинула на світогляд Ф. Кафки, а й складна соціально-політична ситуація в Європі наприкінці XIX — на початку XX ст.



Дошка на будинку, де народився Ф. Кафка. м. Прага (Чехія). 1966 р.

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

Прага часів Ф. Кафки



У рік народження Ф. Кафки Чехія була в складі Австро-Угорщини. Населення м. Праги складалося переважно з німців, чехів та євреїв, тому суспільна й культурна ситуація в місті була напруженою. У всіх офіційних інституціях керівництво належало австро-угорській верхівці. Навчання проводили здебільшого німецькою мовою, у Празі діяв Німецький театр, а Карлів університет (один з найдавніших у Європі) був поділений на дві частини — Німецький університет і Чеський університет. Ф. Кафка навчався в Німецькому університеті Карла-Фердинанда, де викладання здійснювали німецькою мовою. За часів Першої світової війни в Чехії було введено воєнний стан, скасовано право на свободу зібрань. Страх перед доносами, арештами, убивствами став тоді частиною повсякденного життя. Водночас у країні поступово розгортався національно-визвольний рух чехів, що призвів у 1918 р. до утворення республіки Чехословаччина (Т. Масарик став її першим президентом). Ф. Кафка був свідком



м. Прага. Кінець XIX ст.

кардинальних змін на карті Європи, розпаду Австро-Угорщини та втрати празькими німцями всіх своїх посад. Стара Прага стрімко змінювалася. Становище євреїв у Празі в ті часи було важким. Ф. Кафка народився в одному зі старих єврейських районів. «Темні вулички, таємничі проходи, брудні двори, шумні крамниці... Наші кроки й погляди не певні. Внутрішньо ми постійно здригаємося та чогось боїмося... Це нерівне дно океану часу, де ми рухалися, як уві сні», — писав Ф. Кафка.

Останні роки Ф. Кафки були затьмарені важкою хворобою, яка вразила легені. Лікування в Австрії від туберкульозу не принесло бажаного результату. *З червня 1924 р.* Ф. Кафка помер у санаторії під м. Віднем, похований у *м. Празі (Чехія)*. Тіло письменника його родичі перевезли до Праги й поховали на Новому єврейському кладовищі.

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



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

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

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

Метафора жахливого життя. Ф. Кафка у творах зобразив особливий художній світ — абсурдний, жахливий та незрозумілий. Усе, що відбувається в ньому, не має логічного пояснення, але дає змогу відчутти порушення духовних зв'язків, руйнацію моралі, наступ хаосу й страху. Оповідання «Перевтілення» — яскравий приклад метафоричного світобачення митця. За основу твору взято дивовижне перевтілення комівоєжера Грегора Замзи на страхітливую комаху. Одного ранку, прокинувшись, він побачив, що несподівано перетворився на багатоніжку. Поступово герой втрачає людські якості, здатність розмовляти, дедалі більше стає жахливою потворою, яка лякає його рідних — батька, матір, сестру. Вони й раніше не виявляли до нього уваги, а тепер ще більше відсторонюються від нього, їм важко утримувати його. Урешті-решт, Замза-комаха помирає, звільняючи сім'ю від турбот.



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



Кадр з кінофільму «Перевтілення» (реж. Я. Немець, 1975 р.)

На перший погляд, в оповіданні використовується фантастика, але Ф. Кафка був проти того, щоб цей твір сприймали як фантастичний. «Перевтілення» — це своєрідна метафора світу й духовних процесів, які намагався відтворити письменник у такий незвичний спосіб. Головне в оповіданні — не сам процес перевтілення, а те, як до цього ставляться люди. Найперше вражає те, що Грегор Замза, відчувши фізичні зміни, не дивується й навіть не лякається. Його хвилює лише те, що він не зможе вчасно вийти на роботу. Рідні спочатку були стурбовані станом Грегора, але швидко забувають про те, що він — їхній син і брат — утримував їх упродовж багатьох років. Вони відсторонюються від нього, не переймаються його проблемами, що виникли. Повірений з фірми, де працював Грегор, теж схвилюваний лише тим, що «втраченому» працівникові треба швидко знайти заміну.

Замза важко переживає своє фізичне перевтілення, але ще важче йому усвідомити, що рідні не співчують йому. Він завжди піклувався про них, орендував для батьків пристойне помешкання, мріяв зібрати грошей для навчання сестри в консерваторії. Йому здавалося, що в домі панують мир, затишок, згода й сімейна підтримка, але цей реальний світ виявився химерним. Фантастичне перевтілення Замзи виявляє справжню цінність усіх стосунків. Батько найсуворіше поводиться з ним: він б'є його, заганяє до кімнати й замикає на ключ. Сестра спочатку ставилася до Замзи-комахи як до тяжкохворого, але потім він став ув'язненим, а Грета — жорсткою наглядачкою, отримуючи від цього дивне задоволення. Мати, яка раніше дуже любила Грегора, тепер рідко заходить до сина, боїться дивитися на нього й не в змозі захистити від батька.

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

Абсурдний світ. Велике значення у творі має зображення художнього простору. Кімната Замзи перетворилася на його в'язницю, зрештою — на «порожню коробку», а потім на звалище непотрібних речей та місце смерті. Рухатися герой-комаха міг лише по замкненому колу. За вікном «сіре небо зливалось із сірою землею», і ніхто не міг звільнити Замзу з його в'язниці, якщо навіть сім'я відмовилася йому допомогти. Отже, Ф. Кафка в оповіданні «Перевтілення» показав, що реальний світ, який видається людям цілком нормальним, насправді жорстокий та жадливий. У ньому всім байдуже до «маленької людини». Вона замкнена в колі



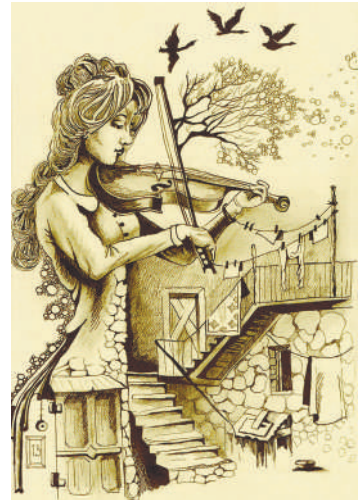
власних проблем, і лише смерть може звільнити її з духовної в'язниці. Руйнуються родинні стосунки, а люди — «*поспіль негідники, між ними немає жодної вірної, відданої людини*», як писав Ф. Кафка. У реальному світі, на думку митця, зміщені всі моральні, соціальні й навіть часові орієнтири.

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

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

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

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



В. Плахотнікова.

Ілюстрації до оповідання
Ф. Кафки «Перевтілення»





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

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

Гротеск. В оповіданні «Перевтілення» автор вдається до гротеску з метою від-

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

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



e-text

audio-text

ПЕРЕВТІЛЕННЯ (1912)

Оповідання

(Скорочено)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

своїх лапок. У ході ранкових пригод одна лапка — на щастя, тільки одна — була тяжко поранена й мертво волочилася по підлозі.

Лише біля дверей він зрозумів, що, власне, його туди потягло: це був запах чогось істивного. Там стояла тарілка із солодким молоком, у котрому плавали скибочки білого хліба. Він ледь не засміявся від радощів, бо їсти йому хотілося ще сильніше, ніж уранці, і ледве не по очі зануриив голову в молоко. Але скоро він розчаровано витягнув її звідти; мало того, що через поранений лівий бік їсти йому було важко, — а їсти він міг тільки широко розкриваючи рот і працюючи всім своїм тулубом, — молоко, яке завжди було його улюбленим напоєм та яке сестра, звичайно, тому й принесла, здалося йому тепер зовсім не смачним; він майже з відразою відвернувся від тарілки й поповз назад, на середину кімнати.

У вітальні, як побачив Грегор крізь щілину у дверях, увімкнули світло, але якщо зазвичай батько в цей час голосно читав мамі, а інколи й сестрі вечірню газету, то зараз не було чути жодного звуку. Можливо, однак, це читання, про яке йому завжди розповідала й писала сестра, останнім часом узагалі вийшло з ужитку. Але й скрізь було дуже тихо, хоча у квартирі, звичайно, були люди.

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

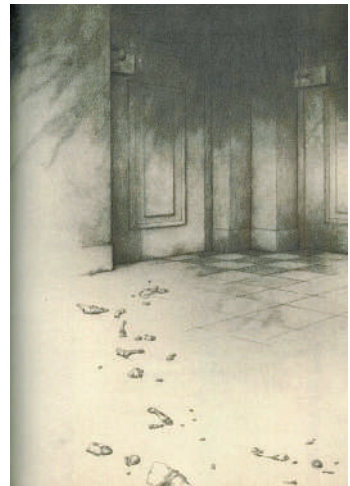
Уже рано-вранці — була ще майже ніч — Грегору випала нагода відчути слушність тільки-но прийнятого рішення, коли сестра, майже зовсім одягнена, відчинила двері з передпокою та, насторожена, зазирнула до нього в кімнату. Вона не відразу помітила Грегора, але, побачивши його під диваном — адже десь, о Господи, він повинен перебувати, не міг же він полетіти! — злякалася так, що, не володіючи собою, зачинила двері ззовні. Але немов соромлячись своєї поведінки, вона відразу ж відчинила двері знову й навшпиньках, як до тяжкохворого чи навіть до стороннього, увійшла до кімнати. (...) Відразу ж зі здивуванням помітивши повну ще тарілку, з якої тільки ледь-ледь розхлюпалося молоко, сестра негайно підняла її, щоправда, не руками, а за допомогою ганчірки, і винесла геть. Грегору було дуже цікаво, що вона принесе натомість, і він став придумувати різні версії. Та він ніяк не додумався б до того, що сестра через свою доброту дійсно зробила. Щоб дізнатися про його смак, вона принесла йому всілякі страви, розклавши весь цей харч на старій газеті. Тут були залежані пригнилі овочі; кістки, що залишилися від вечері, покриті білим застиглим соусом; трохи родзинок і мигдалю; шматок сиру, який Грегор два дні тому оголосив неїстивним; скибка сухого хліба, намазаного маслом і посипаного

сіллю. До всього цього вона поставила йому ту ж, раз і назавжди, очевидно, виділену для Грегора тарілку, наливши в неї води. Потім вона з делікатності, знаючи, що при ній Грегор не буде їсти, поспішила вийти й навіть повернула ключ у дверях, щоб показати Грегору, що він може облаштуватися, як йому буде зручніше. (...) Із заплаканими від насолоди очима він швидко знищив сир, овочі, соус; свіжа їжа, навпаки, йому не подобалася, навіть її запах здавався нестерпним, і він відтягував у бік від неї шматки, котрі хотілося з'їсти. (...)

Так Грегор отримував тепер їжу щоденно — одного разу вранці, коли батьки та прислуга ще спали, а наступного разу після загального обіду, коли батьки знову лягали поспати, а прислугу сестра відсилала з дому з якимось дорученням. Вони також, звичайно, не хотіли, щоб Грегор помер з голоду, але знати всі подробиці годування Грегора їм було б нестерпно важко, і, напевно, сестра намагалася позбавити їх хоча б маленьких печалей, тому що страждали вони справді достатньо. (...)

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

Турбуючись про батьків, Грегор у денний час уже не з'являвся біля вікна, повзати ж по декількох квадратних метрах підлоги довго не вдавалося, лежати не рухаючись йому було вже й ночами важко, їжа скоро перестала приносити йому будь-яке за-



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





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

доволення, і він зазвичай повзав задля розваги по стінах і стелі. (...) Але зараз він володів своїм тілом, зовсім не так, як раніше, і з якої б висоти він не падав, не робив собі ніякої шкоди. Сестра відразу помітила, що Грегор знайшов нову розвагу — адже, повзаючи, він скрізь залишав сліди клейкої рідини, — і вирішила надати йому якомога більше місця для цього заняття, винісши з кімнати меблі, що заважали йому повзати, тобто насамперед скриню й письмовий стіл. Але вона не могла зробити це одна, тому сестрі нічого не залишалося, як одного разу, у час відсутності батька, привести матір. Та попрямувала до Грегора з вигуками схвильованої радості, але перед дверима його кімнати замовкла. (...)

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

Вони спустошували йому кімнату, забирали все, що він любив: скриню, у якій лежав лобзик та інше начиння, уже винесли; тепер зрушили з місця письмовий стіл, що за довгий час міцно вгруз

у підлогу, за цим столом Грегор працював, як був студентом торговельної академії, готував уроки, коли навчався в реальному училищі, чи навіть, як був ще школярем, — тепер він справді не мав більше часу думати про добрі наміри матері та сестри, він, власне, майже забув про їхню присутність, бо вони потомилися й працювали мовчки, тільки чути було важкий тупіт їхніх ніг.

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

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

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

— Може, повернемося краще до вітальні?

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

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

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

Відколи Грегор перевтілювався на комаху, це були перші слова, з якими сестра звернулася безпосередньо до нього. (...)

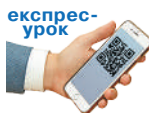
Тепер Грегор був зачинений від матері, що через нього, може, лежить при смерті; двері він не насмілювався відчинити, щоб не злякати сестру, якій не можна відійти від хвороби; йому тепер нічого не залишилося, як чекати; і, щоб не так страждати від докорів сумління й сумних думок про матір, Грегор почав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

(Переклад Є. Поповича)

КОМОМ ПЕРЕТВОРИТИ ЕГО СТАТИ

КЛЮЧОВІ. Спілкування державною мовою. 1. Розкрийте пряме й переносне значення назви оповідання «Перевтілення». **Математична компетентність. 2.** Накресліть у зошиті схему-ланцюг подій, що засвідчують про моральне падіння членів родини Грегора Замзи. Поясніть мотиви їхніх вчинків. **Компетентності в природничих науках і технологіях. 3.** Зробіть припущення, на яку саме комаху перетворився Грегор Замза. Поясніть свою гіпотезу. **Інформаційно-цифрова компетентність. 4.** За допомогою Інтернету встановіть значення слова *комівояжер* і коло його обов'язків. Поміркуйте, чому саме цю професію обрав Ф. Кафка для свого героя. **5.** Знайдіть в Інтернеті малюнки Ф. Кафки. Як з них, на ваш погляд, відповідають внутрішньому стану головного героя оповідання «Перевтілення»? **Уміння навчатися. 6.** Визначте характерні ознаки кафкіанського світу. **Соціальна та громадянська компетентності. 7.** Уявіть, що ви опинилися в ролі Грегора Замзи в сучасному світі. Як би поставилися до вас близькі й рідні, суспільство? **8.** В оповіданні Ф. Кафки йдеться про відчуження людей. Чи існує це поняття в наш час? **Обізнаність та самовираження у сфері культури. 9.** Знайдіть в Інтернеті 1–2 твори образотворчого мистецтва та кіно, у яких утілено мотиви оповідання «Перевтілення». Чи відповідають вони задуму митця?

ПРЕДМЕТНІ. Знання. 10. Доведіть, що «Перевтілення» — це не фантастичний, а метафоричний твір. **Діяльність. 11.** Складіть цитатний план твору відповідно до розвитку сюжету та змін персонажів. **Цінності. 12.** Як ви вважаєте, що було втрачено в родині Грегора Замзи? А як Грегор Замза ставився до родичів? Наведіть цитати й прокоментуйте.





Михайло Булгаков 1891–1940



РОСІЯ

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

М. Булгаков

«Роман у романі», гротеск, сатира, традиції, новаторство.

1. За допомогою Інтернету здійсніть віртуальну екскурсію до музею М. Булгакова в Києві. Підготуйте розповідь про зв'язки письменника з Україною.
2. Які твори М. Булгакова ви читали? Чим вони актуальні нині?

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

Дитинство та юність М. Булгакова минули в Києві, з яким пов'язане становлення митця. Він захоплювався класичною літературою та архітектурою, музикою й театром, вивчав розписи в давніх соборах, любив відвідувати відомий театр Соловцова. На Андріївському узвозі, 13 знаходилася тоді квартира Булгакових, нині в цьому домі — меморіальний музей письменника.

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



Будинок, де жила родина Булгакових з 1906 р. Андріївський узвіз, 13. м. Київ.
Сучасне фото

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

У 1917–1918 рр. М. Булгаков разом з родиною перебував у Києві. Він згадував: «Влада змінювалася вісімнадцять разів». Жахливі революційні та воєнні події відображено в його творах «Біла гвардія» (1923–1924), «Дні Турбіних» (1926). Письменник показав наступ комуністичної ідеології на інтелігенцію й культурні цінності, які вна-



слідок соціальних катаклізмів у Росії занепадали. У представниках інтелігенції нова влада вбачала «ворогів», яких прагнула знищити морально та фізично. У своїх творах М. Булгаков розкрив трагедію безвиході, у якій опинилося тоді багато людей. Друга дружина М. Булгакова Любов Білозерська в 1920 р. емігрувала, її доля, листи й щоденники дали поштовх для створення п'єси про трагедію еміграції «*Біз*» (1928).

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

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

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

Протягом 1928–1940 рр. М. Булгаков працював над романом «*Майстер і Маргарита*», у якому писав про те, чого не можна було сказати вголос, — про свободу мислення та творчості, про християнські заповіді й про необхідність збереження моральних цінностей, культури та життя людей.

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



Роман «Майстер і Маргарита». Історія створення. М. Булгаков працював над романом протягом 1928–1940 рр. Відомі шість редакцій твору. Спочатку автор хотів написати «роман про диявола» — сатиричну фантазмагорію зі вставною новелою про Ісуса Христа та Понтія Пілата.

28 лютого 1929 р. М. Булгаков познайомився з Оленою Сергіївною Шилівською. Їхній роман був палким і стрімким. Проте все було складно й неоднозначно: вона мала сім'ю та дітей, її чоловік був військовим, а М. Булгаков залишився без роботи й засобів до існування. Якийсь час вони не бачилися, але все ж таки кохання виявилось сильнішим за обставини. У 1931–1932 рр. були створені



Олена Сергіївна
Булгакова

образи майстра й Маргарити. Олена Сергіївна стала прототипом героїні. У 1932 р. вони взяли шлюб, Олена Сергіївна стала музою митця. У 1937–1938 рр. з'явилась остаточна назва твору — «Майстер і Маргарита».

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

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

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

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

Ще одна особливість композиції роману — принцип контрапункту, тобто поєднання різних, відносно незалежних сюжетних ліній, які розвиваються з різною швидкістю. Це зумовлює поліфонізм твору, його загальнолюдський зміст.

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

ТРИ СВІТИ В РОМАНІ «МАЙСТЕР І МАРГАРИТА»

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

Для чого письменник використав таку художню структуру? Це не просто витвір фантазії митця. Змальовуючи різні світи, М. Булгаков наголошував на розриві між ними. Люди живуть на Землі, не думаючи про Бога та Всесвіт. Буденність позбавлена моральних цінностей. А це означає, що світ утратив духовну мету й летить у прірву. Роман «Майстер і Маргарита» митець писав як попередження людству про трагічні наслідки порушення духовних норм і зв'язків.

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

Біблійні мотиви в романі. Одна з найбільших таємниць роману — біблійний сюжет, який розгортається в уяві майстра. Що це? Євангеліє від М. Булгакова? Чи Євангеліє від майстра? Або Євангеліє від Воланда? І хто насправді Ієшуа Га-Ноцрі — Христос чи ні? Чим відрізняється він і мешканці Єршалаїму від персонажів Біблії? У чому полягає сенс такої літературної гри письменника з біблійними міфами?

Саме слово *Євангеліє* зорієнтовує читачів на Біблію, зокрема Новий Заповіт, у перших чотирьох книгах якого йдеться про прихід Христа, Його вчення, діяння, розп'яття та вознесіння на небо. У «Біблійній енциклопедії» 1891 р., написаній архімандритом Никифором (цим виданням, імовірно, користувався письменник), зазначено: «Називаються ці книги Євангеліями тому, що для людини не може бути більш радісної звістки, аніж добра вість про Божественного Спасителя та вічне спасіння». Звісно, М. Булгаков не прагнув стати євангелістом нового часу. Інша річ, що він своєрідно інтерпретує євангельські мотиви й образи.

У романі немає мотивів богосинівства, жертви в ім'я спокутування людського гріха. Використовуючи біблійну легенду, письменник водночас відступає від неї.

Ким був Понтій Пілат?



Понтій Пілат названий у романі «Майстер і Маргарита» прокуратором Іудеї. Річ у тім, що Іудея тоді перебувала під владою Риму, тому Понтій Пілат був призначений намісником імператора, урядовцем, уповноваженим відповідати за збирання податків і порядок в Іудеї. Слово *прокуратор* походить від латинських слів *procurator*, *procurio*, що означає «пкікуюся», «керую». Згідно з історичними джерелами, Понтій Пілат правив у 26–36 рр. н. е. Його правління ознаменовано жорстокістю й масовими покараннями. Податкові та політичні утиски викликали народний гнів і протести.

Синедріон — це рада іудейських старійшин, яка вирішувала важливі народні справи. Після підкорення Іудеї Римом синедріон тільки формально приймав рішення про смертну кару, а ухвалити його мав прокуратор. Згідно з Новим Заповітом, Понтій Пілат під час суду над Ісусом Христом тричі відмовлявся схвалити рішення про Його покарання, у якому був зацікавлений синедріон на чолі з Каїфою. Перед прийняттям рішення Понтій Пілат вимив руки на знак своєї непричетності до смерті Христа. Звідси походить вислів *умити руки*, що означає «формальна непричетність до недоброї справи».

Іешуа зображений без усякого натяку на месіанство. Як і звичайна людина, він боїться болю, смерті, лякається, коли дізнається, що його хочуть убити. У романі немає апостолів, матері Марії, освячених релігією слів *хрест, розп'яття*. Іешуа не робить ніяких чудес і не воскресає.

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

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

Але воля Іешуа Га-Ноцрі, його прагнення до правди й добра виявляються злочинними в єршалаїмській державі, тому що там неможливо вірити в будь-що інше, окрім влади кесаря, тобто імператора. Будь-яка віра, навіть віра в добро, підриває державний устрій, заснований на насильстві. У цьому аспекті єршалаїмський світ роману «Майстер і Маргарита» — це своєрідна художня модель тоталітарної держави, яка знищує й людину, і людські істини. М. Булгаков змальовує насильство в широкому історико-культурному контексті. Він стверджує, що зло є злом, яких би форм воно не набувало, і доля людини завжди буде трагічною, доки людство не усвідомить цінність кожної особистості й не повернеться до духовних ідеалів.

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

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

Джерело	Утілення в романі «Майстер і Маргарита»
Біблія (Новий Заповіт, Євангеліє)	Події в Єршалаїмі, Іешуа Га-Ноцрі, Понтій Пілат, Іуда, Левій Матвій, Каїфа та ін.
Філософія Г. Сковороди	Наявність у романі трьох світів — земного, біблійного, космічного, кожен з них має видиму й невидиму сторони.
«Фауст» Й. В. Гете	Епіграф до твору: «... <i>Ну, добре, хто ж ти є? — Я — тої сили часть, що робить лиш добро, бажачучи лиш злого</i> ». Воладт зі своїм почтом приходять у земний світ, бо суспільство перетворилося на пекло, у ньому забули про Бога, чинять зло й насилля. А це — оселя диявола.

Романи Ф. Достоевського	Відомий мотив звучить уже в першому розділі (розмова Воланда з Берліозом): якщо Бога немає — немає й раю, а звідси — немає й пекла, отже, <i>«усе дозволено»</i> .
Фантастика Е. Т. А. Гофмана	Синтез реального й уявного, прийом фантастичного перетворення простору (квартира 50), засоби гротеску.
Творчість М. Гоголя	Тема «мертвих душ» (тільки на сучасному матеріалі), поєднання епічної розповіді з ліричними відступами, мотив жажливого польоту <i>«птиці-трійки»</i> — Воланда з його почтом.
Ідеї В. Соловйова	Ідея вічної жіночності, вічної краси, що рятує, утілена в образі Маргарити.
«Життя Ісуса» Е. Ренана	Роздуми про особисту й колективну відповідальність, про злочин проти Ісуса Христа.
Роман «Камо грядеши» Г. Сенкевича	Розповіді про перших християн і поширення християнських ідей.
Міфи та легенди народів світу (слов'янські, німецькі, швейцарські тощо)	Польоти й зібрання нечистої сили, фантастичне перетворення Маргарити, духовні випробування майстра та Маргарити, страждання Понтія Пілата тощо.

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

Майстер і Маргарита зберігають і своє кохання, і внутрішню гідність, і творчість. Тому могутній Князь темряви відпускає їх на волю.

Віра в людину. М. Булгаков у романі «Майстер і Маргарита» стверджує, що кожна людина може йти шляхом Христа, нести у світ моральні істини, жити заради добра.

Ісус Христос вірив у здатність людей змінювати світ довкола й самих себе. «Люди — боги» є



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

одним з головних лейтмотивів булгаковського роману. Майстер і Маргарита залишаються людьми, пройшовши всі випробування, вони зберегли силу любові й добра, і навіть диявол змушений їх відпустити. Проте майстер не може думати тільки про себе, про свою волю та особисте щастя. Йому необхідно осмислити сенс буття всього людства. Своєрідним зверненням до всіх людей, які живуть на Землі, став відомий ліричний відступ у фіналі роману. Тут зливаються голоси автора, майстра й Іешуа. Це ніби погляд згори на грішну землю та страждання людей. У цих словах звучить пронизливий біль за все людство, яке ще не усвідомило своїх таємничих божественних сил, що можуть змінити все на краще. Незважаючи на глибокий трагізм оповіді, у романі утверджується світла ідея духовної величі людини, її моральних можливостей у боротьбі зі злом.

Спасіння Землі й людства, на думку письменника, має прийти не від диявола й не від будь-якої іншої потойбічної сили. Це повинна здійснити сама людина. Маргарита рятує майстра. Понтій Пілат також намагався врятувати свою душу, наказавши вбити Іуду. Але спасіння душі не може відбутися через кров і вбивство, і Понтій Пілат страждав, доки майстер не звільнив його від докорів сумління. Майстер урятував також Івана Бездомного, Іешуа — Левія Матвія. А якщо людина врятує людину, стверджує М. Булгаков, ще не втрачено надію врятувати весь світ.

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

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

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



М. Катусану.

Ілюстрація до роману М. Булгакова «Майстер і Маргарита». 2013 р.

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

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

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

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



e-text

audio-text

МАЙСТЕР І МАРГАРИТА (1928–1940)

Роман
(Уривки)

ЧАСТИНА ПЕРША

Розділ 1

Ніколи не розмовляйте з невідомими

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Та розмова, як згодом дізналися, була про Ісуса Христа, оскільки редактор замовив поетові для чергового номера журналу велику антирелігійну поему. Цю поему Іван Миколайович скомпонував, і за дуже стислий термін, але, на жаль, редактора нею анітрохи не вдовольнив. Бездомний змалював головну дійову особу своєї поеми, тобто Ісуса, дуже чорними барвами, проте всю поему, на думку редактора, треба було писати наново. І саме зараз редактор читав поетові лекцію про Ісуса з метою виявити основну помилку поета. Важко сказати, що саме завадило Іванові Миколайовичу — чи зображувальна сила його хисту, чи цілковита необізнаність з питанням, яке він брався викласти, — але Ісус у нього був ну зовсім живісіньким, щоправда, наділений усіма негативними рисами.

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

Треба сказати, що редактор був людиною начитаною й дуже вміло використовував у своєму викладі думки істориків давнини, наприклад славетного Філона



Александрійського, блискуче освіченого Йосифа Флавія, котрі ніколи й словом не проходили про існування Ісуса. Демонструючи поважну ерудицію, Михайло Олександрович повідомив поетові й про те, що відповідне місце в п'ятнадцятій книзі, у сорок четвертому розділі славетних Тацитових «Анналів», де йдеться про страту Ісуса, — не що інше, як пізніший сфальсифікований додаток. (...)

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

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

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

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

«Німець», — подумав Берліоз.

«Англієць», — подумав Бездомний.

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

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

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

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



М. Корольов. Ілюстрація до роману М. Булгакова «Майстер і Маргарита». 2009 р.

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

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

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

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

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

— Ви — атеїсти?!

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

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

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

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

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

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

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

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



вильніше думати, що скерував його хтось зовсім інший? — після цих слів незнайомиць якось дивно захихотів. Берліоз вельми уважно слухав неприємну розповідь про саркому й трамвай, і його почали непокоїти якісь тривожні думки. «Він не чужоземець... Він не чужоземець... — снувало в його голові, — він занадто дивовижний суб'єкт... Але, далєбі, хто ж він такий?» (...)

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

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

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

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

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

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

— А хто саме? Вороги? Інтервенти?

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

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

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

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

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

— А то ж чому?

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

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

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



М. Катусану. Ілюстрація до роману М. Булгакова «Майстер і Маргарита». 2013 р.

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

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

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

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

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

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

— Так, як консультанта. (...)

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

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

— А хто ви за фахом? — запитав Берліоз.

— Я — фахівець з чорної магії.

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

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

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

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

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

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

Розділ 13

Поява героя

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



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

І, уявіть, несподівано вона заговорила:

— Вам подобаються мої квіти?

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

— Ні.

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

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

— Ви взагалі не любите квіти?

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

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

— А які ж?

— Я люблю троянди.

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

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

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

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

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

Вона приходила до мене кожного дня, а чекати я починав зранку. Це чекання виливалося



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

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

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

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

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

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

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

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

Алоїзій підкорив мене своєю пристрастю до літератури. Він не заспокоївся доти, поки не вмовив мене прочитати йому весь мій роман, причому про роман він відгукнувся дуже схвально, але з такою точністю, наче був присутній при тому, переказав редакторові всі зауваження щодо цього роману. Окрім того, він з цілковитою чіткістю пояснив мені, і я відчував, що це безпомилково, чому мій роман не може бути надрукований. Він говорив, як рубав: такий-то розділ не приймуть...

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

Моя кохана дуже змінилася, (...) вона схудла та зблідла, перестала сміятися і благала мене пробачити її за те, що нарадила мені друкувати уривок. Вона казала,



щоб я, покинувши все, виїхав на південь до Чорного моря, витративши на цю подорож усі гроші, що залишилися від ста тисяч.

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

— Навіщо так багато? — здивувалася вона.

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

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

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

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

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

— Хто там?

І голос, її голос, відповів мені:

— Це я...

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

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

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

Коли вона затихла, я сказав:

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



М. Корольов. Ілюстрація до роману М. Булгакова «Майстер і Маргарита». 2009 р.

Вона підвелася й заговорила:

— Боже, який ти хворий. За що це, за що? Але я врятую тебе, я тебе врятую. Що ж це таке?

Я бачив її запухлі від диму й плачу очі, відчував, як холодні руки пестять моє чоло.

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

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

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

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

Вона страшенно пожвавішала, припала до мене, обвиваючи мою шию, і сказала: — Я гину разом з тобою. Уранці я буду в тебе.

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

ДРУГА ЧАСТИНА

Розділ 32

Прощення та вічний притулок

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

Чаклунські чорні коні й ті притомилися й несли своїх вершників повільно, і невідворотна ніч почала наздоганяти їх. Чуючи її за своєю спиною, притих навіть

невгамовний Бегемот і, учепившись у сідло кігтями, летів мовчазний та серйозний, розпушивши свій хвіст.

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

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

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

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

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

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

— Він говорить, — пролунав голос Воланда, — одне й те саме. Він каже, що й при місяці йому немає спокою, що в нього препогана посада. Так він говорить завжди, коли не спить, а коли спить, то бачить одне й те саме — місячну дорогу, і поривається йти нею й розмовляти з арештантом Га-Ноцрі, позаяк він твердить, що чогось не договорив тоді, давно, чотирнадцятого числа весняного місяця нісана. Та ба, на цю до-



С. Алімов. Ілюстрація до роману М. Булгакова «Майстер і Маргарита». 1975 р.



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

рогу йому вийти чомусь не стає снаги, і до нього ніхто не приходить. Тоді, що ж робитимеш, мусить він розмовляти сам із собою. Утім, заради якогось різноманіття, він до своєї мови про місяць часто додає, що найдужче за все на світі ненавидить своє безсмертя й нечувану славу. Він твердить, що охоче проміняв би свою долю на долю лахмітника й волоцюги Левія Матвія.

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

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

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

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

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

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

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

— Ні, — відповів Воланд. — Навіщо гнатися слідом за тим, що вже закінчилося? (...)

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

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

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

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



М. Корольов. Ілюстрація до роману М. Булгакова «Майстер і Маргарита». 2009 р.

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

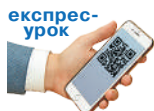
Так говорила Маргарита, простуючи з майстром у напрямку їхнього вічного дому, і майстрові здавалося, що Маргаритині слова струмують так само, як залишений позаду струмок, і пам'ять майстра, бентежна, поштрикана голками, почала загасати. Хтось відпускав на свободу майстра, як він сам щойно відпустив створеного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

(Переклад М. Білоруса)

КОММУНІКАТИВНІ КОМПЕТЕНЦІЇ

КЛЮЧОВІ. Спілкування державною мовою. 1. Розкрийте метафоричний зміст понять у романі: «сеанс чорної магії», «вічний притулок» («вічний дім»), «прощення», «тиша» («безгоміння»). **Математична компетентність. 2.** Намалюйте схему «Символи в романі "Майстер і Маргарита"». Прокоментуйте. **Інформаційно-цифрова компетентність. 3.** За допомогою Інтернету підготуйте культурологічні довідки про персонажів твору: Іешуа Га-Ноцрі, Понтій Пілат, Левій Матвій, Воланд, майстер, Маргарита, кіт Бегемот, Гелла, Азazelло, Коров'єв-Фагот. **Уміння навчатися. 4.** Прочитайте біблійну історію про Ісуса Христа та Понтія Пілата. Порівняйте з її утіленням у романі. Визначте подібність і відмінності. **Ініціативність і підприємливість. 5.** Хто з персонажів роману намагається пристосуватися до радянського суспільства? Чи вдалося їм це? Дайте оцінку їхнім вчинкам. **Соціальна та громадянська компетентності. 6.** Головна функція Воланда в романі — викривальна. Які вади людей та суспільства викриває цей персонаж? За допомогою яких художніх засобів утілено викривальний зміст роману? **Обізнаність і самовираження у сфері культури. 7.** Знайдіть інформацію про втілення роману «Майстер і Маргарита» у різних видах мистецтва. Підготуйте презентацію. **Екологічна грамотність і здорове життя. 8.** Які небезпеки (реальні та фантастичні) трапилися на шляху майстра та Маргарити? Чи змогли вони їх? Що їм допомогло в цьому?

ПРЕДМЕТНІ. Знання. 9. Назвіть джерела роману «Майстер і Маргарита». **10.** Які світи представлені у творі? У чому полягає значення багаточислової композиції роману? **Діяльність. 11.** Охарактеризуйте образ майстра. **12.** Розкрийте роль образу Івана Бездомного в романі. Прокоментуйте його прізвище. **Цінності. 13.** Які ідеї та цінності втілюють образи майстра, Маргарити, Іешуа Га-Ноцрі?





ШЕДЕВРИ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ЛІРИКИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ ст.



Розмаїття течій модернізму й авангардизму в європейській ліриці ХХ ст.



Любов до лірики пробуджує в нас особливе «шосте відчуття» — відчуття прекрасного.

В. Мацанура

Лірика, течії модернізму, ліричний герой (героїня), ліричні жанри.



Підготуйте виразне читання одного з віршів (*за вибором*) кінця ХІХ — початку ХХ ст. Визначте особливості жанру. Охарактеризуйте образ ліричного героя (або героїні), поетичні засоби.

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

Імпресіонізм (від фр. *impression* — враження) — течія модернізму, яка характеризується ушляхетненим, витонченим відтворенням особистісних вражень і спостережень, мінливих відчуттів і переживань. Сформувався у Франції в другій половині ХІХ ст. в образотворчому мистецтві. Його представники: у живописі — *Е. Мане, К. Моне, О. Ренуар, Е. Дега* та ін. — вважали своїм основним завданням найприродніше зобразити зовнішній світ, витончено передати миттєві враження та настрої; у музиці — *М. Равель, К. Дебюссі* та ін.; у галузі художньої прози — брати *Е. і Ж. Гонкур, А. Додє, Гі де Мопассан, І. Бунін* та ін.; у поезії імпресіонізм тісно поєднується із символізмом, що засвідчила творчість *П. Верлена, А. Рембо, С. Малларме* та ін.

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

Символізм в Україні



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

На основі символізму на початку ХХ ст. виникла нова модерністська течія — **акмеїзм** (грецьк. *актє* — найвищий ступінь будь-чого, квітуха сила), який, за словами С. Городецького, «спустив поезію з небес на землю» і довів, що «троянда прекрасна сама по собі, а не тому, що вона символ». Акмеїзм — стильова течія в російській поезії. Його основні принципи — творення елітарної поезії, у центрі якої — людина в її духовному й історичному аспектах.

Деякі російські поети виступили проти символістської школи В. Іванова, не погодившись з критикою поеми М. Гумільова «Блудний син». Так утворилася нова група — «Цех поетів», до якої належали М. Гумільов, С. Городецький, О. Блок, М. Лозинський та ін. У 1912–1913 рр. вони видавали відомий на той час журнал «Гіперборей». Навесні 1912 р. декілька поетів проголосили нову течію — **акмеїзм**. У 1913 р. М. Гумільов і С. Городецький опублікували свої маніфести. До акмеїстів тоді приєдналися О. Мандельштам, А. Ахматова, хоча їхня творчість значно ширша за цю течію.

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

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

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

З імажизмом тісно пов'язана течія в російській поезії — **імажинізм**. У 1919 р. його принципи проголосили С. Єсенін, Р. Івнев, О. Марієнгоф, В. Шершеневич. Вони заснували видавництво «Імажиністи», друкували поетичні збірки та журнали. Імажиністи вважали, що поезія — це «ритміка образів». Проте С. Єсенін виступав за злиття образної та реальної стихій в одне ціле. Імажиністи мали певні досягнення в царині форми, метафоризації поетичної мови, засвоєнні традицій фольклору.

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

Російський футуризм був тісно пов'язаний з італійським, але розвивався власним шляхом, зумовленим революційними ідеями перетворення суспільства. У росій-



ській поезії утворилися чотири групи футуристів: 1) «Гілея» (кубофутуристи) — В. Маяковський, В. Хлебников, В. Каменський, Д. і М. Бурлюки; 2) «Асоціація егофутуристів» — І. Северянін, І. Ігнат'єв; 3) «Мезонін поезії» — В. Шершеневич, Р. Івнєв; 4) «Центрифуга» — Б. Пастернак, С. Бобров, М. Асєєв та ін.

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

Експресіонізм (від латин. *expression* — вираження, виразність) — течія авангардизму, головним творчим принципом якої стало відображення загостреного суб'єктивного світобачення через гіпертрофоване авторське «я», напруження його переживань та емоцій. Експресіонізм утворився в Німеччині на початку ХХ ст., передовсім у малярстві. У творчості представників цієї течії (*Е. Кірхнер, Е. Хенкель, А. Кубін, Е. Нольде* та ін.) відчувається жах перед майбутнім, безнадійність існування та беззахисність людини у світі. Згодом експресіонізм поширився в літературі. Він виявився в ліриці в поетичному зображенні сновидінь і гротесків (*Г. Тракль, Ф. Верфель* та ін.), у театрі (*Б. Брехт, Г. Кайзер* та ін.), у прозі (*Ф. Верфель, Л. Франк, М. Брод* та ін.). Буття в зображенні експресіоністів поставало катастрофічним і безцільним. Драматичне напруження в розкритті тем жахів війни, «маленької людини», бездушною цивілізації та ін. поєднувалося з глибокою тривогою за долю людини в духовно зруйнованому світі, позбавленому, на думку митців, моральних ідеалів.

Дадаїзм (від фр. *dada* — дитячий дерев'яний коник) — авангардистська літературно-мистецька течія, яка заперечувала будь-які авторитети й традиції. Представники цієї течії (*Г. Баль, Р. Гюльзенбек, Г. Арі* та ін.) уперше заявили про себе 1916 р. в Цюриху. Дадаїзм швидко поширився у Швейцарії, Франції, США, викликавши зацікавлення й серед художників (*П. Пікассо, В. Кандінський, М. Дюшан* та ін.). Дадаїсти не висували ніяких ідеалів. Вони оголошували будь-який виріб твором мистецтва, якщо художник узяв його зі звичайного середовища й дав йому назву. Епатаж (відхід від усталених норм і традицій) дадаїсти взяли за основу своєї діяльності.

Експресіонізм в українській літературі



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

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

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

ВЗАЄМОДІЯ МОДЕРНІЗМУ З ІНШИМИ ХУДОЖНІМИ НАПРЯМАМИ

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

КОМОПЕТЕНТНІСТАНОВОСТІ

КЛЮЧОВІ. Спілкування державною мовою. 1. Дайте визначення художнього образу, як його розуміли представники різних течій: а) символісти; б) сюрреалісти; в) імажисти; г) акмеїсти. **Спілкування іноземними мовами. 2.** Напишіть і прокоментуйте значення іноземних слів, які дали назви течіям модернізму й авангардизму. **Математична компетентність. 3.** Створіть у зошиті таблицю «Течії модернізму й авангардизму». **4.** Визначте течії за теґами: майбутнє, знак, надреальне (підсвідоме), враження. **Інформаційно-цифрова компетентність. 5.** За допомогою Інтернету знайдіть інформацію й підготуйте повідомлення та презентацію про одну з течій модернізму або авангардизму. **Соціальна та громадянська компетентності. 6.** Які з течій модернізму й авангардизму унікалі соціальних проблем, а які, навпаки, відображали життя суспільства? **Обізнаність і самовираження у сфері культури. 7.** Знайдіть 1–2 приклади творів різних видів мистецтва (образотворчого мистецтва, музики, кіно та ін.), що яскраво демонструють течії модернізму чи авангардизму.

ПРЕДМЕТНІ. Знання. 8. Розкажіть про зміни, що відбулися в царині лірики на межі ХІХ–ХХ ст. **Діяльність. 9.** Порівняйте: а) реалізм і неореалізм; б) романтизм і неоромантизм; в) класицизм і неокласицизм. Зробіть висновок, чому на межі ХІХ–ХХ ст. з'явилися явища з префіксом *нео-*. **Цінності. 10.** Які нові ідеї та підходи виявилися в модерністській та авангардистській ліриці?



ФРАНЦІЯ



Гійом Аполлінер
1880–1918



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

Т. Балашова

Авангардизм, кубізм, сюрреалізм, каліграма, верлібр.

За допомогою Інтернету знайдіть інформацію про кубізм і творчість П. Пікассо, а також про їхній вплив на Гійома Аполлінера. Представте й прокоментуйте 2–3 картини кубістів.

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

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

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

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

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

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

Поет був сміливим експериментатором. Він перший використав слово *сюрреалізм*, яке розумів як «новий реалізм», нову поетику осягнення дійсності в несподіваних і приголомшливих образах. У пошуках художніх засобів «поетичного реалізму» Гійом Аполлінер активно опановував *верлібр* — систему віршування, яка від усіх інших відрізняється тим, що в ній немає звичних ознак: рими,



суворого поділу на строфи, сталого ритму. Також письменник використовував монтаж як спосіб поєднання різноманітних елементів, що слугували відображенням розмаїття життя.

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



Вірш «Міст Мірабо» належить до збірки «Алкоголі» (1913). Поезія присвячена Марі Лорансен, з якою митець познайомився 1907 р. Вони кохали одне одного, але їм не судилося бути разом усе життя. Сум розлуки втілений у вірші, що ввібрав у себе не тільки пам'ять про кохання, а й роздуми про життя та плін часу. Один з центральних образів у творі — образ річки Сени, що є уособленням життя й часу, у якому все минає — і надії, і кохання, і розчарування. Категорію часу виражено й в інших образах твору — у годиннику, зміні дня й ночі. Основний художній прийом у вірші — психологічний та синтаксичний паралелізм.



audio-text

video-text

МІСТ МІРАБО (1912)

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

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

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

Що таке каліграми?



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

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



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

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

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

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

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

(Переклад М. Лукаша)



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

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



ЗАРІЗАНА ГОЛУБКА Й ВОДОГРАЙ (1914)

О постаті убиті любі
О дорогі розквітлі губи
Міє Марее
Єтто Лорі
Анні і ти Маріє

Де ви дівчата
Я вас питаю
Та біля водограю
Що плаче й кличе
Голубка маревіє

audio-text

video-text

Аполлінер і кубісти



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

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

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

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

(Переклад М. Лукаша)

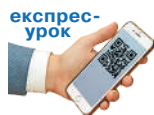


Каліграма «Зарізана голубка й водограй» із збірки Гійома Аполлінера «Каліграми. Вірші Миру і Війни». 1918 р.

КОМОПОЕТЕНОТНОСОСТАІ

КЛЮЧОВІ. *Спілкування державною мовою.* 1. Поясніть значення слова *каліграма*. **Математична компетентність.** 2. Створіть хмару тегів до одного з віршів Гійома Аполлінера. **Компетентності в природничих науках і технологіях.** 3. Охарактеризуйте образи природи у віршах поета. **Інформаційно-цифрова компетентність.** 4. За допомогою Інтернету знайдіть зображення каліграм Гійома Аполлінера, прокоментуйте. **Уміння навчатися.** 5. Чого навчився Гійом Аполлінер у кубістів? Сформулюйте 3–4 тези. **Соціальна та громадянська компетентності.** 6. Порівняйте образ голубки у вірші Гійома Аполлінера та зображення голубки П. Пікассо. Які суспільно значущі ідеї втілюють ці символічні образи?

ПРЕДМЕТНІ. Знання. 7. Поясніть новаторство Гійома Аполлінера в ліриці. **Діяльність.** 8. Прокоментуйте образи годинника, річки, мосту у вірші «Міст Мірабо». **Цінності.** 9. Які метафори й символи у вірші «Зарізана голубка й водограй» утілюють антивоєнний пафос?



АВСТРІЯ



**Райнер Марія
Рільке**
1875–1926

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

М. Цветаєва

Міф, міфологічний сюжет, міфологічний образ, орфізм.



1. Пригадайте міф про Орфея. Назвіть персонажів та основні сюжетні лінії цього міфу. Розкрийте символічний зміст образу Орфея.
2. Знайдіть репродукції картин художників і музикальні твори на тему міфу про Орфея. Прокоментуйте один з них.

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

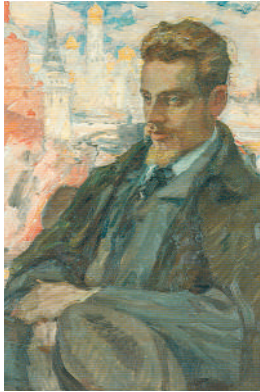
Перші вірші Р. М. Рільке були опубліковані 1891 р. в м. Празі. У середині 1890-х років вийшли друком декілька його збірок: «*Життя і пісні*» (1894), «*Дарунки ларам*» (1895), «*Цикорій*» (1895), «*Увінчаний мріями*» (1896). Юнак починав як неоромантик, водночас опановував поетику символізму й імпресіонізму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

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

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

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

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



Л. Пастернак.
Райнер Марія
Рільке. 1928 р.

Новий етап у творчості Р. М. Рільке засвідчила збірка «Нові поезії» (1907–1908), у якій постає світ речей.

У 1900-х роках Р. М. Рільке, крім Франції, побував у Скандинавії, Італії, Іспанії та Єгипті. З усіх місць, де він жив, особливо відомим був замок Дуїно на узбережжі Адріатичного моря, маєток княгині Марії Турн-унд-Таконс, яка спонсувала видання його творів. Тут Р. М. Рільке розпочав збірку «Дуїнеські елегії» (вони були завершені 1922 р.).

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

Україна в житті та творчості Р. М. Рільке



1896 р. Р. М. Рільке переїхав до Мюнхена, де доля звела його з Луїзою Андреас-Саломе, яка відіграла велику роль у його житті. Її розповіді про Україну й Росію спонукали Р. М. Рільке побачити край широким просторів і давньої культури. Разом з нею він у 1899 р. побував у Москві й Петербурзі. Найбільш захопливим моментом тієї подорожі стала зустріч з Л. Толстим. Повернувшись до Німеччини, поет почав вивчати російську мову, читав в оригіналі М. Лермонтова, Л. Толстого, Ф. Достоєвського, А. Чехова, М. Гоголя, ознайомився з історією Росії та України. Митець мріяв побувати в Києві, про що писав Б. Пастернакові: «Перед миною я почувуюся, як дитина напередодні Святвечора». Під час другої подорожі до Росії він знову відвідав Л. Толстого в Ясній Полянці, а звідти поїхав в Україну. На початку червня 1900 р. прибув до Києва, де жив понад два тижні. Місто вразило поета давніми пам'ятками, а особливо йому сподобалася Києво-Печерська лавра. В Україні Р. М. Рільке знайшов бажаний приклад єднання народу й Бога, народу й природи. Після Києва він ще майже два місяці мандрував Україною. Відвідав могилу Т. Шевченка в Каневі, придбав видання «Кобзаря». Вплив історичних поем Т. Шевченка та творчість М. Гоголя відчутні в «Пісні про Правду» Р. М. Рільке. Перебуванням у Полтаві нав'язано його поезії «Карл XII їде Україною», «Буря». Враження від українських пейзажів відображено у вірші «В оцім селі стоїть останній дiм...» та ін.



Луїза Андреас-
Саломе



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



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



video-text

audio-text

«ЗГАСИ МІЙ ЗІР...» (1901)

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

(Переклад М. Бажана)

Р. М. Рільке та О. Роден



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



Вірш «Орфей. Еврідіка. Гермес». За основу твору взято античний міф про те, як співець Орфей спустився в царство смерті Аїда за своєю дружиною Еврідікою, щоб вирвати її з обіймів смерті. Однак він не повинен був дивитися на неї, але Орфей озирнувся — й Еврідіка була втрачена назавжди. Античний міф дає можливість поетові втілити філософський зміст — боротьбу життя і смерті, кохання й небуття, мистецтва та темряви. Український поет і перекладач М. Орест назвав цей вірш «узагальненим вираженням драми ХХ століття». В. Стус, який переклав вірш у радянському концтаборі, був вражений його надзвичайною емоційною силою. Він писав про Еврідіку: «Вона така кохана, що й ліра не здобулася б на подібну тугу, як у цієї жінки-жалібниці, бо через неї світ став однією тугою (плачем), і в цьому світі-плачі все стало плачем: і ліс, і діл, і шлях, і поле, і річка, і звір. І сонце йшло в мовчазному визореному небі, наче довкола якоїсь іншої землі, і небо це зі шпичаками зірок було небом-плачем. Ось така кохана...» *Кульмінація вірша:* коли Орфей озирнувся назад й остаточно втратив любу дружину. Він зробив це через велике кохання, щоб хоч одну мить подивитися на ту, котру оспівувала його ліра. Але її душа вже була далеко від нього, вона не зрозуміла й сказала: «Хто?» У цьому запитанні, за словами В. Стуса, «уміщено всю драму розриву стосунків між людьми й духовної смерті, що охопила все людство».



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

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



video-text

ОРФЕЙ. ЕВРІДІКА. ГЕРМЕС (1904)

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

Там були урвисті скелі, і ліси безлюдні,
і зведені над пустою мости,
і той сліпий, великий, сірий став,
що над своїм глибоким дном повиснув,
як небо дощове над краєвидом.
І поміж піль, полога і сумирна,
виднілася бліда стяга дороги,
простелена, мов довге полотно.
Дорогою цією йшли вони:
Попереду ішов стрункий мужчина
в киреї голубій; він нетерпляче



і мовчазливо в далечінь вдивлявся,
і крок його жадібно жер дорогу
великими шматками; в нього руки
звисали з-під киреї тяжко й хмурно,
немов забули вже про легкість ліри,
яка отак була вросла в лівицю,
як віть троянди у гілки оливи.
Чуття у ньому начебто двоїлись,
бо мчався зір, неначе пес, вперед,
вертався, і спинявся, і чекав
на повороті ближчому дороги, —
а нюх і слух позаду залишались.
Йому здавалось іноді, що він
вчуває кроки кожного з двох інших,
які за ним узвозом вгору йшли.
Проте це тільки крок його лунав
і вітер ззаду торгав за кирею.
Та він собі казав: «Вони ідуть», —
казав це гучно й до луни вслухався.
Вони ідуть, але страшенно тихо
обоє ходять. От якби посмів
він обернутись (але обертатись
було йому заказано при ділі,
яке він майже довершив), — тоді
побачив би, що йдуть обидва тихі:
це бог мандрівок і доручень дальніх
дорожній шлик над світлими очима,
вперед простерта палиця струнка,
маленькі крила, що об ступні б'ють,
і звірена його руці — вона.
Така кохана, — то її ця ліра
оплакала за плакальниць усіх,
аж світ на плач суцільний обернувся,
де знову все було: і ліс, і діл,
і шлях, і поле, і ріка, і звір;
але й в плачливому отому світі
так само, як над іншою землею,
і сонце йшло, й зоріло тихе небо,
плачливе небо в скривлених зірках, —
така Кохана.

Тепер вона ступає поруч бога,
хоч довгий саван заважає йти,
невпевнена, і ніжна, і терпляча.
Вона неначе стала при надії,
не думала й про мужа, що простує

попереду, не думала й про шлях,
що приведе її назад в життя.

Вона в собі вся скупчилась, посмертям
наповнена по вінця.

Як плід вбирає солодощі й тьму,
вона ввібрала в себе смерть велику,
таку нову, що й не збагнути їй.
В дівочості новітній, неторканній
вона вже існувала; стать її
була, немов надвечір юна квітка,
і так одвикли від звичаїв шлюбних
у неї руки, що й самого бога
безкрайно лагідний напутній дотик
її вражав, немов надмірна близькість.

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

Її розв'язано, мов довгі коси,
і віддано, мов пробуялу зливу,
й поділено, немов запас стокротний.
Вона — вже корінь,
і коли нараз
її спинив і з розпачем промовив
до неї бог: «А він таки оглянувся», —
безтямно й тихо запитала: «Хто?»

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

(Переклад М. Бажана)



«Сонети до Орфея». Створюючи образ Орфея, письменник використав античний міф. Грецька архаїка відчувається вже в першому сонеті, де наголошується на могутній силі мистецтва Орфея — зачаровувати природу та весь світ. Звуки його ліри приборкують звірів і



птахів. Спів Орфея поет наділяє великою перетворювальною силою, бо він створює храм мистецтва, де хаос відступає перед гармонією, рев і крики замовкають під впливом мелодії, і у світі народжується новий початок, новий рух усього.



video-text

СОНЕТИ ДО ОРФЕЯ (1922)

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

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

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

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

(Переклад М. Бажана)



Дж. де Кіріко. Орфей —
утомлений трубадур.
1970 р.

КОМОПЕАТЕНТАНОСАТИ

КЛЮЧОВІ. *Спілкування державною мовою.* 1. Розкрийте значення поняття «орфізм» у художній свідомості поета. *Спілкування іноземними мовами.* 2. Як Р. М. Рільке розумів поняття «Ding» і «Bezug»? *Уміння навчатися.* 3. Знайдіть інформацію про міфологічні сюжети, пов'язані з образами Орфея, Гермеса, Еврідіки, Аїда. Які елементи міфів відображено у віршах Р. М. Рільке? З'ясуйте їхнє значення в тексті. *Соціальна та громадянська компетентності.* 4. Підготуйте повідомлення на тему «Василь Стус — в'язень і перекладач віршів Р. М. Рільке».

ПРЕДМЕТНІ. *Знання.* 5. З якими літературними течіями початку ХХ ст. пов'язана творчість Р. М. Рільке? 6. Розкажіть про подорожі Р. М. Рільке в Україну. Як вони відображені у творчості митця? *Діяльність.* 7. Прокоментуйте художні засоби, за допомогою яких у вірші «Згаси мій зір...» відтворено складний процес відкриття Бога в душі ліричного героя. 8. Охарактеризуйте художній простір вірша «Орфей. Еврідіка. Гермес». *Цінності.* 9. Поясніть, чому саме образ Орфея став виразником ліричного «Я» поета. Які актуальні ідеї втілює цей міфологічний герой у ліриці митця?



ІСПАНІЯ



Федеріко Гарсія Лорка

1898–1936



1. За допомогою Інтернету знайдіть інформацію про канте хондо. Послухайте музичні твори в іспанському стилі канте хондо. Охарактеризуйте їхній ритм і мелодії.
2. Підготуйте презентацію про природу, історію та культуру Андалусії.

Федеріко Гарсія Лорка народився 5 червня 1898 р. в родині заможного фермера та вчительки в андалуському селищі *Фуенте Вакерос* (з іспанської — «Пастушаче джерело»), неподалік від *Гранади (Іспанія)*. Мальовничий край, оточений горами й блакитними джерелами, сповнений запаху квітучого мигдалю, назавжди зачарував майбутнього письменника. Природа пробуджувала в його душі звуки, слова, мелодії, які згодом утілилися в художніх образах.

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

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

Переїхавши 1919 р. до Мадрида, юнак поринув у бурхливе життя столиці. Він жив у студентській резиденції, де на той час збиралося чимало молодих талантів, які згодом стали відомі в іспанській культурі: діячі театру, художники, композитори. Прагнення нових образів сприяло інтенсивній роботі в пошуках оригінальних художніх форм. Серед друзів Ф. Гарсія Лорки були поети Х. Р. Хіменес (майбутній лауреат Нобелівської премії) та А. Мачадо, композитор М. де Фалья і філософ Х. Ортега-і-Гассет, художник С. Далі та ін. Ці талановиті люди називали Федеріко «андалуським соловейком».

І. Драч зазначав: «Андалусія — край християнський та мусульманський, поганський та релігійний, арабський та романський... багато в чому загадка Лорки є загадкою самої Андалусії». Це поєднання культур дало поетові космічне відчуття Андалусії та світу взагалі: «Андалусець або посилає гордий ви-



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

клик зорям, або цілує рудий пил своїх доріг». Пишучи про Іспанію, митець мав на увазі передусім Андалусію.

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

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

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

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



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



Чому збірка називається «Канте хондо»?



Канте хондо — це одноголосий глибокий спів східного характеру з елементами арабської, циганської та індійської мелодій, який виконують два співаки (кантором) і гітарист (токаором). Слово й мелодія зливаються воедино. Пісня ніколи не повторюється, скільки б її не співали, з'являється завжди щось нове в ритмі, у підтексті. Такий спів доступний небагатьом. Це короткі, три-чотири рядки пісні, у яких обов'язково передбачається імпровізація. Музикальність слова, його звуковий візерунок, гортанність голосових переливів — такі головні особливості канте хондо. Захоплений народним співом, поет організував у 1922 р. фестиваль канте хондо в Гранаді.



audio-text

ГІТАРА (1921)

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

надармо,
хочу утішити —
намарно.
Плаче, як вода,
що рине з яру,
плаче, як вітер,

що жене хмару.
Хочу впинити —
надармо,
вона ридає
за даллю.
Плаче пісок гарячий,
кличе біле латаття,
плаче стріла за ціллю,
вечір кличе світання,
плаче в голім гіллі
пташка остання.
А-ой, гітаро!
У серці п'ять ножів
одним ударом!

(Переклад М. Лукаша)



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

Циганські мотиви у творчості Ф. Гарсія Лорки



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



Андалусія





audio-text

ПРО ЦАРІВНУ МІСЯЦІВНУ (1928)

Прийшла в кузню Місяцівна
в серпанковім покривалі,
хлопчик дивиться на неї —
краса очі пориває.
Має білими руками,
аж малому серце в'яне,
вислоняє, грішна й чиста,
тугі перса олив'яні.
«Тікай, тікай, Місяцівно!
Бо як вернуться цигани,
накують із твого серця
намиста й перснів багато».
«Дай я, хлоню, потанцюю,
бо як вернуться чхавале,
ти з закритими очима
лежатимеш на ковадлі».
«Тікай, тікай, Місяцівно!
Чуєш, тупотять бахмати?»
«Ну-бо, хлоню, не топчися
по білі моїй крохмальній».

Битим шляхом скаче вершник,
мов у бубон в шлях бабаха,
а вже в кузні малий хлопчик
склепив віченьки, бідаха.
Гаєм їхали цигани,
мусянджовії примари.
Очі мружили набакир,
рівно голови тримали.

А в тім гаю пугач пуга,
пугач пуга тоскно й жаско...
пливе небом Місяцівна,
за руку держить хлоп'ятко.

У майстерні перекладача



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



Богиня нічного неба. Сучасний комп'ютерний арт

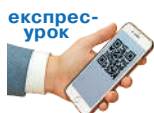
В кузні туж, у кузні лемент,
плачуть, голосять цигани,
а царівну Місяцівну
повивають хмари, хмари.

(Переклад М. Лукаша)

КОМОПЕАТЕНТНООСТАІ

КЛЮЧОВІ. Спілкування державною мовою. 1. Випишіть з українських перекладів віршів Ф. Гарсія Лорки слова фольклорного походження. Поясніть їхнє значення. **Компетентності в природничих науках і технологіях. 2.** Робота в парах. Знайдіть інформацію про міфи різних народів, пов'язані з місяцем, та їхнє втілення в мистецтві. Як ви думаєте, сюжет вірша «Про царівну Місяцівну» є готовим міфом чи створеним авторською уявою? Поясніть.

ПРЕДМЕТНІ. Знання. 3. Які традиції Іспанії відображено у творчості Ф. Гарсія Лорки? **4.** Які фольклорні жанри він розробляв? **Діяльність. 5.** Поясніть символічний зміст художнього образу гітари в однойменному вірші. **6.** За допомогою яких художніх засобів у вірші «Гітара» утілено мотиви кохання, ніжності, смерті та трагедії? **7.** Розкрийте символічне значення місячного світла у вірші «Про царівну Місяцівну». **8.** Поясніть значення слів і словосполучень: *хлоня, бахмати, бабаха, мусянджовії примари, набакир, пугач пуга, тоскно й жаско, лемент*. Доберіть синоніми й антоніми. **Цінності. 9.** Якими постають Іспанія та її народ у поезії митця? **10.** Які національні образи відображено у творчості митця?





«Срібна доба» російської поезії



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

О. Блок

«Срібна доба», символізм, акмеїзм, футуризм, імажинізм.



1. Прочитайте в Інтернеті вірш М. Гумільова «Шосте чуття» у перекладі М. Стріхи. Чи згодні ви з автором вірша, що «шосте чуття» – це відчуття прекрасного, любов до мистецтва? У чому воно полягає, на вашу думку?
2. Знайдіть інформацію про трагічну долю М. Гумільова. 3. Які ще письменники постраждали від «червоного терору» і радянської влади в Росії?

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

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

Однак дехто вважав, що криза означає не «кінець світу», а, навпаки, – його оновлення та здійснення одвічних прагнень народу. «Новоселянські» поети С. Єсенін і М. Клюєв мріяли про можливості для втілення патріархальних ідеалів. Символіст В. Брюсов оспівував «велике падіння» як початок соціального та духовного піднесення. А футуристи (В. Маяковський, І. Северянін та ін.) раділи руйнуванню старого та замислювалися над облаштуванням нового світу, розглядаючи свою поезію як засіб наближення кращого майбутнього. Надалі їхні надії не здійснилися, і письменники зазнали глибокої трагедії зіткнення ілюзій з реальністю. В. Маяковського та С. Єсеніна радянська влада переслідувала й довела до самогубства. Деякі митці «срібної доби» були розстріляні (наприклад, поет М. Гумільов), а ті, хто залишилися в Росії, зазнали жакхливих утисків





З. Гіппіус

тодішньою державною системою (А. Ахматова, Б. Пастернак та ін.). Чимало письменників виїхали за кордон і пережили трагедію еміграції (М. Цветаєва, З. Гіппіус, В. Іванов, Д. Мережковський, І. Бунін, Н. Берберова та ін.).

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

ток ліричних жанрів відповідав потребам пізнання душевних порухів особистості, яка опинилася на перехресті складних соціально-політичних процесів.

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

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

ПРОВІДНІ ОЗНАКИ ЛІТЕРАТУРИ «СРІБНОЇ ДОБИ»

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

Провідні напрями й течії. Провідним напрямом «срібної доби» став *модернізм*, який мав «відтворити духовний стан людини, епохи, Усесвіту», як казав О. Мандельштам. Письменники відмовляються від міметичних (наслідування життя у формах життя) засобів зображення дійсності. Поет підноситься до рівня



Творця, здатного створювати новий світ за законами краси й гармонії.

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

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

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

У 1910–1920-і роки виникла ще одна течія — **імажинізм**, принципи якої в 1919 р. проголосили С. Єсенін, Р. Івнев, О. Марієнгоф, В. Шершеневич та ін. Імажиністи



Д. Мережковський



В. Брюсов



С. Городецький

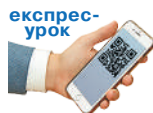
вважали, що поезія — це лише «ритм образів». Водночас С. Єсенін виступав за злиття образної та реальної стихій в одне ціле. Імажиністи мали певні досягнення в оновленні структури художнього образу, метафоризації поетичного мовлення, засвоєнні традицій фольклору. Крім того, вони проголосили незалежність мистецтва від держави, пріоритет вільних пошуків у літературі, що викликало гоніння радянської влади на імажиністів.

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

КОМОМУПРЕАТЕУНТАНУОСАТАІ

КЛЮЧОВІ. Інформаційно-цифрова компетентність. 1. Підготуйте повідомлення та презентації про долю представників і представниць «срібної доби», які: а) залишилися в Росії; б) виїхали в еміграцію (1 за вибором). **Уміння навчатися.** 2. *Робота в групах.* Течії російського модернізму (символізму та футуризму) мали розгалуження в поетичних угрупованнях. Дослідіть ці угруповання. Уявіть, що ви є представником одного з них. Сформулюйте 3–4 засадничі тези як маніфест. **Ініціативність і підприємливість.** **Соціальна та громадянська компетентності.** 3. Знайдіть вірші поетів «срібної доби», у яких звучить протест проти радянської влади. **Обізнаність і самовираження у сфері культури.** 4. Поясніть, чому О. Мандельштам назвав акмеїзм «тугою за світовою культурою». Знайдіть вірші поета, у яких звучать мотиви античності (збірка «Tristua»).

ПРЕДМЕТНІ. Знання. 5. Якими історичними та культурними чинниками зумовлений злет лірики в «срібну добу»? 6. Який період охоплює «срібна доба»? У чому полягає її трагізм? 7. Чи можна сказати, що поети «срібної доби» були продовжувачами традицій «золотої доби»? Поясніть. 8. Назвіть провідні течії та представників російського модернізму. **Діяльність.** 9. Підготуйте виразне читання улюбленого вірша представника або представниці «срібної доби» (1 за вибором). Проаналізуйте текст в аспекті тематики, образності, особливостей поетичної мови. **Цінності.** 10. Які ліричні герої та героїні відтворені в поезії «срібної доби»? Наведіть приклади, аналізуючи прочитані вірші.





Олександр Блок 1880–1921



Назвіть характерні ознаки європейського символізму. Наведіть приклади з відомих вам художніх текстів французьких поетів.

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

М. Рильський

Символізм, ліричний герой, лірична героїня.

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

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

З 1901 р. письменник захопився ідеалістичною філософією Платона, І. Канта, В. Соловйова й перейшов на філологічний факультет Петербурзького університету, який закінчив у травні 1906 р. Саме в цей час відбувалося становлення О. Блока як поета: романтично й містично осмислені стосунки з Л. Менделєєвою відображені в понад 800 віршах. О. Блок увійшов в коло символістів і сам прагнув творити нове символістське мистецтво. Він мав дружні стосунки із З. Гіппіус, Д. Мережковським, Андрієм Белим, В. Брюсовим, К. Бальмонтом. Кожний з них зробив помітний внесок у галузі лірики.

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

У період революційних подій О. Блок дедалі більше відчуває жорстокий поступ історії. У поетичних циклах «Вільні думки» (1908), «На полі Куликовім» (1909), «Батьківщина» (1907–1916) він висловлює тривогу за майбутнє Росії, що видається йому кривавим



Л. Менделєєва та О. Блок

хаосом. У поезії О. Блока з'являється образ степової дикої кобиллиці, що летить невідомо куди, лякаючи всіх своїм нестримним бігом: *«Імла кровить! І в серці не водиця! / Плач, серце, плач... / Душа не спить! І степом кобиллиця / Летить навскач!»* (Переклад П. Перебийноса).

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

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

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



Вірш «Незнайома» належить до циклу *«Місто»* (1904–1908), у якому поет викриває бездуховність і міщанську обмеженість, протиставляючи їм природу, життя та красу. Вірш побудований на антитезі й складається з двох основних частин. У першій частині відтворено



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

міську задуху, у якій панують нудьга, *«хмільний і тлінний дух»*. Міщани, їхні ресторанны розваги, примітивні розмови — усе це викликає відразу в душі ліричного героя. Весняний розквіт і буяння барв ніби розчиняються в брутальному середовищі. Але є й інший світ — світ краси й природи, який утілює образ незнайомої жінки. У другій частині вірша вона урочисто входить у задушливу атмосферу міста, несучи в собі внутрішню гідність, відчуття незалежності й високу культуру. З появою Незнайомої змінюється весь сюжет вірша, з'являються нові барви й відтінки. Її образ викликає відгук у душі ліричного героя, який марить тепер



про інші краї, про духовні скарби, ключ від яких довірений лише йому. Поява Незнайомої відкрила йому нове бачення й усвідомлення того, що без краси та поезії — життя нудне й безбарвне.



video-text

audio-text

НЕЗНАЙОМА (1905–1906)

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

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

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

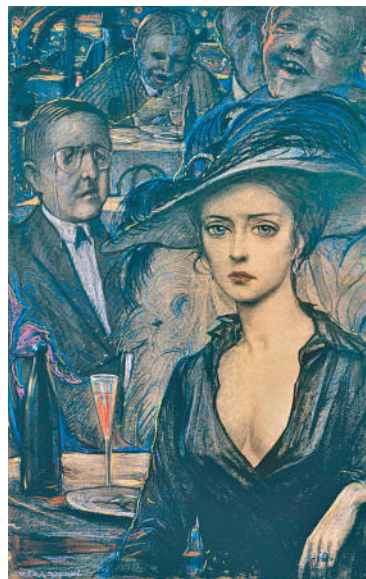
Там кочети скриплять над озером,
І чується жіночий виск,
А в небі, все схопивши позирком,
Байдуже скривлюється диск.

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

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

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

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



*І. Глазунов. У ресторані.
1979 р.*

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

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

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

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

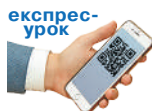
В моїй душі є скарб, і вручено
Від нього ключ лише мені!
Потворо захміліла й змучена,
Це правда: істина — в вині!

(Переклад М. Литвиця)

КОМПЕТЕНТНІСТЬ

КЛЮЧОВІ. Спілкування державною мовою. 1. Розкрийте переносне значення слів *скарб* і *ключ* в останній строфі вірша. **Компетентності в природничих науках і технологіях. 2.** Про який «берег зачарований» мріє ліричний герой? Опишіть (усно або письмово) цей берег. **Інформаційно-цифрова компетентність. 3.** Знайдіть в Інтернеті текст оригіналу й інші переклади вірша «Незнайома». Порівняйте. **Уміння навчатися. 4.** Намалюйте образ Незнайомої. Доберіть цитати. **Обізнаність і самовираження у сфері культури. 5.** Доберіть до вірша «Незнайома» репродукції картин художників і музику. Прокоментуйте. **Екологічна грамотність і здорове життя. 6.** Що не влаштувало ліричного героя в його середовищі? Знайдіть приклади сатири й іронії у вірші.

ПРЕДМЕТНІ. Знання. 7. Розкрийте зв'язок О. Блока із символізмом. **8.** У чому полягає символічний смисл образу Прекрасної Дами в ліриці О. Блока? **Діяльність. 9.** Порівняйте образи Прекрасної Дами та Незнайомої. **10.** Знайдіть художні засоби, які автор використовує у вірші «Незнайома» для характеристики міського світу. **11.** Які живописні деталі створюють образ Незнайомої? **Цінності. 12.** Який новий світ відкрила ліричному героєві Незнайомої? **13.** Порівняйте образи Незнайомої та сучасної жінки. У чому полягає привабливість кожної з них?





Анна Ахматова 1889–1966



За допомогою Інтернету знайдіть інформацію про зв'язки А. Ахматової з іншими представниками «срібної доби».

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

Акмеїзм, лірична героїня, вірш, поема.

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

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

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

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

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

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

Під час Другої світової війни А. Ахматова написала збірку «*Вітер війни*», у якій уміщено антивоєнні вірші «*Клятва*», «*Мужність*» та ін. Однак після війни біда знову спіткала її. У 1946 р. розпочалася політична кампанія



М. Гумільов. 1915 р.



В. Сисков. Серія: «Поети
“срібної епохи”». А. Ахматова.
Ксилографія. 1989 р.

проти «буржуазних тенденцій у мистецтві», якою керував тоді один з найближчих прибічників Й. Сталіна — А. Жданов. Було прийнято спеціальну постанову ЦК компартії про журнали «Звезда» і «Ленинград», які друкували «антирадянські твори» М. Зощенка й А. Ахматової. Для письменників це означало довге мовчання, двері всіх редакцій зачинилися для них на багато років.

У 1940–1960-і роки А. Ахматова працювала над філософською «*Поемою без героя*», у якій намагалася осмислити складні питання доби та роль митця й культури у світі.

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



audio-text

«ДОВКОЛА ЖОВТИЙ ВЕЧІР ЛІГ...» (1915)

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

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

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

(Переклад С. Жолоб)



audio-text

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

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

(Переклад С. Жолоб)



audio-text

video-text

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

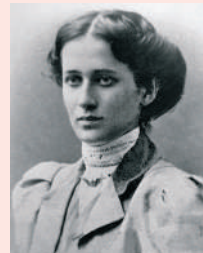
Л. Гумільов.
1934 р.

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

Пушкін як символ духовної свободи



А. Ахматову ще дитиною привезли до Царського Села, де вона жила до 16 років і навчалась у Царськосельській гімназії. До поезії О. Пушкіна поетеса зверталася протягом усього життя. Він став для неї вчителем, товаришем, ідеалом. Пушкінські мотиви звучать у циклах «У Царському Селі» (1911), «Царськосельські рядки» (1921) та ін. Тема О. Пушкіна та зв'язок з класичною літературою й культурою — характерна особливість творчості акмеїстів, зокрема лірики А. Ахматової. Вона сприймала О. Пушкіна, як і інші представники «срібної доби», як утілення духовної свободи.



А. Ахматова



video-text

audio-text

РЕКВІЄМ (1935–1940)

ЕПІЛОГ 2

Надходить урочий для помину час.
 Я бачу, я чую, вчуваю всіх вас:
 І ту, що надсилу до квартирки тяглась,
 І ту, що недовго топтатиме ряст,
 І ту, що легеньким волоссям — як дим —
 Стріснула: «Ходжу, як додому, сюди!»
 Хотіла б згадати я всі імена,
 Та віднято список, а де він — хто зна?
 Широкий покровець зіткала я всім
 Із бідних, у них же підслуханих слів.
 Про них пам'ятатиму всюди й завжди,
 Якої б мені не приспіло біди.
 Коли ж мені стиснуть змордований рот,
 Яким прокричав стомільйонний народ,
 Хтось, може, нівроку, згадає мене,
 На проводи тихо мене пом'яне.
 Якщо ж у вітчизні, у нашій, трудній,

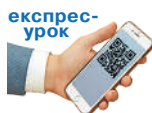
Поставити пам'ятник схочуть мені,
 Я згодна, але заповіту мого
 Не руште: край моря не ставте його,
 Де я народилась, де сонце й пісок:
 Останній урвався із морем зв'язок,
 Ні в царськiм саду, при таємному пні,
 Де постать дівоча ще мріє мені,
 Поставте ось тут, де я триста годин
 Стояла — й замок не відкривсь ні один.
 Ось тут, бо і в смерті спасенній боюсь
 Забути про гуркіт зловісних «марусь»,
 Про двері, розчахнуті нагло у двір,
 Про жінку, що вила, мов ранений звір.
 Нехай мені з бронзових мертвих повік,
 Як сльози, підталий покрапає сніг,
 І голуб в'язничний туркоче в імлі,
 І тихо Невою ідуть кораблі.

(Переклад В. Золотовітра)

К О О М У П Е Е Т Е С Я Н А Т Н О О С А Т О І

КЛЮЧОВІ. *Спілкування державною мовою.* 1. Поясніть пряме й переносне значення слова *реквієм*. Чому поетеса так назвала свою поему? **Компетентності в природничих науках і технологіях.** 2. Використовуючи фінал поеми «Реквієм», з'ясуйте, у якому місці авторка хотіла б, щоб він був поставлений. Опишіть це місце. **Інформаційно-цифрова компетентність.** 3. За допомогою Інтернету дослідіть місце, пов'язані з перебуванням А. Ахматової в Україні. Складіть літературну карту віртуальної експресії. **Обізнаність і самовираження у сфері культури.** 4. Здійсніть невеличке дослідження про особливості радянської культури та поясніть, чому творчість А. Ахматової не вписувалася в русло радянщини.

ПРЕДМЕТНІ. Знання. 5. До якої літературної течії початку ХХ ст. належала А. Ахматова? Як це позначилося на її творчості? 6. Доведіть, що творчість поетеси пов'язана з акмеїзмом і водночас була ширшою за змістом. 7. Назвіть основні збірки письменниці. Як вони відтворюють історичні події й духовний стан суспільства на початку ХХ ст.? **Діяльність.** 8. Виразно прочитайте й проаналізуйте один з ваших улюблених віршів А. Ахматової. Якою постає у вірші образ ліричної героїні? Як авторка досягає правдивості й задушевності оповіді? 9. Визначте характерні ознаки індивідуального стилю А. Ахматової з прочитаних віршів. 10. Знайдіть у поемі «Реквієм» художні засоби відтворення народної трагедії. 11. Наведіть приклади лексики радянських часів, використаної в поемі «Реквієм», визначте її роль у тексті. 12. Охарактеризуйте біблійні образи в «Реквіємі». **Цінності.** 13. Про які втрачені цінності пише у своїх творах А. Ахматова?





Володимир Маяковський

1893–1930

Яка радість — бути поетом!
В. Маяковський

Авангардизм, футуризм, новаторство,
тонічна система віршування.



1. Назвіть авангардні течії на початку ХХ ст. та їхні ознаки.
2. Знайдіть інформацію про різновиди футуризму.

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

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

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

Після революційного перевороту 1917 р. В. Маяковський щиро повірив у перемену нового суспільства, утвердження ідей братерства та справедливості. Він вважав себе поетом-трибуном, поетом-ватажком народних мас, але дуже швидко розчарувався в можливості здійснення своїх надій. Відомо, що після виходу у світ поеми «Добре» (рос. «Хорошо») В. Маяковський збирався створити поему «Погано» (рос. «Плохо») і навіть написав декілька розділів. Але радянській владі не треба була поезія про «погане», а потрібен митець, який оспівує нове суспільство. Довкола

В. Маяковського в його останні роки стискалося фатальне коло, у яке потрапило чимало дивних людей, які ніби підготували його до загибелі. Поет застрелився 14 квітня 1930 р. в м. Москві (Росія). Після смерті митця сталінський уряд оголосив його «найкращим поетом епохи», а справжнє новаторство та сатиричні твори В. Маяковського замовчували.



Вірш «А ви змогли б?». В. Маяковський у ранній творчості заперечував стару мораль, суспільство та культуру. Тема бунту стала центральною в його віршах 1910-х років. Ліричний герой поета прагне перебудувати світ повсякденності, перетворити його за допомогою своєї фантазії. Експерименти В. Маяковського в галузі віршування сприяли створенню оригінальної поетичної системи. Поет заперечував традиційні поетичні розміри в межах силабо-тонічної системи. Його вірші були побудовані не на чергуванні наголошених і ненаголошених складів, а на кількості наголосів. Тобто він використовував тонічну систему віршування, яка існувала ще в усній народній творчості (пісні, думи тощо). Але В. Маяковський удосконалив тонічний вірш. У поета-новатора відсутній поділ віршів на строфи. Він також використав новий графічний запис віршів — «драбинкою», що давала можливість створення додаткових пауз і наголошення певних слів, а відповідно — смислових акцентів. Рими у віршах В. Маяковського розміщені не тільки в кінці рядків, а й усередині чи навіть на початку рядків — це так звані внутрішні рими, що надають віршам милозвучності й емоційної виразності. Поет також придумав несподівані образи й нові слова — *неологізми*.

У вірші протиставлені два світи — світ повсякденності та світ творчої фантазії митця, що дає можливість знаходити нові смисли й високу поезію в буденному. *Головна тема* вірша — прагнення до перетворення світу, пошуки духовного ідеалу у звичайному житті.

Експерименти футуристів



У російській поезії авангарду утворилися чотири групи футуристів: 1) «Гілея» (кубофутуристи) — В. Маяковський, В. Хлебников, В. Каменський, Д. і М. Бурлюки та ін.; 2) «Асоціація егофутуристів» — І. Северянін, І. Ігнат'єв, К. Олімпов; 3) «Мезонін поезії» — В. Шершеневич, Р. Івнєв та ін.; 4) «Центрифуга» — С. Бобров, М. Асеєв, Б. Пастернак. Усіх російських футуристів об'єднувало бажання знайти нові шляхи розвитку суспільства та мистецтва. Але вони мали й деякі відмінності. Кубофутуристи стояли на більш революційних



В. Маяковський.
1914 р.

позиціях, вони заперечували стару культуру, усталені форми життя, людську особистість, прискорюючи створення «всесвітнього людства» і «всесвітньої гармонії». Егофутуристи, навпаки, усі зміни пов'язували з розвитком людської свідомості, тому їхні вірші характеризуються особливим ліризмом і навіть зухвалістю в утвердженні власного «Я». Група «Мезонін поезії» більше орієнтувалася на класику. Представники «Центрифуги», які теж усвідомлювали себе наступниками традицій О. Пушкіна, Ф. Тютчева, А. Фета та ін., орієнтувалися на вічні закони природи, культури й історії. Завдання поета, на думку Б. Пастернака, — це одухотворення дійсності за допомогою творчої фантазії.



video-text

audio-text

А ВИ ЗМОГЛИ Б? (1913)

Я вмить закреслив карту буднів,
хлюпнувши фарбами зі склянок.
Відкрив я в холодці на блюді
вилицюватість океану.

З рибин на вивісках строкатих
читав я губ нових порив.

А ви

ноктюрн

змогли б заграти
на флейті заржавілих ринів?

(Переклад П. Воронька)



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



video-text

audio-text

ПОСЛУХАЙТЕ! (1914)

Послухайте!

Якщо зірки засвічують —
виходить — це комусь треба?

Виходить — хтось хоче, щоб вони були?

Виходить — хтось називає ці плямочки
перлинами неба?

І,

надриваючись,

у заметілях полуденного пилу,

вривається до Бога,

спізнитися боїться,

плаче

гірко,

цілує йому жилисту руку,

просить —

щоб неодмінно була зірка! —

присягається —

не витримає цю беззоряну муку!

А потім

ходить ззовні спокійний,

та весь тривожний.

Говорить комусь:

«Адже тепер тобі нічого?»

Не страшно?
 Без ліхтаря?!»
 Послухайте!
 Адже, якщо зірки
 засвічують —
 виходить — без них комусь не можна?
 Виходить — це необхідно,
 щоб кожного вечора
 понад дахами
 загорялась хоча б одна зоря?!

(Переклад К. Шахової)



e-text

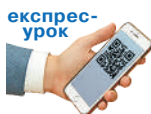
video-text

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

КОМОПРЕТЕНТНІСТЬ

КЛЮЧОВІ. Спілкування державною мовою. 1. Розкрийте зміст риторичних запитань у віршах В. Маяковського: а) «А ви / ноктурн / змогли б заграти / на флейті заржавілих ринв?»; б) «Послухайте! / Якщо зірки засвічують — / виходить — це комусь треба?»; в) «Чи знаєте ви українську ніч?». 2. Яке з цих висловлювань не належить В. Маяковському? Визначте його автора. Поясніть, чому В. Маяковський увів «чуже» висловлювання у власний вірш. 3. Про який борг Україні йдеться в однойменному вірші? **Математична компетентність.** 4. Які світи протиставлені у віршах В. Маяковського «А ви змогли б?» і «Послухайте!»? Випишіть відповідну лексику. Складіть хмари-контрасти. **Інформаційно-цифрова компетентність.** 5. За допомогою Інтернету з'ясуйте, імена яких діячів згадані у вірші «Борг Україні» і що вони означають у контексті твору. **Уміння навчатися.** 6. Здійсніть власне «розслідування» трагічної загибелі В. Маяковського. **Соціальна та громадянська компетентності.** 7. Які знання (тобто незнання) про Україну іронічно викриває В. Маяковський у вірші «Борг Україні»? До чого він закликає? Які негативні явища, змальовані поетом, існують і нині?

ПРЕДМЕТНІ. Знання. 8. Визначте місце В. Маяковського в літературі російського авангарду. 9. У чому полягає новаторство поета? **Діяльність.** 10. Визначте у віршах «А ви змогли б?» і «Послухайте!» способи зображення буденного й поетичного світів. 11. Охарактеризуйте образ ліричного героя ранньої лірики В. Маяковського. **Цінності.** 12. Які нові ідеї щодо призначення митця й мистецтва втілює у поезії В. Маяковський?





Борис Пастернак

1890–1960



Символізм, футуризм, ліричний герой.

За допомогою Інтернету знайдіть інформацію про історію присудження Б. Пастернаку Нобелівської премії та його відмови від неї.

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

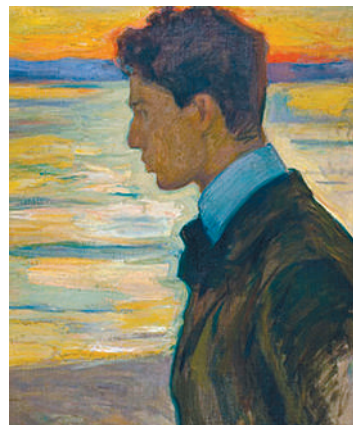
Б. Пастернак

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

Борис Пастернак народився 10 лютого 1890 р. в м. Москві (Росія). У будинку його батька, відомого художника Леоніда Пастернака, часто бували письменник Л. Толстой, художник М. Врубель, композитори О. Скрябін, С. Рахманінов. Борис зростав в атмосфері мистецтва. Мати змалку почала вчити його музики, і він любив її понад усе. Б. Пастернак вступив на юридичний факультет Московського університету, але невдовзі за порадою О. Скрябіна перевівся на історико-філологічний факультет. Продовжив навчання в м. Марбурзі (Німеччина), де вивчав філософію Г. В. Ф. Гегеля та І. Канта.

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

Уже в ранніх збірках «*Близнюк у хмарах*» (1913), «*Понад бар'єрами*» (1916), на які здійснили вплив символізм і футуризм, виявилися ознаки естетики Б. Пастернака. Вони залишилися провідними протягом усієї його творчої діяльності.



Л. Пастернак.
Борис Пастернак. 1910 р.

ОСОБЛИВОСТІ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ Б. ПАСТЕРНАКА

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

Б. Пастернак не сприйняв революційного перевороту в жовтні 1917 р. Він убачав у ньому порушення духовної та історичної еволюції людства. Трагічні передчуття втілено в збірці «Сестра моя — життя» (1917). У 1930 р. Б. Пастернак написав вірш «Смерть поета», присвячений В. Маяковському. Ще в 1900-х роках вони товаришували, обидва належали до футуристів, але мали різні погляди щодо питань естетики. Б. Пастернак убачав у загибелі В. Маяковського майбутні трагедії всієї інтелігенції. Однак після смерті В. Маяковського радянська влада шукала нових «трибунів» для оспівування соціалістичного будівництва. Талант Б. Пастернака викликав посилену увагу до нього Й. Сталіна й інших діячів, які прагнули зробити з поета представника офіційної радянської літератури. Проте Б. Пастернак зберігав незалежну позицію.

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

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



Зліва направо:

Б. Пастернак, В. Маяковський, Т. Найто,
А. Вознесенський, О. Третьякова,
С. Ейзенштейн і Л. Брик. Фото. 1924 р.

У 1939 р. на Б. Пастернака завели справу в НКВС. Приводом для цього стала дружба з В. Мейєрхольдом — ре-



жисером камерного театру, у якому ставили тоді не пролетарські п'єси, а класичні вистави, що пробуджували в глядачів почуття прекрасного, внутрішньої гідності та свободи. В. Мейерхольда заарештували та звинуватили у зв'язках з іноземними розвідками. Певна річ, то був лише вигаданий привід. Намагання Б. Пастернака врятувати його виявилися марними.



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

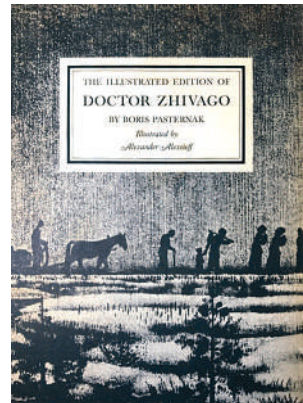
У 1940-і роки твори Б. Пастернака майже не друкували. Йому важко було добитися видань своїх поезій, тому письменник наполегливо працював над перекладами світової класики. У перекладах він міг бути вільним і сказати те, про що не можна було говорити вголос. Зокрема, у його перекладі «Гамлета» В. Шекспіра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

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

Під час жорстокого терору, знищення мільйонів людей Б. Пастернак писав роман, де утверджував свободу людини, живий дух, які необхідно повернути світові. За це він та його близькі зазнали переслідувань, а в 1958 р., коли митець отримав значну нагороду світу — Нобелівську премію, — йому довелося відмовитися від неї.

Він помер 30 травня 1960 р. на дачі в с. *Перedel'кіно*, неподалік від м. *Москви* (Росія). Нині в його будинку створено музей.

Б. Пастернак — майстер пейзажної та філософської лірики, філософсько-психологічної прози. Він залишив яскравий слід у літературі «срібної доби», який не згасає й нині.



О. Алексєєв. Перше ілюстроване видання роману Б. Пастернака «Доктор Живаго». 1959 р.



Вірш «Гамлет» відкриває цикл «Вірші Юрія Живаго» до роману «Доктор Живаго». *Головна тема* твору — вибір моральної позиції людини у світі зла й насильства. Ліричний герой усвідомлює трагедію історії, розуміє, що, можливо, він один-єдиний бореться з неправдою, та все ж таки до кінця готовий іти важким шляхом. В основній частині вірша відображено складну

боротьбу, яка відбувається в душі героя, проте все ж таки ця боротьба завершується перемогою людини над собою. Це перемога внутрішньої свободи над смертю й темрявою. У тексті вірша поєднано літературні («Гамлет» В. Шекспіра) і біблійні (Євангеліє — моління Ісуса Христа в Гетсиманському саду та звернення до Господа з проханням відвернути «цю чашу») мотиви. Вони посилюють драматичне напруження ситуації морального вибору людини ХХ ст., яка може знайти духовну підтримку у світовій культурі.



e-text

video-text

audio-text

ГАМЛЕТ (1946)

Гомін стих. Я став на краю кону,
Похилився у роздумі німім
І ловлю в далекім відгомоні —
Що то буде на віку моім.

Я люблю той задум Твій незламний
І я згоден роль оту нести,
Тільки зараз грають іншу драму,
І мене на цей раз відпусти.

Проти мене чорна темінь ночі —
Тисячі очей в сліпий лорнет.
Якщо тільки можна, Авва Отче,
Чашу цю від мене відверни.

Але все накреслено у слові
І фінал уже призначив Ти.
Я один крізь фарисейську повінь.
Вік прожить — не ниву перейти.

(Переклад Є. Сверстюка)



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



Ольга Івїнська



e-text

video-text

audio-text

ЗИМОВА НІЧ (1946)

Мело, мело по всій землі,
Мело, сніжило.
Свіча горіла на столі,
Свіча горіла.

Злітався сніг і вирував
Перед шибками,
Так влітку на вогонь мошва
Летить роями.

Українські мотиви в ліриці Б. Пастернака



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

Ліпила віхола на склі
Кружки і стріли.
Свіча горіла на столі,
Свіча горіла.

І протяг тіні хилитав,
І мимоволі
Схрестились руки і уста,
Схрестились долі.

І черевички з ніг самі
Упали м'яко.
І віск із нічника слізьми
На плаття капав.

Все поглинала на землі
Хуртеча біла.
Свіча горіла на столі,
Свіча горіла.

На свічку дихала імла,
Й спокуси сила
Хрестоподібно підняла,
Як янгол, крила.

І доки хуга по землі
Мела, сніжила,
Свіча горіла на столі,
Свіча горіла.

(Переклад Л. Талалая)



e-text

video-text

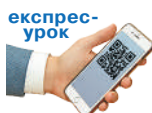
audio-text

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

КОМОПЕТЕНТНІСТЬ НА ОСОБИ

КЛЮЧОВІ. Компетентності в природничих науках і технологіях. 1. Проаналізуйте образ світла у вірші «Зимова ніч». Що він символізує? **Уміння навчатися.** 2. Здійсніть дослідження історії присудження Б. Пастернаку Нобелівської премії. **Інформаційно-цифрова компетентність.** 3. Поет О. Галич написав вірш «Пам'яті Б. Пастернака» (1966 р., заборонений у СРСР, опублікований на початку 1990-х років). **Video-TEXT.** Прослухайте вірш О. Галича й розкажіть, чому авторові вірша соромно за своє покоління. Яку роль відіграють у вірші О. Галича цитати із «Зимої ночі» Б. Пастернака? З'ясуйте, які місця, згадані у вірші, пов'язані з трагічними долями поетів «срібної доби». **Обізнаність і самовираження у сфері культури.** 4. Знайдіть біблійні образи та мотиви у віршах Б. Пастернака. Прокоментуйте. 5. Поясніть звернення поета до образу Гамлета. Які роздуми допомагає втілити Б. Пастернаку цей герой? 6. Чи можна назвати ліричного героя Б. Пастернака *Гамлетом XX ст.*? Аргументуйте.

ПРЕДМЕТНІ. Знання. 7. Які теми й проблеми порушено у творчості Б. Пастернака? **Діяльність.** 8. Поясніть, чому Б. Пастернака називають *поетом-філософом*. **Цінності.** 9. Як ви розумієте пастернаківські вислови «дійти до самої суті», «здійснювати відкриття»? Що це означає для вас особисто?





АНТИУТОПІЯ У СВІТОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Розвиток жанру антиутопії у ХХ ст.: ознаки та представники

Насамперед ми повинні побудувати фабрику дзеркал,
... щоб людство могло добре роздивитися себе в них.

Р. Бредбері

Утопія, антиутопія, соціальна фантастика, конфлікт.



Подивіться в Інтернеті кінофільм «Голодні ігри» (реж. Г. Росс, США, 2012 р.). Яку роль у ньому відіграє фантастика? Хто з персонажів утілює насильство, а хто — людяність? Визначте, за яким літературним твором знято цей фільм. Прочитайте й порівняйте книжку та кінофільм.

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

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



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

На протигагу утопії, антиутопія — негативна (критична) модель соціальної системи, що суперечить уявленням про щасливе суспільство.

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

суспільного ладу: «Місто Сонця» (1602) Т. Кампанелли, «Нова Атлантида» (1624) Ф. Бекона, «Океанія» (1656) Дж. Гаррінгтона та ін.

Антиутопія виникла й утвердилася на основі утопічної традиції, а також у процесі розвитку націй та держав у різних регіонах світу. Елементи антиутопії знаходимо в Біблії («Об'явлення Івана Богослова»), фольклорі та міфах народів світу (про підземне царство, помешкання страховиськ, небезпечні країни). Першими літературними антиутопіями вважають «Левіафан» (1651) Т. Гоббса, «Байку про бджіл» (1714) Б. Мандевіля, «Мандри Лемюеля Гуллівера» (1726–1727) Дж. Свіфта, «Расселас» (1759) С. Джонсона та ін.

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

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

Критика згубних наслідків соціалістичного експерименту та радянської ідеології втілена в антиутопіях «Ми» (1920) Є. Зам'ятіна, «R.U.R» (1920) К. Чапека,



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

З Україною в серці



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

«Дияволяда», «Фатальні яйця», «Собаче серце» (1924–1925), «Майстер і Маргарита» (1928–1940) М. Булгакова, «Чевенгур» (1926–1929), «Котлован» (1929–1930) А. Платонова, «Який чудесний світ новий!» (1932) О. Гакслі, «Колгосп тварин» (1945) і «1984» (1949) Джорджа Орвелла, «451 градус за Фаренгейтом» (1953) Р. Бредбері, «Говорить Москва» (1962) Ю. Данієля та ін. Переважна більшість цих творів була заборонена в СРСР (зокрема, в Україні) до кінця 1980-х років.

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

На зміст сучасної антиутопії впливають глобалізація, екологічні й техногенні проблеми, негативні явища в молодіжному середовищі, процеси знедуховлення й відчуження в суспільстві тощо: «Голодні ігри» (2008) С. Коллінз, «Той, хто біжить у лабіринті» (2009) Д. Дешнер, «Дивергент» (2011) В. Рот, «Деліріум» (2011) Л. Олівер та ін. У період ХХ–ХХІ ст. антиутопія набула ознак метажанру, тобто універсального жанру, що охопив не тільки епічні форми (роман, повість, оповідання, казка), а й драму, і ліро-епічні жанри (поема). Тож можна говорити про роман-антиутопію, повість-антиутопію, казку-антиутопію, поему-антиутопію, драму-антиутопію тощо.

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

СПІЛЬНІ ОЗНАКИ УТОПІЇ ТА АНТИУТОПІЇ

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

ОЗНАКИ АНТИУТОПІЇ ЯК САМОСТІЙНОГО ЖАНРУ

1. Тісний зв'язок з реальністю, яка викликає гостре несприйняття автора (утопія характеризується більшою абстрактністю й умовністю).
2. Критика насильницької держави на різних рівнях.
3. Конфлікт особистості з державою, яка придушує її волю.



Продовж. таблиці

4. Головна проблема — духовна деградація людини в умовах насильства й пошуки духовного спротиву насильству.
5. Широке використання засобів комічного (іронії, сатири, сарказму, гротеску та ін.) з метою розвінчання суспільного абсурду, антигуманної сутності державної системи, ідеологічного, адміністративного й інших видів соціального тиску.
6. Створення негативної моделі суспільної системи, що суперечить принципам гуманізму.
7. Викриття хибних міфів, міфологічної свідомості, на якій нерідко тримається система насильства.
8. Зображення суспільства «зсередини» — очима людини, яка переживає складний конфлікт з державою та собою, що нерідко перенесений у психологічну площину.

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

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

К О О М У П Е А Т Е У Н А Т Н О С А Т О І

КЛЮЧОВІ. Спілкування державною мовою. 1. Як ви розумієте поняття «тоталітаризм»? Доберіть до нього синоніми й антоніми. **2.** У яких відомих вам творах літератури та мистецтва звучить тема критики тоталітаризму? Які з них можна назвати *антиутопіями*? **Математична компетентність. 3.** Складіть у зошиті схему «Ознаки антиутопії». **Компетентності в природничих науках і технологіях. 4.** Ознайомтеся з визначеннями понять «утопія» та «антиутопія», поданими в різних словниках та енциклопедіях. Які з цих визначень, на вашу думку, є найточнішими? **Уміння навчатися. 5.** Пригадайте твори «Усмішка», «451 градус за Фаренгейтом» Р. Бредбері; «Собаче серце», «Майстер і Маргарита» М. Булгакова. Знайдіть у них елементи антиутопії. **Соціальна та громадянська компетентності. 6.** Які сучасні твори-антиутопії ви знаєте? Розкажіть про них. **7.** Запропонуйте власний сюжет для антиутопії.

ПРЕДМЕТНІ. Знання. 8. Розкрийте основний конфлікт антиутопії. **Діяльність. 9.** Порівняйте утопію та антиутопію. **Цінності. 10.** Проти чого протестують і що захищають автори антиутопій?

ВЕЛИКА БРИТАНІЯ



Джордж Орвелл

1903–1950



Свобода — це можливість сказати, що два плюс два буде чотири.

Якщо це можливо, то з цього випливає все інше.

Джордж Орвелл

Антиутопія, сатира, іронія, алегорія, казка, роман.

Знайдіть інформацію про суспільну діяльність Джорджа Орвелла. Визначте, які соціальні явища могли дати імпульс для створення його творів-антиутопій.

Джордж Орвелл (справжні ім'я та прізвище *Ерік Артур Блер*) народився 25 червня 1903 р. в м. *Мотіхарі* (Індія). У той час країна була однією з колоній, що належали Британській імперії, і батько майбутнього письменника Роберт Уолмслі Блер служив в одному з департаментів індійської адміністрації Великої Британії. Мати Іда Мейбл Блер займалася домашнім господарством і вихованням дітей. Саме вона прищепила їм інтерес до мистецтва та іноземних мов.

Оскільки батько приділяв родині мало уваги, Ерік зростав у товаристві матері й сестер — Еврлі і Марджорі. Хлопчик нерідко почувався самотнім, бо в нього не було друзів-однолітків, з якими можна було б спілкуватися. Тому найкращими друзями Еріка стали книжки. Він захоплювався творами Дж. Свіфта й Дж. Лондона, придумував власні фантастичні світи, вів діалоги з уявними персонажами. Пізніше в есе «Чому я пишу» (1946) митець зазначав: «Уже з раннього віку, приблизно з п'яти-шести років, я знав, що стану письменником, коли виросту... Я знав, що в мене є хист до мови й здатність дивитися в обличчя неприємним фактам, і мені здавалося, ніби це створювало мій особливий світ, у якому я міг віднайти розраду від реальних турбот і невдач».

Ерік здобув середню освіту у Великій Британії. Завдяки академічним успіхам йому вдалося вибороти стипендію для подальшого навчання в Ітонському коледжі, що й нині вважають однією з найпрестижніших приватних шкіл країни. Тут навчалися представники королівської сім'ї, майбутні видатні державні діячі, науковці та письменники. До речі, коли Ерік навчався в Ітоні, саме там працював письменник О. Гакслі, який викладав у нього французьку мову.

Після закінчення школи Ерік поїхав у Бірму (нині М'янма) і вступив до імперіальної поліції, де служив упродовж п'яти років. Однак посада дрібного поліційного чиновника його не приваблювала. У 1927 р., повернувшись у відпустку до Англії, Ерік відмовився від старшинського чину й вирішив стати письменником. Деякий час він жив і працював у Лондоні, пізніше в Парижі, однак грошей постійно не вистачало, а видавці відмовлялися друкувати його твори, тож Ерік

був вимушений підробляти продавцем у книжковій крамниці, шкільним учителем, мити посуд у місцевих ресторанах. Він побачив справжнє життя в бідних кварталах європейських столиць, життя простих трудівників, які потерпали від виснажливих умов праці й часто не могли навіть прогодувати свої родини. Згодом у його творах з'являться представники робочого класу — образи, у яких звеличується людська праця, витримка та сила духу.

Враження цього періоду відображено в збірці нарисів «У злиднях Парижа і Лондона», яку було опубліковано в 1933 р. під псевдонімом Джордж Орвелл. Псевдонім, який походив від назви річки Орвелл у Східній Англії, зрештою так і залишився. Саме під цим ім'ям він увійшов в англійську літературу й саме так підписував наступні твори, які виходили друком щороку. У 1934 р. побачила світ книжка «Дні в Бірмі», у якій йшлося про роки, проведені на службі в колоніях Британської імперії. Після того Джордж Орвелл опублікував роман «Донька священника» (1935) і статті, присвячені різноманітним сферам суспільного життя — політиці, мистецтву, літературі.

У 1936 р. Джордж Орвелл одружився з Елін О'Шонесі, а того ж року в Іспанії розпочалася громадянська війна. Наприкінці року він поїхав туди як кореспондент Бі-бі-сі та лондонської газети «Observer». Згодом, пройшовши початкову військову підготовку, вирушив на фронт, де отримав поранення горла. Він не розмовляв майже рік і заговорив лише біля мікрофона. Під час Другої світової війни письменник був ведучим антифашистських радіопередач. Митця та його дружину переслідували, вони довго не могли виїхати з Іспанії, та все ж таки їм пощастило живими покинути країну, уникнувши арештів. Політична боротьба в Іспанії, що супроводжувалася фізичним винищенням «інакомислячих», судовими процесами й розстрілами, відбувалася водночас з великими «чистками» у СРСР, про які було добре відомо Джорджу Орвеллу. Невдовзі після повернення на батьківщину вийшла друком його книжка «Уклін Каталонії» (1938).



Джордж Орвелл
у Бі-бі-сі. 1940 р.

Називати речі своїми іменами



Моральна позиція Джорджа Орвелла характеризується свободою від ілюзій — свободою називати речі своїми іменами, називати диктатуру вождя — диктатурою, а розправу над інтелігенцією — розправою.

Письменник ніколи не йшов на компроміс зі своєю совістю, і через це в нього постійно виникали конфлікти з людьми, які його оточували. Він зневажав загарбницьку колоніальну політику Великої Британії, виступав проти фашизму, різко критикував антигуманну політику радянського уряду. Джордж Орвелл писав: «Якщо ви підтримуєте тоталітарні методи, може прийти час, коли їх використають проти вас».

Спостерігаючи за суспільно-політичними подіями того часу й беручи в них безпосередню участь, Джордж Орвелл бачив, як найсміливіші демократичні поривання зазнають поразки, а прекрасні ідеали революції спотворюються в брудному дзеркалі реальності. Він вважав, що новому часові потрібно нове мистецтво, нове відчуття правди, бо в цю складну добу вже не можна було залишатися осторонь громадського життя та плекати старі романтичні мрії. Нові книжки, за його словами, мають спонукати читачів сумніватися в загальноприйнятих ідеях і гучних лозунгах, ставити незручні запитання, «домислювати до кінця думки, які додумувати зазвичай не хочеться».

Після завершення Другої світової війни письменник оселився зі своєю другою дружиною Сонею на узбережжі Шотландії, де закінчував роман «1984».

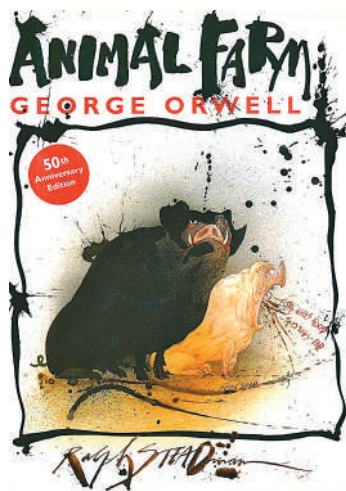
Джордж Орвелл помер від туберкульозу в м. Лондоні (Англія) 21 січня 1950 р.



e-text

audio-text

Повість-антиутопія «Колгосп тварин». Історія створення. Джордж Орвелл жив і працював у першій половині ХХ ст., що було ознаменовано масштабними суспільно-політичними подіями в усьому світі. Він став свідком революційних подій 1917 р. в Росії та встановлення радянської влади на території колишньої Російської імперії. Митець ніколи не був у СРСР і знав про цю державу тільки те, що можна було довідатися з книжок і часописів, але поставив собі за мету викрити жахливу сутність сталінського тоталітарного режиму, або «радянського експерименту», як його називали в той час на Заході. Тому невдовзі після повернення з Іспанії він вирішив виступити проти радянського міфу в повісті-антиутопії «Колгосп тварин» (англ. “*Animal Farm*”), у якій використав форму казки, доступну майже кожному читачеві, яка могла бути легко перекладена іноземними мовами.



Р. Стедман. Ілюстрація до повісті Джорджа Орвелла «Колгосп тварин». 1996 р.

Жанр твору. Анімалістичні образи, мотиви й сюжети використовували у світовій літературі з давніх часів. Тварини були героями народних казок, міфів, легенд, переказів, байок у різні часи й у різних народів як алегоричні уособлення певних рис характерів або людських типів. В антиутопії «Колгосп тварин» алегорія набуває широкого соціального масштабу й викривального пафосу. В алегоричних образах і ситуаціях утілені конкретно-історичні проблеми й широкий морально-філософський зміст. Казкова алегорія поєднується із суспільно-політичною сатирою та притчею, що спрямовані не тільки на критику радянської системи, а й на попередження майбутніх поколінь про згубність комуністичної ідеології.

Revolution Gone Wrong. Дія твору відбувається на фермі «Садиба» (*Manor Farm*), яка належить заможному англійському фермерові — містеру Джонсу. Він розпоряджається великими земельними угіддями, живе в зручному будинку, використовує

працю найманих робітників і має багато різних тварин, але вони незвичайні, розмовляють людською мовою й живуть власним життям, про яке людям нічого не відомо.

Найбільш авторитетним на фермі вважають старого Майора — величезного та мудрого кнура, який, відчуваючи наближення смерті, прагне поділитися з товаришами власним досвідом. Майор переконаний, що всі нещастя тварин походять від людської тиранії, тому закликає їх збунтуватися проти людини та побудувати «нове суспільство», де замість голоду, жорстокості й знущань пануватимуть рівність, братерство, взаємодопомога й достаток. Він урочисто проголошує: *«Усі тварини — товариші!»* — і під цим гаслом розпочинається підготовка до повстання.

Вигнавши Джонса з ферми, тварини вперше відчули себе господарями своєї долі, натхненно працювали й насолоджувалися кожним шматком, здобутим власною працею. Ферму «Садібна» було перейменовано на «Колгосп тварин», розпочалася активна «просвітницька робота», проводилися уроки читання й письма для всіх мешканців ферми (пригадаймо «лікнеп» — ліквідація неписьменності, здійснювана більшовицькою владою в 1920–1930-х роках). Використовуючи лексику, характерну для радянської доби (*товариші, мітинг, резолюція, триденний робочий тиждень, підривна діяльність, таємний агент, стихійна демонстрація*), Джордж Орвелл наближує алегорично-фантастичну ситуацію в «Колгоспі тварин» до реального СРСР. У колгоспі навіть відбуваються щотижневі збори, на яких висувають пропозиції щодо покращення діяльності колгоспу. Але двоє свиней — Сніжок і Наполеон, які найактивніше виступали на зборах, — ніколи не могли дійти згоди. Зрештою Сніжка було вигнано й проголошено ворогом, і на фермі встановилася диктатура Наполеона.

Образна система. Усі тварини по-різному поставилися до повстання. Зокрема, свині розглядали його як можливість узурпувати владу. Вони були розумнішими за інших тварин, тому перебрали на себе все керівництво, самі не працювали, а лише давали вказівки іншим, водночас користуючись результатами їхньої праці *«для відновлення сил»*. Але від чого ж свині так втомлювалися? За словами Пищика, їм докучали папки, звіти, протоколи, доповідні — тобто *«великі аркуші паперу, які належало рясно списувати, а тоді відразу ж спалювати в грубі»*. *«А це має першочергове значення для добробуту колгоспу, — зазначав Пищик»* (Переклад Ю. Шевчука).

Образ *Пищика* — це втілення віртуозного брехуна, який здатний вправно перекручувати факти, чорне називати білим і переконувати всіх у своїй правоті. Саме завдяки красномовству Пищика у *«свідомості»* тварин виникає яскравий образ ворога: спочатку це була людина, від якої треба обороняти



Р. Стедман. Ілюстрація до повісті Джорджа Орвелла «Колгосп тварин», 1996 р.



Р. Смедман. Ілюстрація до повісті Джорджа Орвелла «Колгосп тварин». 1996 р.

ферму, але згодом відновлення людської влади стало лише примарною загрозою, і потрібний був «новий ворог» — зрадник, якого можна звинуватити в будь-яких невдачах, зокрема в природних катаклізмах (зруйнований буревієм вітряк), випадковостях (розбита шибка, загублений ключ, перекинуті бідони з молоком) і прорахунках влади. Пищик наголошував, що злочинну діяльність Сніжка начебто підтверджували «документи, які вдалося дістати після його втечі» — і це справляє неабияке враження на тварин.

Найчисленнішу групу «прихильників колгоспного режиму» становлять вівці: вони не мають власної позиції й неспроможні брати участь у змістовному діалозі, тому їх легко обдурити. Вівці охоче повторюють запропоновані свиньми лозунги, навіть не розуміючи їхнього значення. Кури, у свою чергу, прокинулися й запротестували проти влади, але принищили, щойно розпочалися масові покарання. «Силову підтримку» режимові Наполеона забезпечує зграя собак, які охоче розірвуть на шматки будь-якого потенційного «ворога».

«Колгосп тварин» є передовсім яскравим зразком соціальної сатири, у творі також поєднуються іронія, гротеск і пронизливий ліризм. Одним з небагатьох позитивних образів є *кінь Боксер* — алегоричний образ простого трудівника, який викликає співчуття й повагу. У той час, як на фермі плетуть хитромудрі політичні інтриги, Боксер шукає спасіння в праці. Він готовий працювати на благо

Перший український переклад «Колгоспу тварин»



Задум повісті «Колгосп тварин» з'явився в Джорджа Орвелла в 1937 р., але писати її він почав наприкінці 1943 р., бо в той період активно працював на каналі Бі-бі-сі. Уже тоді було зрозуміло, що опублікувати цей твір буде складно. Більшість видавців не захотіла його друкувати. «Колгосп тварин» побачив світ 17 серпня 1945 р. У 1947 р. казкову повість-антиутопію «Animal Farm» було вперше перекладено іноземною мовою — і цією мовою стала, як не дивно, саме українська. Здійснив цей переклад відомий учений, голова Міжнародної асоціації візантистів, почесний голова Української академії мистецтв і наук у США, професор Гарвардського університету І. Шевченко (під псевдонімом Іван Чернятинський). Саме він запропонував Джорджу Орвеллу написати передмову до українського видання «Колгоспу тварин», звернувшись передовсім до українців, які опинилися в таборах на території Німеччини, ставши «переміщеними особами». Відомо, що Джордж Орвелл відмовився від гонорару за українське видання свого твору. У тяжкий післявоєнний час його слова, звернені до українського народу, стали проблиском надії та великою підтримкою для людей, навіть незважаючи на те, що лише дві тисячі примірників (з п'яти тисяч) потрапили до читачів — решту конфіскувала й знищила радянська влада. Ці книжки ще багато років потому передавали з рук у руки.

ферми ще більше — аж поки вистачить сил. А коли Боксер не зміг виконувати обов'язки, його відправили на бійню. На зароблені гроші свині купили собі ще один ящик віскі. У такий фантастичний спосіб автор відображає трагедію людей, які, як засвідчує історія СРСР, даремно повірили обіцянкам нової влади.

Алегоричний образ вождя. Використовуючи силові методи для захоплення й утримання влади, *Наполеон* устанавлює на фермі диктатуру. Він проголошує себе вождем «Колгоспу тварин», нагороджує себе орденами й поступово облаштовується в будинку містера Джонса, вважаючи, що має на це право «за рангом». Вождя не можна було називати просто по імені — його офіційним титулом стало «*Наш вождь, товариш Наполеон*». До того ж свині постійно придумували для нього красномовні епітети — «*Батько всіх тварин*», «*Гроза людства*», «*Оборонець вівчарні*», «*Друг каченят*» тощо. Усі ці назви суголосні історії керівництва колишнього СРСР. У ті часи радянських вождів (Леніна, Сталіна, Хрущова, Брежнєва та ін.) оспівували в патетичному стилі.

У повісті-антиутопії «Колгосп тварин» кожний успіх, кожну усмішку долі приписували Наполеонові. Але насправді життя в колгоспі за його правління було не надто щасливим: умови праці були тяжкими, їжі постійно не вистачало, але від зовнішнього світу це приховували. Люди повірили, що ферма процвітає. Самих тварин «*влада*» обманювала, доводячи їм «*статистикою*», що живуть вони набагато краще, аніж раніше. Так само й радянська влада приховувала інформацію про Голодомор в Україні й інші ганебні явища. У творі Джорджа Орвелла від тварин «*влада*» вимагає бути лояльними й покірними, лякаючи їх поверненням містера Джонса. А тих, хто наслідують сумніватися в безгрішності Наполеона, безжалісно страчують його вірні пси.

Тим часом перекручення фактів доходить до абсурду. Свині вчать ходити на двох ногах, старе гасло замінюється новим («*Чотири ноги — добре, дві ноги — це краще!*»), із семи настанов залишається лише одна: «*Усі тварини рівні, але деякі тварини рівніші*» (Переклад Ю. Шевчука). Свині зраджують усі ті цінності, за які боролися, і, урешті-решт, «*після тривалого періоду непорозумінь*» приходять до угоди з людьми. Наприкінці повісті-антиутопії «*уже годі було розібратися, де людина, а де свиня*».

Твір має відкритий фінал. Автор нічого не пише про подальшу долю «Колгоспу тварин», але водночас ставить перед читачами важливі запитання: що таке свобода? що таке рівність? як побудувати успішне демократичне суспільство? якими повинні бути його лідери? як стати свідомим громадянином? На ці запитання маєте дати відповідь і ви.



Р. Смедман. Ілюстрація до повісті Джорджа Орвелла «Колгосп тварин». 1996 р.



КОМОПЕАТЕНТАНООСАТОІ

КЛЮЧОВІ. *Спілкування державною мовою.* 1. Розкрийте значення та історію слова *колгосп*. *Спілкування іноземними мовами.* 2. Порівняйте назву твору англійською та його переклади. Який з перекладів, на вашу думку, найбільш вдалий? *Математична компетентність.* 3. Відтворіть у схемі послідовність подій у творі. *Інформаційно-цифрова компетентність.* 4. Подивіться в Інтернеті екранізації «Колгоспу тварин». Висловіть враження. *Уміння навчатися.* 5. Поділіть персонажів твору на групи відповідно до їхньої характеристики. *Соціальна та громадянська компетентності.* 6. Які явища суспільного життя критикує автор?

ПРЕДМЕТНІ. *Знання.* 7. Визначте ознаки казки в повісті «Колгосп тварин». 8. Яку роль відіграє алегорія у творі? *Діяльність.* 9. Проаналізуйте «правила» і «настанови», які діяли в «Колгоспі тварин». 10. Наведіть приклади іронії, сарказму, сатири, гротеску, пародії у творі. 11. Поясніть імена алегоричних персонажів. *Цінності.* 12. Розкрийте актуальність твору для наших днів.



e-text

audio-text

Роман «1984» (1949). Історія створення. ХХ ст. стало епохою великих надій і великих трагедій. Перша, а потім Друга світова війна, розквіт сталінської диктатури, поширення фашизму й нацизму в Європі, переслідування інтелігенції, безжалісні розправи над мирним населенням окупованих держав, використання технічних досягнень на шкоду людству (удосконалення військової техніки, застосування отруйних речовин у бою, розробка й випробування ядерної зброї) — усе це призвело до глибокої моральної, економічної та політичної кризи у світі.

Джордж Орвелл усвідомлював, що посилення жорстокості й наступ тоталітаризму неминуче призведуть до виникнення загрози винищення людства. У романі «1984» йому вдалося надзвичайно точно відобразити настрій безпомічності, який охопив тогочасне суспільство, загальне відчуження та втрату моральних ідеалів. Задум роману виник у письменника в 1943 р. Використовуючи здобутки інших представників жанру антиутопії (роман Є. Зам'ятіна «Ми» та роман О. Гакслі «Який чудесний світ новий!»), він почав писати власний твір.



Дж. Бертон. Ілюстрація до роману Джорджа Орвелла «1984». 2014 р.

Художній світ у романі «1984». Джордж Орвелл змальовує фантастичний світ, у якому жити тривожно й небезпечно. На планеті Земля існує три супердержави — Океанія, Євразія та Остазія, кожна з яких завжди воює принаймні з однією іншою. Для населення Океанії війна стала звичною справою. З телеекранів звучать повідомлення про рекордні темпи виробництва чавуну, перевиконання дев'ятої трирічки, збільшення норми шоколаду й «мудре керівництво влади», яка веде суспільство до «нового щасливого життя». Але насправді люди постійно потерпають від злиднів: будинки не ремонтують, дахи протікають, опалювальна система не працює,

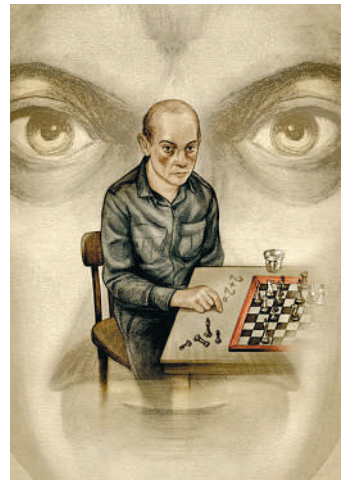
електричний струм періодично відключають з метою економії, не вистачає навіть предметів першої необхідності — лез для гоління та шнурків для черевиків.

Океанією керує партія, яка складається з внутрішньої та зовнішньої. Кількість членів внутрішньої партії обмежена — вони мають більше повноважень, наділені особливими привілеями й виконують складніші завдання, ніж члени зовнішньої партії. Головний герой роману Вінстон Сміт та його кохана Джулія належать саме до зовнішньої партії, тобто вони є «*гвинтиками й коліщатками*» системи, що забезпечують її безперерйну роботу. Окрім партії, більшість населення країни становлять проли (скорочено від *пролетаріату*) — звичайний робочий люд, погано освічений, який переважно виконує чорну роботу й не бере участі в політичному житті. Лідером партії є Старший брат — таємнича постать, яку ніколи ніхто не бачив, але яка є центром влади Океанії й символом тоталітаризму.

Апарат уряду складається з чотирьох міністерств. Міністерство правди відповідає за новини, розваги, освіту й мистецтво; Міністерство миру — за озброєння та воєнні дії; Міністерство любові — за закон і порядок; Міністерство достатку — за економіку. Ці назви міністерств утілюють різкий контраст між реальністю та ідеологією, тому що інформаційний простір в Океанії цілковито спотворений, на кордонах країни триває постійна війна, усюди панує бідність, а законодавство й правосуддя ґрунтуються тільки на залякуванні й тортурах.

Усі мешканці Океанії боялися Поліції думок, тому що вона могла вивідати найпотаємніші думки й почуття людини. Закон нічого не забороняв, адже його більше не існувало, але всіх, хто повставав проти партії, карали ув'язненнями в таборах або смертю. У державі, зображеній у романі «1984», знищують не справжніх, а потенційних злочинців — тобто людей, які ще навіть не скоїли злочину, але в майбутньому можуть становити загрозу для режиму. Головний злочин в Океанії — це думкозлочин. Навіть наодинці із собою людина не може бути вільною: звідусіль за нею спостерігає обличчя Старшого брата, а в кожному помешканні є телеекран, який не лише транслює телепередачі, а й виконує функцію своєрідної «*камери нагляду*».

Мінливість минулого. Джордж Орвелл наголошує, що справжній ворог тиранії — це реальність. Навчившись досконало контролювати людську свідомість, партія може наповнювати її будь-яким змістом, навіть абсурдним. Щодня й навіть щохвилини Міністерство правди передруковує всі книжки, газети, доповіді й інші документи, щоб узгодити їхній зміст з лінією партії на цей момент. Існує навіть партійне гасло, яке проголошує: «*Хто контролює минуле, той контролює майбутнє: хто контролює сучасне, той контролює минуле*» (Переклад В. Шовкуна). Однак у світі, зображеному в романі «1984», не існує насправді ані минулого, ані майбутнього. Епоха Старшого брата — це одне нескінченне теперішнє, у якому партія завжди права.



Дж. Бертон. Ілюстрація до роману Джорджа Орвелла «1984». 2014 р.

Людина проти системи. Головний герой роману Вінстон Сміт відчувається самотнім і безпорадним у бездушному світі й починає вести щоденник, намагаючись відмежуватися від загального божевілля й упорядкувати свої думки. Герой сумнівається в тому, що всі інші сприймають як норму, прагне зрозуміти мотиви діяльності партії, ставить складні запитання до себе й до навколишнього світу. Між Вінстоном Смітом і Джулією виникає кохання — почуття, на яке ніхто в Океанії не мав права.

Але думкозлочин неможливо приховати, і герої чудово це усвідомлюють. Рано чи пізно Поліція думок усе одно спіймає та знищить тих, хто наважився мислити й жити (хоча б у думках і почуттях) самостійно. Розмовляючи із Саймом, колегою з Міністерства правди, Вінстон думає, що його колись теж *«розпрошати»*: Сайм дуже розумний, він відверто говорить, читає забагато книжок і порушує питання, які варто було б замовчувати. А за подружжям Парсонсів слідкують їхні діти, і, урешті-решт, донька містера Парсонса доносить на нього за те, що він говорить уві сні.

Композиція твору. У першій частині роману вміщено зав'язку всієї подальшої оповіді, у якій описано світ головного героя Вінстона Сміта. Друга частина присвячена його коханню з Джулією й налагодженню контактів з О'Браєном, щоб розпочати підпільну діяльність проти партії. А в третій частині йдеться про *«лікування»* Вінстона в Міністерстві любові.

На початку твору у Вінстона виникають сумніви щодо світу, у якому він живе. Сміт занотовує в щоденник, рефлексує й дає власні відповіді. Але потім у Міністерстві любові О'Браєн послідовно порушує всі ті питання, які колись ставив собі Вінстон, і так само послідовно, вагомо й переконливо дає на них відповіді, тобто відповіді партії, які не лише заперечують усі колишні уявлення Вінстона, а й знищують його особистість, анулюють його єство. Тобто Вінстон отримує певні відповіді на те, що його завжди цікавило, але ці відповіді унеможливають подальше існування героя.

У романі *«1984»* Джорджу Орвеллу вдалося відобразити почуття безкінечної самотності й безпомічності, що охоплює особистість у світі, де немає свободи

3 післямови Е. Фромма до роману Джорджа Орвелла «1984»



«Чи можливо настільки змінити людське єство, що людина забуде про своє прагнення до свободи, гідності, чесності, кохання, тобто чи може людина забути про те, що вона людина? Чи притаманний людському єству динамізм, який реагуватиме на порушення цих базових людських потреб, намагаючись перетворити нелюдяне суспільство на людяне?.. Якщо світ «1984» стане головною формою життя на цій планеті, це буде світ божевільних, а отже, нежиттєздатний світ (Орвелл натякає на це дуже тонко, показуючи шалений блиск в очах лідера партії)... Він хоче попередити й пробудити нас. Він усе ще має надію, але, на відміну від авторів ранніх західних утопій, його надія пронизана відчаєм. І здійснитися вона може тільки тоді, коли ми визнаємо небезпеку, яка нині стосується всього людства й про яку нас автор попереджує в романі «984», — небезпеку суспільства роботів, які втратили останні залишки індивідуальності, любові, критичного мислення, навіть не усвідомлюючи це через «дводумство»».

думки та слова, немає щирих стосунків, немає людини як такої. «Якщо ви людина, Вінстоне, то ви остання людина... — каже йому О'Браєн. — Ви вже поза історією. Вас не існує» (Переклад В. Шовкуна).

Однак партія в тоталітарному світі, зображеному Джорджем Орвеллом, ніколи не знищує своїх ворогів, не зробивши їх союзниками, бо якщо людина вмирає зі словами непокори на устах — це означає поразку системи. У Міністерстві любові злочинців не карають, а «виправляють», «лікують», роблять їх знову «нормальними» і життєздатними членами суспільства. Саме в цьому полягає глибинний сенс назви Міністерство любові: воно витягне з людини будь-яку потрібну інформацію, примусить зрадити рідних і близьких, знищить її «Я» і водночас змусить любити жорстку систему. На останніх сторінках роману Джордж Орвелл показує трагічну картину завершення духовної смерті героя. Він полюбив Старшого брата. Міністерство любові досягло своєї мети. Чи зміг би Вінстон Сміт протистояти системі? І чи було це можливо в ситуації тотального контролю й насильства? Ці запитання письменник адресував сучасникам і нащадкам.

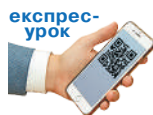


Дж. Бертон. Ілюстрація до роману Джорджа Орвелла «1984». 2014 р.

КОМОПРЕАТЕНЕТНООСАТІ

КЛЮЧОВІ. Математична компетентність. 1. Намалюйте в зошиті схему державної структури Океанії. До яких реальних тоталітарних систем вона подібна? Доведіть. **Інформаційно-цифрова компетентність. 2.** В Інтернеті подивіться фільм «1984» (реж. М. Редфорд, Велика Британія, 1984 р.) за однойменним романом Джорджа Орвелла. Чи вдалося режисерові й акторам відтворити образи головних героїв, атмосферу страху в Океанії? **Уміння навчатися. 3.** Робота в групах. Конкурс фанфікшн і малюнків на тему роману «1984». **Соціальна та громадянська компетентності. 4.** Дискусія «Як може людина протистояти тоталітаризму?». **Екологічна грамотність і здорове життя. 5.** Які небезпеки сучасного світу передбачив письменник?

ПРЕДМЕТНІ. Знання. 6. Назвіть соціально-політичні явища та події, які відображено в романі «1984». **7.** Які ознаки антиутопії виявилися у творі? **Діяльність. 8.** Розкрийте духовну еволюцію Вінстона Сміта. Складіть план (цитатний) динаміки героя. **9.** Визначте роль теми кохання у творі. **10.** Випишіть із щоденника головного героя найважливіші для нього запитання. Чи він отримав на них відповіді? **11.** Які методи застосовувала партія проти думкозлочину? **12.** Напишіть твір на тему «2084». **Цінності. 13.** Назвіть цінності, які були втрачені в Океанії. Чому їм не було місця в цій державі?





ПРОБЛЕМА ВІЙНИ І МИРУ В ЛІТЕРАТУРІ ХХ СТ.

НІМЕЧЧИНА

Епічний театр: теоретичні засади й художня практика

У новому театрі глядачі повинні мислити,
вивчати, сперечатися.

Б. Брехт

Епічний театр, взаємодія епосу та драми, «очуження», притча, зонг.



1. Пригадайте зміни, які відбулися в європейській драматургії на межі XIX–XX ст.
2. Розкрийте поняття «нова драма».

Взаємодія родів і жанрів у літературі ХХ ст. У першій половині ХХ ст. активно взаємодіяли не лише різні жанри, а й роди літератури. Це було зумовлено тим, що письменники шукали нових форм для відображення складної й неоднозначної дійсності, яка потребувала осмислення в мистецтві. Елементи лірики проникали в епос і драму, елементи драми — в епічні жанри (наприклад, у роман), а елементи епосу — у драматургію. Так виникло новаторське явище, яке називають *епічним театром*.

Б. Брехт — засновник епічного театру. Засади епічного театру заклав німецький драматург Бертольт Брехт. Він був і теоретиком, і практиком епічного театру. Свої погляди на театральне мистецтво драматург виклав у статтях і трактатах: «Про оперу» (1930), «Нова техніка акторського мистецтва» (1940), «Малий Органон для театру» (1949) та ін.

Б. Брехт розрізняв два види театру: *драматичний (традиційний, або аристотелівський)* та *епічний (новаторський)*. Він підкреслював свою належність до другого. Його не задовольняли традиційні принципи античної трагедії, висунуті Арістотелем. Він називав аристотелівський театр *фаталістичним*, оскільки раніше, на його думку, драматурги висвітлювали нездоланну владу обставин над людиною. Б. Брехт прагнув іншого театру — дієвого, активного, інтелектуального. Він вважав, що людина завжди зможе зробити вільний вибір у найскладніших обставинах. Б. Брехт писав: «Завдання епічного театру — змусити глядачів відмо-



витися від ілюзії, начебто кожен на місці героя діяв би так само. Глядач має шукати власний шлях». Драматург виступав проти того, щоб герої були «рупорами ідей» автора: «На сцені нового театру є місце лише живим людям, з усіма їхніми суперечностями, пристрастями й вчинками».

Головне для епічного театру — не дія, а розповідь про неї та осмислення (звідси й назва епічного театру). «Епічний театр, — як зазначав Б. Брехт, — тяжіє до порушення глобальних проблем, зображує не побутові явища, а саме буття, не конкретні явища, а загальні закономірності. Тут утілено певну подію-тип, коли людина постає як вираження історико-соціальної й духовної тенденції».

Якщо драматична форма театру описує дію та залучає глядачів (читачів) до подій, то в епічному театрі глядачі (читачі) стають спостерігачами. Б. Брехт вважав, що драматургія та театр покликані впливати не на почуття, а на інтелект людини, що найважливішим у п'єсі є не змальовані події, а висновки й узагальнення, які випливають з них. Конфлікт, за словами митця, має залишатися нерозв'язаним, аби спонукати глядачів (читачів) самостійно шукати в житті шляхи вирішення проблем, порушених у п'єсі. Б. Брехт також виступав проти життєподібності в театрі. Він зазначав, що драма повинна стати не «фотографією дійсності», а приводом для інтелектуально-аналітичних роздумів глядачів (читачів).

Прийом «очуження». Б. Брехт широко використовував прийом «очуження» як принцип філософського пізнання світу, мета якого — викликати в глядачів аналітичне, критичне ставлення до зображених подій. «Прийом очуження, — писав митець, — полягає в тому, що річ, яку треба довести до свідомості, на яку потрібно

Звідки взялися зонґи в п'єсах Б. Брехта?



У пошуках нових форм Б. Брехт глибоко досліджував взаємодію різних форм мистецтва, зокрема театру й музики. Його цікавили здобутки античної драматургії, традиційних театрів Сходу (зокрема, японського театру Но), особливості комедії дель арте й середньовічних містерій, спадщина В. Шекспіра. Прагнувши поєднати в драматичному творі розважальний та повчальний зміст, Б. Брехт розробив жанр зонґу (нім. *der Song* — естрадна пісня), що мав бути своєрідним коментарем до основної дії (подібно до того, як в античному театрі хор завжди пояснював, що відбувається на сцені). В епічному театрі Б. Брехта зонґи нагадували балади, близькі до джазового ритму, що містили їдку сатиру та критику суспільства, філософські узагальнення, авторську позицію. Незважаючи на те, що зміст зонґів не мав безпосереднього стосунку до сценічної дії, вони забезпечували більш повне розуміння змісту п'єси глядачами. Створюючи віршовані тексти для зонґів, Б. Брехт широко використовував іронію та гротеск, пародював відомі пісні, поєднував класичну німецьку мову з грубою вуличною лексикою. Музику до п'єс Б. Брехта писали композитори К. Вайль, П. Дессау, Х. Ейслер та ін. Саме завдяки зонґам його п'єси здобули популярність у всьому світі.



Будівля «Берлінер ансамбль». Німеччина.
Сучасне фото



Вистава «Тригрошова опера» за однойменною п'єсою Б. Брехта.
Театр Барнетта (реж. Дж. Бутчерт). 2011 р.

звернути увагу, зі звичної, відомої, з такої, що є перед очима, перетворюється на особливу, несподівану, на ту, що впадає в око. Зрозуміле стає незрозумілим, але це робиться лише для того, аби потім воно стало зрозумілішим... Ми запитуємо когось: "Ти коли-небудь розглядав свій годинник?" Людина, яка мене запитує, знає, що я часто дивлюся на нього, але своїм запитанням вона руйнує уявлення, котре є звичним для мене, а тому вже нічого мені не говорить».

Драма-притча та її структура. Б. Брехт розробив новий жанр — драму-притчу. У цій формі конкретний сюжет віддзеркалює загальнолюдські проблеми, тенденції та явища. Драма-притча давала змогу «побачити за зовнішніми подіями приховану сутність, зазирнути в глибинну сутність речей». Вона має виявити не індивідуально-особистісне, а загальне для певного часу, суспільства й групи людей. У драмі-притчі послаблено драматичне начало та посилено епічне. У цьому жанровому різновиді не стільки зображено дію, скільки розповідається про неї. Митець у такому творі ставить завдання спонукати глядачів до роздумів, допомогти їм усвідомити історичний, соціальний та культурний досвід людства, дати ключ до розуміння дійсності, засвоїти моральні істини.

В епічному театрі Б. Брехта змінюється художня організація п'єс. Драматург не використовував у п'єсах класичного розподілу на акти, а запровадив численні сцени — епізоди, які найчастіше мали заголовок, що визначав їхній зміст. Історія дійових осіб переривається авторськими коментарями та ліричними відступами.

Театр «Березіль»



Українські митці також ішли (кожен своїм шляхом) до оновлення театру, зокрема за допомогою епічності та ліризму. У 1920–1930-і роки Л. Курбас разом з театром «Березіль» у Харкові розробляв принципи нового мистецтва. З ним тісно співпрацював драматург М. Куліш, який відобразив у п'єсах трагічну атмосферу пореволюційної доби. У своїх сміливих експериментах Л. Курбас і М. Куліш використовували здобутки світового мистецтва. Але новий театр, який навчав глядачів мислити й шукати істину, був не потрібен радянському суспільству. Л. Курбас і М. Куліш були заарештовані й розстріляні в урочищі Сандармох (Карелія, Росія) у 1937 р.



Драматург створив особливий ліричний прийом — зонги (пісні), які супроводжують події в п'єсі, коментують їх, відображають емоційний стан персонажів, роздуми автора або атмосферу доби.

Художні засоби, які використовував письменник у своїх драмах, були напроцуд оригінальними й самобутніми. Його твори характеризуються лаконізмом і простотою, повною відсутністю патетики. Мова п'єс Б. Брехта — жива та яскрава, діалоги відбуваються у швидкому темпі, а монологів і самоаналізу персонажів, як правило, немає.

Теорія епічного театру зумовлювала художні пошуки Б. Брехта протягом усього життя. Вона постійно розвивалася та якнайкраще представлена в його п'єсах.

ВІДМІННОСТІ ЕПІЧНОГО ТЕАТРУ ВІД ДРАМАТИЧНОГО (ТРАДИЦІЙНОГО)

Драматичний театр	Епічний театр Б. Брехта
1. В основі п'єси — дія.	1. В основі п'єси — розповідь про дію.
2. Зображує життєві події, явища та конфлікти.	2. Зображує саме буття, загальні закономірності, загальнолюдські категорії.
3. Залучає глядачів (читачів) до події, конфлікту.	3. Глядачі (читачі) стають спостерігачами, замислюються про події та конфлікти.
4. Звертається до почуттів глядачів (читачів), змушує співпереживати (емоційно-експресивне начало).	4. Звертається до розуму глядачів (читачів), спонукає робити висновки, узагальнення (інтелектуально-аналітичне начало).
5. Традиційна поетика та жанри (трагедія, комедія та ін.).	5. Нетрадиційна поетика (притчевість, прийом «очуження») і нові жанри (драма-притча та ін.).
6. Викликає інтерес до розв'язки.	6. Викликає інтерес до перебігу подій, нерозв'язаних конфліктів, суперечливих думок та ідей.

КОМПЕТЕНТНІСТЬ

КЛЮЧОВІ. Інформаційно-цифрова компетентність. 1. В Інтернеті є чимало фільмів, присвячених Б. Брехту або знятих за мотивами його п'єс. Знайдіть і подивіться один з них. Що нового ви дізналися про епічний театр і творчість митця?
Уміння навчатися. 2. Уявіть, що ви — театральний критик, якого запросили на телебачення або радіо. Розкажіть у цікавій формі глядачам (слухачам) про здобутки театральної системи Б. Брехта.
Соціальна та громадянська компетентності. 3. Знайдіть інформацію про діяльність Л. Курбаса, М. Куліша та театру «Березіль». Порівняйте експерименти українських митців з новаціями Б. Брехта.
 4. Назвіть 1–2 п'єси зарубіжних авторів, які, на вашу думку, стали знаковими для вашого краю або України. Обґрунтуйте.

ПРЕДМЕТНІ. Знання. 5. Які два види театру розрізняв Б. Брехт? 6. Як змінилося ставлення до дії в епічному театрі? 7. Яку позицію глядачів передбачає епічний театр? **Діяльність.** 8. Пригадайте твори-притчі, які ви читали раніше. Назвіть їх і визначте значення притчевості в одному з них. Розкрийте їхній повчальний зміст. 9. Поясніть, чому саме притча стала актуальною формою для епічного театру.
Цінності. 10. Яку роль мало відігравати театральне мистецтво, на думку Б. Брехта, в епоху ХХ ст.?



Бертольт Брехт 1898–1956



Знайдіть інформацію й підготуйте повідомлення про Тридцятилітню війну в Європі та письменника Г. Я. К. фон Гріммельсгаузена, який описував її у своїх творах.

Культуру буде врятовано тоді, коли будуть врятовані люди.

Б. Брехт

Епічний театр, драма-притча, драма-парабола, символ, зонг.

Бертольт Брехт (справжнє ім'я та прізвище письменника *Ойген Бертольд Фрідріх Брехт*) народився 10 лютого 1898 р. в м. Аугсбурзі (Німеччина). У 1917 р. вступив до Мюнхенського університету, де вивчав медицину та природознавство, але згодом його інтереси змінилися, і він захопився театром. Навчання довелося перервати через Першу світову війну — юнак мусив іти до армії й став санітаром в Аугсбурзькому шпиталі, де на власні очі побачив жахливі наслідки війни. Враження від кривавих подій того часу відображено у творі «*Легенда про мертвого солдата*» (1918). Уже тоді починає формуватися громадянська позиція Б. Брехта: вважаючи мистецтво могутнім засобом перетворення суспільства, він боротиметься проти війни й диктатури впродовж усього життя.

У 1919 р. Б. Брехт повертається до навчання й починає серйозно займатися драматургією. Атмосфера в Німеччині того часу була напруженою: кайзерівський режим перебував у кризовому стані, економіка була нестабільною, суспільне невдоволення зростало. Письменник з надією зустрів революційні події, але очікуваних результатів вони не принесли, і розчарування від Листопадової революції було втілено в комедійній п'єсі «*Бій барабанів серед ночі*» (1919). За цей твір Б. Брехт отримав Премію імені Генріха Клейста, яку й нині вважають однією з найпрестижніших літературних премій Німеччини.

У 1927 р. вийшли друком окремою збіркою вірші, які митець писав упродовж десяти років, — «*Домашні проповіді*». У ті ж роки він створює свої перші серйозні п'єси: «*Ваал*» (1918), «*У нетрях міст*» (1923), «*Людина є людина*» (1926), працює драматургом і режисером у театрі «*Münchener Kammerspiele*». Приблизно в цей період починає писати своє ім'я як Бертольт (Bertolt Brecht), а в 1924 р. переїжджає



Мюнхенський університет (Німеччина). Сучасне фото



до Берліна й поринає в столичне театральне життя. Б. Брехт став відомим після постановки п'єси «*Тригрошова опера*» у 1928 р, яка була написана спільно з композитором К. Вайлем.

Наприкінці 1920-х років розпочинається новий етап творчості митця — захоплення формами епічного театру, що передбачало звернення не до традиційного співпереживання, а до розуму й критичного аналізу глядачів. Драматург використовує в п'єсі авторські коментарі та пісні-зонги, будує мізансцени за принципом кінокадру, експериментує з костюмами й декораціями. У ці й подальші роки Б. Брехт багато працює як теоретик, створюючи статті та розвідки, у яких розкрито систему його естетичних поглядів: «*Про оперу*» (1930), «*Театр розваг чи театр повчання?*» (1935), «*Нова техніка акторського мистецтва*» (1940), «*Малий Органон для театру*» (1949).

Після того як у 1933 р. до влади прийшов Гітлер, Б. Брехт довелось емігрувати з Німеччини: його п'єси спалювали на площах разом з тисячами інших книжок. Їх було заборонено ставити в театрах, багатьох акторів і режисерів, які ставили п'єси Б. Брехта, тоді заарештовували, а самого письменника невдовзі позбавили громадянства. До 1947 р. він жив у Швейцарії, Данії, Швеції, Фінляндії, США. Повернувшись на батьківщину, Б. Брехт разом з дружиною Г. Вайгель заснував у зруйнованому повоєнному Берліні новий театр — «*Berliner Ensemble*», де вперше побачили світ п'єси, які були заборонені в нацистській Німеччині. Символом театру став голуб миру П. Пікассо.

Б. Брехт боровся проти війни за допомогою палкого слова. Усвідомлюючи руйнівний вплив фашистської ідеології, драматург прагнув пробудити суспільство від сну, спонукати його замислитися, активізувати інтелектуальну діяльність за допомогою засобів театрального мистецтва. Найкращі драматичні твори Б. Брехта — «*Страх і відчай у Третій імперії*» (1935–1938), «*Матінка Кураж та її діти*» (1939), «*Життя Галілея*» (1939–1945), «*Добра людина із Сичуані*» (1940) та ін.

Б. Брехт помер 14 серпня 1956 р. в м. Берліні (Німеччина). Разом з Г. Вайгель (дружиною) він похований на давньому меморіальному кладовищі, де знаходяться могили й інших відомих діячів німецької культури — Г. Гегеля, Й. Фіхте, Г. Манна, Х. Ейслера.

Письменник Л. Фейхтвангер зазначав: «Неспокійний поет Брехт писав перші поезії та перші п'єси в тридцятому столітті». І він мав рацію, бо світогляд митця ґрунтується на цінностях, які є актуальними й у наш час: раціональність, науковий підхід, аналітичне мислення, творча свобода й історична свідомість. «Нова література починається не з нових форм, — писав Б. Брехт. — Нова література народжується з новою людиною».



Ф. Кремер. Пам'ятник Б. Брехту. 1989 р.



e-text

П'єса «Матінка Кураж та її діти» (1939). Історія написання твору.
П'єса «Матінка Кураж та її діти» (нім. «*Mutter Courage und ihre Kinder*») була створена напередодні Другої світової війни. Письменник бачив, як невпинно та неблаганно насувається катастрофа, і прагнув застеретти німецький народ від участі в жорстоких злочинах гітлерівського ре-

Афіша п'єси
«Матінка Кураж
та її діти» театру
«Progress Theatre».
2018 р.



жиму. Однак у самій драмі немає жодного слова про нацизм чи Гітлера: сучасний зміст письменник виразив через події Тридцятилітньої війни (1618–1648), що залишилися в народній пам'яті як епоха розбрату, насилля та кровопролиття. Б. Брехт вважав, що не існує «вічних» текстів, які будуть актуальні завжди, — потрібно звертати увагу на те, що є тут і тепер. Він писав, що «будь-які історичні події можуть поставати на сцені як відображення сучасності, і навіть якщо ми ставимо Шекспіра — ми робимо це в нашому місці й у наш час».

Жанр твору. П'єса «Матінка Кураж та її діти» — це *драма-притча*, або *драма-парабола*. Ще на початку свого творчого шляху Б. Брехт зацікавився п'єсою-притчею як повчальним, дидактичним жанром. Особливість притчі загалом полягає в тому, що їй притаманний загальножиттєвий, загальнолюдський характер, а її мораль — «універсальна»: вона — позачасова й позаісторична. Б. Брехт розширює межі та можливості притчі, переводить її із загальнолюдського в конкретний соціально-політичний план. Завдяки такій принциповій зміні акцентів цей жанр набуває нових ознак. Драматичні, або драмі-параболі, властиві відображення «алогізму звичайного», показ загальновідомих явищ у новому світлі, широке використання алегорії та сатиричного підтексту, звернення до історичних реалій, настанова на дискусійність тощо. Заслуга Б. Брехта полягає в тому, що, використовуючи пошуки інших драматургів у цьому напрямку (Б. Шоу, Е. Піскатора, В. Мейєрхольда, В. Маяковського), він створив власну концепцію творів-парабол. Його п'єсам притаманне активне втручання в сьогодення, вони впливають на формування світогляду глядачів, але водночас покликані розкрити певні закономірності розвитку суспільства.

Образ матінки Кураж. У XVII ст. Тридцятилітня війна охопила майже всю Європу й спустошила Німеччину, наполовину винищивши її населення, перетворивши квітучі міста й села на пустельне згарище. Шляхами цієї страхітливої війни їздить фургоном зі своїми дітьми спритна, моторна, язиката, цинічна, але й по-своєму людяна маркітантка, на прізвисько Кураж. Уперше цей образ з'явився в авантюрному романі німецького письменника XVII ст. Г. Я. К. фон Гріммельсгаузена «Простакові всупереч, сиріч Диковинний життєпис дурисвітки та бродяги Кураж», а в драмі Б. Брехта він набув нового злободенного звучання.

Автор показує, що люди йдуть на війну не тільки заради ідеалів — завжди є такі, хто хоче поживитися з чужого горя, переслідуючи власні корисливі інтереси. Героїня Б. Брехта не має ілюзій щодо справжніх цілей війни: вона розуміє,





Сцена з вистави
«Матінка Кураж
та її діти» за п'єсою
Б. Брехта
на Шекспірівському
фестивалі.
м. Стратфорд
(Німеччина). 2014 р.

що імператори, королі, полководці й фельдфебелі піклуються не про істину, віру чи справедливість, а лише про загарбання чужих земель і привласнення чужого багатства. Вона й сама хоче погріти руки коло розпаленої ними пожежі, однак той чи та, хто надто близько підходить до вогню, ризикує згоріти або принаймні обпектися.

Матінка Кураж оцінює дійсність, щоб отримати власну вигоду. Коли священник просить у неї полотно, щоб перев'язати рани селянам, вона відмовляє йому, добре усвідомлюючи, яких збитків коштуватиме їй милосердя, а коли помирає її єдина дочка, маркітантка уважно відраховує гроші на похорон, боячись дати селянам хоча б одну зайву монету. Героїня зважає прибутки та витрати навіть тоді, коли її синові — Швейцеркасові — загрожує розстріл, і довго роздумує, що буде вигідніше: урятувати його, принаймні на короткий термін, чи забезпечити собі довгострокове виживання. Проте вона надто забарилася. Війна не залишає їй вибору: Швейцеркаса розстріляли. Це одна з найтрагічніших сцен у п'єсі.

Ще на початку дії один з героїв каже про матінку Кураж: «Хоче війною жити, / Мусить їй щось та сплатити» (Переклад М. Зісмана). Утративши трьох дітей, вона сплачує страшну ціну за свою жадібність, але драматург навмисне не зображає прозріння своєї героїні. «Завдання автора п'єси полягало не в тому, щоб примусити в кінці прозріти матінку Кураж, — писав Б. Брехт, — авторові потрібно було, щоб бачив глядач».

Бездушна машина війни. Хитромудра маркітантка опиняється у вирі воєнних подій. Спокусившись воєнною звитягою, її син *Ейліф* іде до армії, і невдовзі його вже нагороджують за проявлену хоробрість... Молодий солдат із задоволенням описує командувачеві свої «подвиги»: він пишається тим, що йому випала місія нести у світ зло й насильство, убивати невинних, знущатися з мирних жителів.

Юнацький запал і вихваляння Ейліфа могли б бути привабливими, однак йому не вистачає справедливої, шляхетної мети, і згодом цей образ починає викликати жах — особливо коли він виконує моторошний танець, супроводжуваний воєнною піснею. Це зображення «усвідомленої дикості» — справжньої сутності війни, що компенсує відсутність щирих людських почуттів надлишком божевілля та жорстокості. Б. Брехт так змальовує характер героя, що навіть незначні його вади стають величезними, і, урешті-решт, перед глядачем постає відразлива картина морального гниття людини, яка бачить свій обов'язок і своє щастя в тому, щоб змусувати інших страждати.

Але на Ейліфа також чекає розплата за те, що він вчинив «*один зайвий*» по-двиг, як іронічно зазначає автор. Звикнувши до порядків воєнного часу, герой продовжує вбивати й грабувати навіть у мирний час, але якщо раніше його за це звеличували — тепер усі злочини мають бути покарані. Він не може змиритися зі своєю долею й гнівно протестує, вириваючись з рук охоронців; цей істеричний стан — викриття слабкості, зворотний бік показної могутності. На прикладі індивідуальної долі Б. Брехт показує долю всього людства, й образ Ейліфа є потужним застереженням для молоді.

Ціна війни. Роки минають, але фургон матінки Кураж не спиняє свого руху — тепер його тягнуть другий син Швейцеркас і німа донька Катрін. Їхні долі тісно переплетені з воєнними подіями, і війна продовжує нахабно втручатися в усі людські справи. Не знайшовши гідного застосування своїм талантам, священик і кухар вимушені тинятися країною, шукаючи прихистку в хитрої маркітантки, а вона не втрачає сили духу, навіть коли її родина потрапляє в полон. Як зазначає сама героїня, маленьким людям війна буває навіть вигідна, тому що «*втрачено саму тільки честь і нічого більше*». Однак ця втрата виявляється для неї найдорожчою з усіх: утративши честь і людяність, матінка Кураж прирекла себе на самотність і повільну загибель. Її діти гинуть одне за одним. Найбільш чистою смертю помирає її донька Катрін — це невинна душа, «*сама, як хрест*», якій не місце в цьому меркантильному світі, і, незважаючи на те, що дівчина німа, її образ дуже промовистий. Вона єдина помирає з благородною метою — урятувати людей, які залишилися в місті. А фургон матінки Кураж тим часом продовжує котитися страшними дорогами війни...

КОМОПРЕТЕНТНОСТІ

КЛЮЧОВІ. Спілкування державною мовою. 1. Уявіть, що ви — режисер вистави за твором Б. Брехта «Матінка Кураж та її діти». Дайте поради (*усно*) акторам та актрисам. 2. Напишіть коментарі до декорацій та костюмів. **Уміння навчатися.** 3. Знайдіть 1–2 вірші Б. Брехта в перекладах С. Жадана й інших українських поетів. Які з них вам сподобалися? Виразно прочитайте улюблений з них. **Соціальна та громадянська компетентності.** 4. Б. Брехт писав: «Війна завжди призводить до втрат — фізичних і духовних. Але вона відкриває в людях і нові якості». Прокоментуйте й наведіть приклади з п'єси «Матінка Кураж та її діти». **Обізнаність і самовираження у сфері культури.** 5. Подивіться в Інтернеті кінофільм «Дороги Анни Фірлінг» (реж. С. Колосов, СРСР, 1985 р.) за п'єсою Б. Брехта. Яке враження справив на вас фільм? Якою постає головна героїня у фільмі та п'єсі? **Екологічна грамотність і здорове життя.** 6. Придумайте власний зонг антивоєнного змісту.

ПРЕДМЕТНІ. Знання. 7. Поясніть, чому Б. Брехт узяв за основу твору не сучасність, а часи Тридцятилітньої війни. Виявіть ознаки епічного театру в п'єсі. **Діяльність.** 8. Розкрийте функції символічного образу «фургону-долі» матінки Кураж. 9. Знайдіть зонги в п'єсі Б. Брехта та поясніть їхнє значення. 10. Наведіть 1–2 приклади авторських коментарів до п'єси. Розкрийте їхній зміст. 11. Дайте власне трактування фіналу п'єси «Матінка Кураж та її діти». **Цінності.** 12. Хто з героїв і героїнь твору втілює людяність та істину? Прокоментуйте відповідні епізоди.





Генріх Белль
1917–1985



У всякій справі я повинен знаходити втіху,
інакше захворію.

Г. Белль

**Оповідання, цитата, художній простір,
символ.**

Підготуйте повідомлення про Спарту та давньогрецького поета Симоніда Кеоського.

Генріх Теодор Белль народився 21 грудня 1917 р. в м. Кельні (Німеччина) у родині столяра. Іще з дитинства батьки сформували у своїх дітей високі моральні цінності й неприйняття націонал-соціалістичної ідеології. Тож не дивно, що після закінчення школи Генріх був чи не єдиним з-поміж своїх однолітків, хто не вступив до «Гітлерюгенда». Деякий час він працював у книжковому магазині, багато читав, згодом почав писати власні невеличкі твори. У 1939 р. вступив до Кельнського університету, де вивчав германістику й класичну філологію. Однак невдовзі розпочалася Друга світова війна й Г. Белль був вимушений піти на фронт.

У післявоєнний період, повернувшись до Кельна, митець знову поринув у літературну діяльність. Тема Другої світової війни та її впливу на життя звичайних людей стала центральною в його творчості. Спочатку він писав короткі оповідання, а в 1949 р. була надрукована перша повість Г. Белля «Поїзд за розкладом». Згодом побачили світ збірки оповідань та есе, радіоп'єси, романи «*Де ти був, Адаме?*» (1951), «*Очима клоуна*» (1963), «*Груповий портрет з дамою*» (1971) та ін. Твори Г. Белля завоювали серця читачів насамперед завдяки простоті мови й наближеності до реального життя. Виступаючи проти жорстокості й несправедливості, письменник глибоко співчував своєму народові й прагнув відобразити складну духовну атмосферу післявоєнної Європи на прикладі окремих людських доль. Його моральний ідеал – це людина, котра здатна мислити критично й не відступає від своїх переконань навіть у страшні часи.

Г. Белль брав участь у діяльності літературно-мистецького об'єднання «Група 47», утвореного в 1947 р. з ініціативи письменника Г. В. Ріхтера. Уже відомі й зовсім молоді літератори, критики, видавці, журналісти зустрічалися двічі на рік, щоб прочитати й обговорити нові рукописи. Упродовж багатьох років діяльність членів групи визначала культурне життя тодішньої Німеччини, сприяючи посиленню гуманістичних і соціально-критичних тенденцій у художній літературі. Свого часу до цього об'єднання належали І. Бахман, П. Гандке, Г. Грасс, П. Целан та ін.



Г. Белль та його дружина
Анна Марі. 1942 р.

У 1967 р. Г. Белль отримав літературну премію імені Георга Бюхнера. Її щорічно вручають авторам, які зробили значний внесок у розвиток німецької мови та культури. Серед відомих лауреатів премії — Е. Кестнер (1957), П. Целан (1960), Г. Грасс (1965) та ін. А в 1972 р. Г. Беллю присудили Нобелівську премію «за творчість, у якій широке охоплення дійсності поєднується з високим мистецтвом створення характерів, що стала вагомим внеском у відродження німецької літератури».

Г. Белль був не тільки талановитим письменником, а й активним громадським діячем, боровся проти війни у В'єтнамі та за права людини в усьому світі. Тривалий час він був президентом міжнародної організації «ПЕН-клуб» (PEN Club), котра покликана захищати інтереси письменників, редакторів і перекладачів. Г. Белль надавав підтримку багатьом митцям, які страждали від утисків комуністичного режиму, він навіть прихистив у своєму будинку О. Солженіцина, якого вислали з Радянського Союзу в 1974 р.

У 1942 р. Г. Белль одружився з Анною Марі Чех. Вони разом займалися літературною діяльністю, перекладали німецькою мовою твори О. Генрі, Д. Селінджера, Б. Шоу й інших англомовних письменників.

Г. Белль та Україна



Г. Белль брав участь у Другій світовій війні й, потрапивши на Східний фронт, улітку 1943 р. опинився на території України. Враження від воєнних подій того часу відображені в багатьох оповіданнях письменника, а також у його першій повісті «Поїзд за розкладом», сюжет якої розгортається на українських теренах майже наприкінці війни. Персонажі твору раз у раз повертаються у своїх спогадах до Миколаєва, Черкас, Нікополя, Одеси... До речі, спочатку митець дав своїй повісті заголовок «Між Львовом і Чернівцями», описуючи мандрівку головного героя, який дезертирував з гітлерівської армії.

Як активний громадський діяч і правозахисник, Г. Белль намагався підтримати митців, які постраждали внаслідок репресій у своїх країнах. Зокрема, йому було відомо про долю В. Стуса, творчість якого тривалий час була заборонена радянською владою: понад 10 років він провів у концтаборах, відбував покарання в Мордовії та на Колимі, а більшість його книжок змогла побачити світ лише завдяки «самвидаву». Г. Белль дуже шанував В. Стуса й зробив надзвичайно багато для перекладу його творів європейськими мовами та видання їх за кордоном. Він також неодноразово висловлювався щодо захисту поета-дисидента в публічних виступах.

Українською мовою твори Г. Белля переклали *Є. Горева, Г. Лозинська, О. Синиченко, Є. Попович, Ю. Лісняк* та ін.



Г. Белль помер 16 липня 1985 р. неподалік від м. Бонна (Німеччина), перебуваючи в гостях в одного зі своїх синів.

В оповіданні «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...» (нім. «*Wanderer, kommst du nach Spa...*») (1950) Г. Белль викриває абсурдність і жорстокість війни, описуючи скалічену долю молодого солдата, якого було тяжко поранено в бою. Повернувшись до рідного містечка — до своєї школи, яку тимчасово переобладнано на лазарет, він не певен, як саме його поранено й чи насправді знаходиться в рідному місті, але поступово читачі дізнаються про те, що юнак втратив обидві руки й ногу. Упізнавши свій почерк на дошці в залі малювання, герой остаточно переконується, що він у своїй школі, але це не приносить йому морального полегшення.

У тогочасній системі освіти Німеччини гуманістичні ідеали епохи античності химерно поєднувалися з ідеологією націонал-соціалізму. Школярів привчали до думки про героїчну смерть заради громадянського обов'язку. Не випадково в заголовок твору Г. Белль виніс уривок з епіграми давньогрецького поета Симоніда Кеоського, що викарбувана на пам'ятнику трьомстам полеглим спартанцям. Такі патріотичні вірші в німецьких класичних гімназіях нерідко використовували для вправ з каліграфії, щоб сформувати в учнів думку про необхідність самопожертви для вищого суспільного блага. Античний ідеал спартанської мужності, витривалості й патріотизму став зручним пропагандистським засобом, який у першій половині ХХ ст. використовував гітлерівський режим. Молоді люди, сповнені ентузіазму й бажання творити майбутнє своєї країни, вирушали на фронт, навіть не встигнувши закінчити школу, але вони фактично йшли на загибель.



Обкладинка оповідання Г. Белля «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...». 1980 р.

Цитата Симоніда Кеоського



У заголовку оповідання Г. Белль використав уривок з епіграми давньогрецького поета Симоніда Кеоського (556–468 рр. до н. е.). Епіграмою (тобто «написом») елліни спочатку називали віршований напис, викарбуваний на надгробному пам'ятнику або на предметі, що був принесений у дар богам. Потім так стали називати будь-які стислі ліричні вірші, написані елегійним розміром. Творчості поета притаманні простий стиль, яскравість образів і велика емоційна сила: йому вдаються й ніжні, проникливі, журливі ноти, і пафос боротьби за Батьківщину. Поета вважають автором великої кількості епіграм на тему греко-перських війн, зокрема відомого надгробного напису, присвяченого спартанцям, які загинули в битві під Фермопілами (480 р. до н. е.): «Подорожній, коли ти прийдеш у Спарту, перекажи лакедемонянам, що ми полягли тут, вірні їхньому наказові».



К. Кольвіц. Скорботні батьки.
с. Роггевельд (Бельгія). 1930-і роки

Зображуючи простір школи, Г. Белль вдається до пронизливого символізму: цитата Симоніда Кеоського, що не вмістилася на шкільній дошці через брак місця, так само скалічена, як і юний солдат, котрому довелося розплачуватися своїм життям і здоров'ям за вірність закону й ідеям націонал-соціалізму.

Протестом проти війни та нацизму просякнута вся художня тканина твору. Підтекст, алюзії, ремінісценції, символи спонукають читачів мислити й співпереживати, використовуючи досвід культури й історії.

Описуючи «реквізит», що прикрашав стіни гімназії Фрідріха Великого, автор немовби ілюструє цінності, які посіли центральне місце в ідеології Третього рейху. Наприклад, «Хлопчик, який виймає терня» (нім. *der Dornauszieher*) — це назва давньоримської бронзової статуї, котра зображує хлопчика, що витягує скалку з лівої ноги, сидячи на камені. Згідно з легендою, хлопчик дістав з ноги скалку не раніше, аніж доставив послання в римський сенат, щоб попередити римлян про наближення ворогів. За іншою версією, спартанський хлопчик під час бігових змагань поранив ногу, але продовжив бігти й першим досяг фінішу. *Гопліти* — це піші воїни з важким озброєнням у давньогрецькому війську. *Того* — назва колишньої німецької колонії в Західній Африці. Згадані в тексті оповідання Г. Белля й прусський кайзер Фрідріх II (1712–1786), і курфюрст Фрідріх Вільгельм Бранденбурзький (1620–1688), які прославилися численними війнами.

Водночас цю галерею образів можна розглядати як широке філософське узагальнення — спостереження за плином часу та «еволюцією» людства від епохи високого мистецтва, глибоких думок і твердих моральних цінностей (Юлій Цезар, Цицерон, Марк Аврелій) до епохи розбрату, відчуження, жорстокості, егоїзму (А. Гітлер). Г. Белль показує шлях людини (і цілого людства) від колиски до загибелі. І ще страшнішою постає ця картина, коли оповідач усвідомлює, що коло замкнулося: він знову опинився там, де пройшли його безтурботні дитячі роки, і знову став схожим на немовля — «*вузький сувій марлі, немов якийсь химерний небувалий кокон*». Упізнавши сторожа Біргелера, він просить у нього молока, ніби прагнучи повернутися до своїх витоків, але читачі розуміють: уже ніщо не може стати таким, як було раніше. Переживши війну, неможливо жити так, ніби її не існує, — це застереження Г. Белля для майбутніх поколінь, щоб вони не повторювали помилок попередників.

Шкільний світ, у якому герой «*малював вази й писав шрифти*», протиставлено реальному світові, де горить червона заграва пожежі, стріляють гармати, люди страждають від ран і постійно не вистачає води. Юнак приречений загинути безглуздою смертю — він і сам не знає, за що воював і за що його уславлюватимуть нащадки. Основний зв'язок із зовнішнім світом — це біль і крик; біль як вхідний сигнал і крик як засіб спілкування, це єдине, що може повернути бодай якусь увагу. «*...Коли кричиш, легшає; треба лише кричати дужче;*



кричати було так гарно, я кричав, як оглашений» (Переклад Є. Горевої). Він кричить так само, як немовля, бо це єдиний доступний йому спосіб вплинути на реальність, але насправді крик не спричиняє глобальних змін і не здатний урятувати героя.



«Після Аушвіцу не можна більше писати поезії» (Т. Адорно).

«У серці модерності, тобто всепереможної ходи європейської цивілізації по земній кулі, є темрява» (Дж. Конрад).

Г. Белль залишає читачам проблиск надії. Символічний образ хреста, слід від якого проступає навіть крізь декілька шарів фарби на стіні, утілює незламну духовну силу людини. Це звернення до «вічних» моральних цінностей, які жевріють у душах людей, незважаючи на жорстокість і варварство навколишнього світу. Усе одно залишається надія на світлу дійсність, у якій пануватимуть милосердя, віра та співчуття. А наше з вами завдання — створювати новий, краший світ навколо себе, не втрачаючи цієї надії.

КОМПОЗЕТИВНІ ТЕХНОЛОГІЇ

КЛЮЧОВІ. Спілкування державною мовою. 1. Перекажіть і прокоментуйте хід роздумів головного героя оповідання. Що для вас залишилося незрозумілим у його міркуваннях? Обговоріть. **Інформаційно-цифрова компетентність. 2.** Випишіть імена митців, філософів та історичних діячів, названих у творі Г. Белля. За допомогою Інтернету з'ясуйте їхній внесок у культуру. Поясніть, яку роль вони відіграють у розкритті змісту твору Г. Белля. **Уміння навчатися. 3. Робота в групах.** Обговорення питання: «Які уроки Другої світової війни людство: а) пам'ятає; б) забуло; в) повторює в наші дні». **Соціальна та громадянська компетентності. 4.** Які проблеми, актуальні для сучасності, порушив Г. Белль в оповіданні «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...»? **Екологічна грамотність і здорове життя. 5.** Проаналізуйте систему освіти у фашистській Німеччині. Поясніть, чому багато молодих німців тоді стали прихильниками ідеології нацизму. Зробіть пропозиції щодо того, як варто формувати свідомість молоді в сучасній українській школі, щоб не повторити історичної трагедії.

ПРЕДМЕТНІ. Знання. 6. Поясніть назву оповідання Г. Белля «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...». **7.** Розкрийте зв'язок твору з реальними історичними подіями. **Діяльність. 8.** Визначте особливості композиції оповідання. **9.** Яку роль у ньому відіграє мотив повернення? **10.** Поясніть, чому Г. Белль зробив героєм твору скаліченого німецького солдата. Чи має значення для розкриття ідейного задуму твору юний вік героя? **11.** З'ясуйте роль художніх деталей у творі. **12.** Розкрийте символіку кольорів. **13.** Наведіть приклади авторської іронії в тексті. **Цінності. 14.** За допомогою яких художніх засобів автор утілює тему великих втрат? Як ви думаєте, чи усвідомив герой не тільки фізичні, а й духовні втрати?



НІМЕЦЬКОМОВНА ПОЕЗІЯ



Пауль Целан
1920–1970



Німецькою мовою Целан хотів дати свою відповідь нацизмові, який цю мову спотворив. Він, власне, хотів створити її новий варіант, її відродити, і це, очевидно, було одним з його надзавдань.

П. Рихло

Вірш, біблійні мотиви, інтертекстуальність, верлібр.

Які історичні події першої половини ХХ ст. вплинули на історію Західної України? Використайте мапу Європи.

Єврейський німецькомовний поет і перекладач *Пауль Целан* (справжнє ім'я та прізвище *Пауль (Пессах) Лео Анчель*) народився 23 листопада 1920 р. в м. Черновицях (нині Чернівці, Україна). До 1918 р. місто належало Австро-Угорщині, згодом — Румунії, 1940 р. за анексією відійшло до СРСР, а 1941 р. було захоплене фашистами.

Батько Пауля був незаможним комерсантом, мати не мала освіти, однак захоплювалася класичною німецькою літературою. Батьки мріяли про добру освіту для сина, тому віддали навчатися до приватної німецької школи, але наступного року через брак коштів були вимушені перевести до єврейської народної школи. Упродовж 1930–1935 рр. Пауль продовжував навчання в «Православному ліцеї» — румунській державній гімназії, а завершував середню освіту в «Ліцеї великого воєводи Михая». У дитинстві Пауль захоплювався грою на скрипці, цікавився біологією й літературою. Полікультурне тло Чернівців сприяло тому, що хлопчик досконало володів вісьмома мовами.

1938 р. Пауль Анчель успішно склав іспити до «Підготовчої медичної школи в м. Турі. Однак плани на здобуття медичної освіти у Франції були зруйновані Другою світовою війною. Хлопець вимушений був повернутися на батьківщину, де став студентом Чернівецького університету.

1941 р. Буковину окупували румунські війська, 7 липня розпочалися акції проти євреїв каральної групи СС. Батьки Пауля потрапили до концтабору, юнака на



Цікавий факт з життя П. Целана: вступаючи до Чернівецького університету, він в анкеті абітурієнта зазначив, що володіє румунською, німецькою, французькою та українською мовами. Українською мовою поезію П. Целана перекладали *М. Бажан, В. Стус, Л. Череватенко, М. Фішбейн, М. Новікова, М. Білорусець*. Але тим, хто ввів ім'я П. Целана в контекст української культури, безперечно, є літературознавець і перекладач *П. Рихло*, який дослідив «поетику діалогу» свого відомого земляка.



деякий час окупанти залишили в місті, але згодом відправили до румунського трудового табору. Там поет вів нотатник, де записував вірші коханій Рут Крафт — єврейській актрисі чернівецького театру. Незважаючи на жахливі табірні умови, поет не залишав творчої діяльності. Паулю пощастило вижити, батько помер у таборі від тифу, а матір розстріляли.

Після визволення Чернівців Пауль улаштувався санітаром у шпиталі, потім продовжив навчання в університеті. Стрімка радянська Буковина суперечила переконанням поета, тому він вирішив перебратися до Будапешта. Там займався перекладами румунською мовою російської прози, писав вірші. Значущою подією для Пауля стало знайомство з буковинським поетом А. Маргулом-Шпербером, який високо оцінив поетичні експерименти молодого генія та запропонував йому притулок у своєму домі. Саме подружжю Шперберів Пауль має завдячувати появою анаграми Целан (рум. *An-cel — Cel-an*) — літературного імені поета. Під цим псевдонімом 1947 р. в авангардистському журналі «Агора» уперше опублікували три його вірші. Довоєнний устрій Румунії було зруйновано, вона дуже швидко набирала ознак соціалістичної країни. Не сприймаючи такі зміни, 1947 р. поет перебрався до Австрії. Відень зустрів його досить приязно, уперше в нього з'явилися друзі й однодумці, поет зблизився із сюрреалістами. Особливо романтичним було знайомство з молодою літераторкою І. Бахман, стосунки з якою П. Целан підтримував до кінця життя.

Незабаром він переїхав до Парижа, де оселився в будинку поета І. Голля. Поет студював германістику та мовознавство в Сорбонні, а згодом отримав посаду доцента в цьому ж університеті. 1952 р. вийшла друком збірка поезій «*Мак і пам'ять*» у Франції. Того ж року він узяв шлюб з художницею Ж. Лестранж.

З 1955 р. по 1970 р. опублікував збірки: «*Від порогу до порогу*» (1955), «*Умовні грації*» (1959), «*Троянда нікому*» (1963), «*Переведення подиху*» (1967), «*Сонця з ниток*» (1968), «*Диктат світла*» (1970).

У Парижі поет активно займався перекладами. Його переклади творів О. Блока, С. Єсеніна, О. Мандельштама німецькою мовою по праву вважають найкращими. Переклав німецькою вірші А. Рембо та П. Валері. Також у його інтерпретації німецькою звучали В. Шекспір, Ч. Діккенс, Л. Керролл, Гійом Аполлінер, П. Елюар та ін. П. Целан удостоєний літературної премії м. Бремена (1958) і найпрестижнішої німецької літературної премії імені Георга Бюхнера (1960).

Поета супроводжували літературний успіх і визнання, гонорари забезпечували достойне матеріальне становище. Однак через потрясіння часів війни він залишив Париж. Крім того, на думку дослідника П. Рихла, «жахливою була самотність Целана. Поет опинився в Парижі в мовній ізоляції, міг спілкуватися німецькою лише з друзями та знайомими, що приїздили до нього з Німеччини чи Австрії». Ударом стало розлучення з дружиною, яка вже не могла витримувати спалахи агресії чоловіка. До цього ж додалися виснаженість, пригніченість, скандали та брудні інтриги навколо його імені, що, урешті-решт, підкосило поета. Коротким просвітом стала поїздка в Ізраїль, зустрічі там з чернівецькими друзями, однак це не вивело митця з депресії.

20 квітня 1970 р. на мосту Мірабо (Франція), колись оспіваному Гійомом Аполлінером, сталася трагедія: П. Целан стрибнув у Сену.



Дж. Фіороні. Фуга смерті.
2010 р.

Збірка *«Решетка снігу»* побачила світ уже після смерті поета.

П. Целан писав вірші німецькою мовою, за винятком декількох румунською й одного французькою. Поет був переконаний, що справжню поезію потрібно творити однією мовою, тому вибрав ту, яка втратила свій культурний потенціал за часів Гітлера, і спробував оновити її.

Вірш «Фуга смерті». Поезія є художнім відображенням катастрофи єврейського народу ХХ ст. — Голокосту. Поет-філософ П. Целан створив зразок нової лірики, поліфонійної, багатозначної, нову мову, адекватну складній темі й новому часові. Для реалізації трагічної теми поет обрав верлібр — вірш, у якому відсутні метр і рима.

Наслідуючи традиції Гійома Аполлінера, П. Целан відмовився від розділових знаків і виокремлення строф, натомість створив строфема — змістово-композиційні структури з логічно завершеною думкою, які засновані на декількох лейтмотивах. Кожна строфема — нова варіація основної теми.

Головні мотиви твору — пам'ять і забуття. У вірші «Фуга смерті» створено картини жахливої реальності, яку довелося пережити й самому П. Целану. Трагедія єврейського народу з національної переростає у вселенську. Автор акцентує на ситуації протиборства двох непримиренних сил — гуманізму й жорстокості, високої культури та нелюдськості фашистської ідеології.

«Фуга смерті» написана від імені приречених до страти євреїв. Варіативний повтор основної теми посилює почуття безвиході й жаху. Нанизуючи різні метафори, автор змальовує жахливі реалії табірної життя, які нагадують сюрреалістичні марення. Кожен розділ розпочинається з рефрену: *«Чорне молоко світання»* в'язні покійно п'ють уночі, зранку, опівдні, надвечір під музику смерті, яка постійно звучить...

Образ *«чорного молока»* запозичено з вірша «В життя» Р. Ауслендер. Поетка пишалася тим, що П. Целан використав її образ: «Я вважаю це за честь, коли відомий поет знайшов у моїй ранній творчості для себе поетичний імпульс».

Чому фуга?



Фуга (латин. *fuga* — біг, утеча, швидкий плин) — форма поліфонійного музичного твору, що ґрунтується на імітаційному введенні однієї або декількох тем у всіх голосах за певним тонально-гармонійним планом.

Структурний принцип музичної фуги визначає композицію твору П. Целана, сюжет вірша «Фуга смерті» побудований як нанизання декількох варіацій основної теми. На думку дослідника П. Рихла, «вірш заснований на музичному принципі контрапункту: як і в музичній фугі, тут розвиваються декілька мотивів водночас, щоб у фіналі (стрета) знову з'єднатися та остаточно розв'язатися». У світовій культурі жанр фуги пов'язаний з іменем Й. С. Баха.

Образ «чорного молока» створений за принципом оксиморона. Алогічність цього образу полягає в тому, що молоко не дарує життя, не є ознакою благодаті, як у юдеїв. Воно, набуваючи чорного кольору, стає «шифром Голокосту», нищівним «молоком смерті», асоціюється з крематорієм і газовими камерами.

З крематорієм асоціюються й образи «могил у повітрі». Сам автор у листі до В. Єнса писав, що «могила в повітрі» у цьому вірші є «ані запозиченням, ані метафорою». Насамперед це образне акцентування на долі євреїв, спалених у крематоріях і позбавлених звичної могили в землі.

«Смерть — це німецький майстер» — ця метафора перегукується з одним маловідомим німецьким віршем XVI ст. У фразі підкреслено ідею майстерності німців у всьому, високу якість їхньої роботи, але водночас автор фокусує увагу на майстерному виконанні вбивств. Такий прийом дає змогу акцентувати на ідеї виродження німецької культури й руйнації свідомості.

За основу твору взято антитезу: *ми* — *він*. *Ми* — мученики, *він* (один чоловік) — мучитель. *Ми* — це збірний образ приречених і безправних в'язнів концтабору. У нього інше становище — привілейоване: *він* живе в будинку, *він* захищений, у безпеці. *Він* має право бути повелителем і господарем приречених. Декілька промовистих портретних штрихів чітко окреслюють демонічну постать зла — бездоганного блакитноокого майстра смерті — істинного арійця. Цей образ утілює сутність фашистської ідеології, яка несе загибель цивілізації та культурі.



audio-text

ФУГА СМЕРТІ (1945)

Чорне молоко світання ми п'ємо його надвечір
 ми п'ємо його опівдні і зранку ми п'ємо його вночі
 ми п'ємо і п'ємо
 ми копаєм могилу в повітрі де лежати не буде тісно
 Один чоловік живе в хаті він зі зміями грає він пише
 він пише коли темніє в Німеччині твоя золотиста
 коса Маргарито
 він пише це й з хати виходить і зорі блищать
 і свистить він на псів



Оркестр в'язнів
 концтабору
 «Маутгаузен».
 Фото. 1942 р.

свистить на євреїв своїх і велить копати могилу в землі
і грати до танцю наказує нам

Чорне молоко світання тебе ми п'ємо вночі
ми п'ємо тебе зранку й опівдні ми п'ємо тебе надвечір
ми п'ємо і п'ємо

Один чоловік живе в хаті він зі зміями грає він пише
він пише коли темніє в Німеччині твоя золотиста
коса Маргарито
твоя попеляста коса Суламіф ми копаєм могилу в повітрі
де буде лежати не тісно
Він гукає глибше рийте землю ви перші ви другі
співайте і грайте
він хапається заліза в кобурі він хитається
очі в нього блакитні
глибше лопатами рийте ви перші ви другі
грайте далі до танцю

Чорне молоко світання ми п'ємо тебе вночі
ми п'ємо тебе опівдні і зранку ми п'ємо тебе надвечір
ми п'ємо і п'ємо
Один чоловік живе в хаті твоя золотиста коса Маргарито
твоя попеляста коса Суламіф він зі зміями грає
Він гукає солодше грайте смерті бо смерть
це з Німеччини майстер

Маргарита та Суламіф



Для створення образу фашистської Німеччини поет використовує культурні коди, зокрема образ Маргарити, завдяки якій акцентовано на зв'язку з німецькою фольклорною та літературною («Фауст» Й. В. Гете) традиціями. Цей образ є символом німецької культури й самої Німеччини. Однак П. Целан акцентує на духовній деформації в умовах фашистської ідеології: підміна фальшивими уявленнями про елітарність німецької нації та, як наслідок, знищення вершинних досягнень гуманістичної культури. Рівноцінність єврейської й німецької культур увиразнює паралель Маргарита — Суламіф. Суламіф — єврейська дівчина, героїня біблійної книжки «Пісня над піснями». У вірші П. Целана вона постає як утілення трагічної долі народу. Останні два рядки, відділені від тексту, акцентують на опозиції й водночас подібності цих героїнь: *«твоя золотиста коса Маргарито твоя попеляста коса Суламіф»*. У німецької та єврейської жінок — спільна трагедія.



Т. Баркер. Маргарита в церкві. 1866 р.



Він гукає темніше торкайтеся скрипок ви злинете
 димом в повітря
 для вас є могила у хмарах де буде лежати не тісно
 Чорне молоко світання ми п'ємо тебе вночі
 ми п'ємо тебе опівдні смерть це з Німеччини майстер
 ми п'ємо тебе зранку й надвечір
 ми п'ємо і п'ємо
 Смерть це з Німеччини майстер очі в нього блакитні
 він влучить у тебе свинцевою кулею він влучить точно
 Один чоловік живе в хаті твоя золотиста коса Маргарито
 Він нацьковує своїх псів на нас він дарує нам могилу в повітрі
 він зі зміями грає і марить смерть це з Німеччини майстер

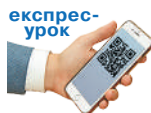
твоя золотиста коса Маргарито
 твоя попеляста коса Суламіф

(Переклад М. Бажана)

КОМОПЕАТЕННІОСТАІ

КЛЮЧОВІ. Спілкування державною мовою. 1. Поясніть назву вірша «Фуга смерті». 2. Поясніть значення слова *майстер*. У яких творах світової літератури воно використане? Розкрийте його зміст у вірші П. Целана. **Інформаційно-цифрова компетентність.** 3. Використавши ресурси Інтернету, ознайомтеся з іншими перекладами «Фуги смерті» (В. Стуса, Л. Череватенка, М. Фішбейна, П. Рихла). Порівняйте переклади. 4. Розгляньте репродукцію картини «Герніка» П. Пікассо (с. 240). Знайдіть спільні мотиви для картини П. Пікассо та вірша «Фуга смерті» П. Целана. **Уміння навчатися.** 5. *Робота в групах.* Розкрийте значення образів Маргарити (за трагедією Й. В. Гете «Фауст») і Суламіф (за біблійною книжкою «Пісня над піснями»). Знайдіть їхні зображення в образотворчому мистецтві. Дайте власні тлумачення цих образів у вірші П. Целана «Фуга смерті». Опишіть (усно) образи цих жінок. Поясніть, чому у фіналі вірша вони постають разом. **Соціальна та громадянська компетентності.** 6. Розкажіть про зв'язок життя та творчості П. Целана з Україною. 7. Доведіть, що Голокост — це трагедія, яка набула всесвітнього масштабу. **Обізнаність і самовираження у сфері культури.** 8. У чому полягають музичні принципи художньої організації «Фуги смерті»? Наведіть цитати.

ПРЕДМЕТНІ. Знання. 9. Визначте проблематику вірша. 10. Які художні засоби втілюють атмосферу трагедії? 11. Знайдіть у вірші приклади контрасту. Поясніть, яку роль він відіграє у творі. **Діяльність.** 12. Порівняйте образ могола в новелі Г. Белля «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...» та у вірші П. Целана «Фуга смерті». **Цінності.** 13. Напишіть твір на тему «Чорне молоко світання...» (трагедія єврейського народу в Другій світовій війні (за віршем «Фуга смерті» П. Целана).





ЛЮДИНА ТА ПОШУКИ СЕНСУ ІСНУВАННЯ В ПРОЗІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ ст.



Провідні тенденції художньої літератури другої половини ХХ ст.



Навколо мене пітьма, а я пробую бодай
що-небудь у ній побачити.

А. Камю

Інтелектуальна література, магічний реалізм, екзистенціалізм, анти-роман.



Робота в групах. Підготуйте презентації про визначні події другої половини ХХ ст. в галузі: а) науки; б) історії; в) культури; г) літератури.

Світовий прогрес другої половини ХХ ст. зумовлений бурхливим розвитком науки та техніки, що мало як переваги, так і недоліки. Важливою подією 1960-х років стало освоєння людиною Космосу, що змусило світ замислитися над долею всієї цивілізації. З освоєнням Космосу людство почало пов'язувати нові проекти перетворення дійсності. Однак світові не вдалося розв'язати всі проблеми. Загроза екологічної кризи та ядерної катастрофи, зміна географічних кордонів і суспільних устроїв держав, процеси глобалізації й зростання політичного напруження у світі — усе це визначило ідейно-естетичні пошуки митців того часу.

Інтелектуальна література. У цей період у художній літературі посилюється тенденція до поглиблення *інтелектуалізму* (латин. *intellectus* — розум, пізнання, *intellectualis* — розумовий, розсудливий). Це умовна назва стильової домінанти твору або літературної течії, роду, жанру, пов'язаної з відчутною перевагою інтелектуально-розумових елементів образного мислення митця над емоційно-чуттєвими. Інтелектуалізація літератури другої половини ХХ ст. виявляється в посиленні уваги до складних філософських проблем (людина і світ, природа та цивілізація, техніка й культура, прогрес і мораль тощо), а також у схильності персонажів, розповідача, ліричного героя до розумових рефлексій, самоаналізу, у тяжінні до абстракцій та узагальнень. Протиборство ідей та понять стає рушійною силою сюжету. У цей період інтелектуалізм визначив розвиток жанрів прирчи, філософського роману, драми ідей, філософської лірики.

Екзистенціалізм. У передвоєнний час виникає, а після Другої світової війни активно розвивається *екзистенціалізм* (латин. *existentia* — існування). Це напрям



у філософії й течія модернізму, у якій джерелом художнього твору є сам митець, що зображає життя особистості, створюючи художню дійсність, яка розкриває таємницю буття взагалі. Джерела екзистенціалізму містяться в працях німецького мислителя XIX ст. Е. С. К'еркегора. Теорію було сформовано в працях німецьких (М. Хайдеггер, К. Ясперс) і французьких (А. Камю, Ж. П. Сартр) філософів і письменників. М. Хайдеггер вважав, що мистецтво не можна аналізувати, інтерпретувати, його потрібно тільки «переживати». «Правда, відображена у творі, завжди суб'єктивна й індивідуальна», — писав Е. С. К'еркегор.



М. Хайдеггер

Екзистенціалізм у художніх творах відображає настрої інтелігенції, розчарованої соціальними й етичними теоріями. Письменники прагнули збагнути причини трагічної невлаштованості людського життя: теми абсурду життя, страху, відчаю, самотності, страждання, смерті. Представники цієї філософії стверджували, що єдине, чим володіє людина, — це її внутрішній світ, право вибору, свобода волі. Екзистенціалізм поширився у французькій (А. Камю, Ж. П. Сартр), німецькій (Е. Носсак, А. Деблін), англійській (А. Мердок, В. Голдінг), іспанській (М. де Унамуно), японській (Кобо Абе) літературах.



К. Ясперс

Антироман. У другій половині XX ст. розвивається *новий роман*, або *антироман*, — жанровий різновид французького модерного роману 1940–1970-х років. В антиромані немає відображеної дійсності, конфлікту, сюжетних колізій, романного героя у звичному розумінні, його вчинків та емоцій. Термін уперше запровадив Ж. П. Сартр у передмові до роману Н. Саррот «Портрет невідомого» (1947). Представники цього жанру (Н. Саррот, А. Роб-Грійє, М. Бютор, К. Симон та ін.) відтворювали розірвану свідомість особистості, стан її почуттів і вражень. У поезії антироману важливу роль відіграють прийоми безгеройної та безфабульної розповіді, потоку свідомості, мозаїки сприймань.



Ж. П. Сартр

Магічний реалізм. Помітним явищем у світовому літературному процесі другої половини XX ст. став *магічний реалізм*. Це художній напрям, у якому органічно поєднуються елементи реального та фантастичного, побутового й міфологічного, дійсного й уявного, таємничого та загадкового. Притаманний насамперед латиноамериканській літературі (А. Карпент'єр, Ж. Амаду, Г. Гарсія Маркес), однак виявився й у творчості митців інших країн (Ф. Рабле, Е. Т. А. Гофман, М. Гоголь, Е. А. По, М. Булгаков). Для магічного реалізму притаманні такі ознаки: розгляд сутнісних питань буття; пізнання дійсності та людської натури через міф; подвій-



А. Роб-Грійє



Е. М. Ремарк



В. Фолкнер

на структура образів і ситуацій (вони мають прихований зміст); уведення фантастики в реальний світ.

Нові обрії реалізму. У другій половині ХХ ст. розвивається й традиційний *реалізм*, який набув нових ознак. Зображення буття людини дедалі більше поєднується з історичним аналізом, що зумовлено прагненням митців осмислити соціальну дійсність (Г. Белль, Е. М. Ремарк, В. Биков, Н. Думбадзе та ін.). Ускладнюються засоби побудови твору. В оповіді переплітаються різні часові й просторові плани, події розгортаються в різних напрямках. Нерідко використовується композиційний принцип контрапункту — поєднання відносно незалежних сюжетних ліній, які розвиваються з різною швидкістю й не завжди послідовно (Б. Пастернак, В. Фолкнер та ін.).

Помітне прагнення реалістів до широких узагальнень, що виявляється в зображенні подій різних країн і народів від глибокої давнини до наших днів. Письменники тяжіють до відновлення національних традицій, утрачених стосунків між людьми, а також з природою та світом (Е. Хемінгуей, Я. Кавабата, Ч. Айтматов та ін.). У художній літературі висловлені сподівання на повернення світові втрачених духовних ідеалів, подолання відчуженості й трагізму буття.

Перехід від модернізму до постмодернізму. Загалом літературний процес другої половини ХХ ст. рухався від модернізму до постмодернізму, який почав формуватися в останній третині минулого століття. Він став мистецьким утіленням загальної кризи перехідної доби, соціальних деформацій, зруйнованої свідомості.

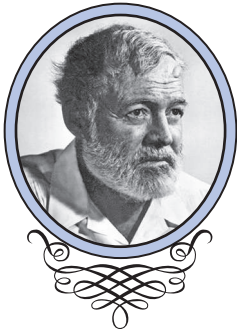
КОМОПЕАТЕНАТННООСТАІ

КЛЮЧОВІ. Спілкування державною мовою. 1. Прокоментуйте висловлювання А. Камю: «...ніхто ніколи не буде вільний, поки існують лиха»; «Але в історії завжди й неминуче настає такий час, коли того, хто насмілиться сказати, що два на два — чотири, карають на смерть»; «Тепер я знаю, людина здатна на великі подвиги. Але якщо при цьому вона не здатна на великі почуття, її для мене не існує». **Інформаційно-цифрова компетентність. 2.** Подивіться в Інтернеті кінофільм «Чума» (реж. Л. Пуенсо, Велика Британія, Аргентина, Франція, 1992 р.) за однойменним романом А. Камю. Яким зображені людство та світ в екранізації? **Соціальна та громадянська компетентності. 3.** Назвіть 1–2 українських письменників другої половини ХХ ст. Розкажіть про їхні долі й книжки. **Екологічна грамотність і здорове життя. 4.** Які небезпеки світу виявили письменники другої половини ХХ ст.?

ПРЕДМЕТНІ. Знання. 5. Визначте відмінності магічного реалізму від традиційного реалізму. **6.** Які теми й мотиви розробляли письменники-екзистенціалісти?

Діяльність. 7. Пригадайте твори зарубіжних письменників другої половини ХХ ст., які ви читали раніше. Які проблеми порушено в них? **Цінності. 8.** Визначте особливості соціально-історичної ситуації у світі після Другої світової війни. Які глобальні виклики відображено у творах митців?





Ернест Хемінгуей

1899–1961



Людину можна знищити, але її не можна перемогти.

Е. Хемінгуей

Повість-притча, «метод айсберга», символ, парабола.

Подивіться в Інтернеті один з кінофільмів за мотивами повісті Е. Хемінгуея «Старий і море». Висловте враження.

Ернест Міллер Хемінгуей народився 21 липня 1899 р. в м. Оук-Парк у штаті Іллінойс (США) у родині лікаря. Хлопчик із захопленням читав пригодницькі історії, а також любив ходити з батьком на полювання й риболовлю. Він обожнював спорт, займався футболом і боксом, а після закінчення школи поїхав до м. Канзас-Сіті, де працював репортером.

Його юність пройшла в роки Першої світової війни. У 18 років він пішов добровольцем на італійський фронт, де отримав тяжке поранення й тривалий час був вимушений провести в госпіталі. Він писав: «Коли ти йдеш на війну хлопчиком, маєш величезну ілюзію безсмертя. Убивають інших, а не тебе... Але потім, коли тебе вперше серйозно поранять, то втрачаєш цю ілюзію й знаєш, що це може статися й з тобою». Цей складний досвід вплинув на формування характеру письменника. Згодом тема війни стала однією з провідних у його творчості.

Повернувшись до США, Е. Хемінгуей працював у канадських та американських газетах, а також писав художні твори. Він став відомим завдяки роману «*Фієста. І сонце сходить*» (1926), у якому йдеться про долю «втраченого покоління» післявоєнного періоду. Незабаром були надруковані й інші твори, які стали класикою світової літератури: «*Прощай, зброе!*» (1929), «*По кому подзвін*» (1940), «*Свято, яке завжди з тобою*» (1964) та ін. Письменник багато мандрував світом, відвідав Африку, якийсь час жив у Франції, Іспанії, на Кубі. Ці враження, зокрема досвід роботи репортером під час громадянської війни в Іспанії, узяті за основу багатьох його творів.

У 1953 р. митець отримав Пулітцерівську премію за повість-притчу «Старий і море», а в 1954 р. — Нобелівську премію з літератури.

Е. Хемінгуей помер 2 липня 1961 р. у штаті Айдахо (США).



Сім'я Е. Хемінгуея. 1905 р.



e-text

audio-text

Повість-притча «Старий і море» (1952). «Кодекс честі». Улюбленими героями Е. Хемінгуея завжди були сильні, витривалі, прямолінійні люди, чимось схожі на нього самого, — солдати, мисливці, тореадори, рибалки. Ці герої втілюють «кодекс честі» письменника: перемагають у складних життєвих випробуваннях, відважно захищають гідність, дружбу й любов. У своїх вчинках вони керуються «вічними» духовними цінностями, а їхня хоробрість і чесність протиставлені брутальності сучасного суспільства.

Проблема сенсу буття. Е. Хемінгуей завжди замислювався над проблемою сутності людської особистості. Що таке людина? Для чого вона народжується? У чому сенс її буття? Ці питання порушені й у повісті-притчі «Старий і море».



Кадр з мультиплікаційного фільму «Старий і море» (реж. О. Петров, 1999 р.)

На перший погляд, життя рибалки Сантьяго — сіре, нецікаве, буденне, сповнене труднощів і злиднів, але для героя щоденна зустріч з морем є найбільшою радістю. Мета його життя полягає не в тому, щоб здобути славу чи багатство, а в тому, щоб спокійно існувати в гармонії з природою, з морем. Герой щасливий, бо знайшов своє покликання, і неодноразово повторює: *«Ти народився, щоб бути рибалкою, так само, як ця риба народилася, щоб бути рибою»* (Переклад В. Митрофанова).

Людина й природа. Повість-притча має два рівні: буденний та симво-

«Втрачене покоління»



Перша світова війна стала трагічною сторінкою в історії людства. Це була епоха великих втрат і духовних потрясінь, епоха максимально напруження фізичних і психологічних сил, гострого усвідомлення небезпеки, що тяжіє над планетою. Молодь, яка опинилася на війні, зіткнулася тоді з випробуваннями, до яких вона не була готова. Тож з часом юнацький запал, патріотизм і надія на краще майбутнє обернулися відчуженням і трагічним світовідчуттям. Термін «втрачене покоління» уперше використала американська письменниця Г. Стайн, а завдяки Е. Хемінгуеєві він увійшов у широкий обіг. Ті, хто пережив війну, гостро відчували невлаштованість світу й нерідко не могли знайти свого місця в ньому. Цей складний психологічний досвід відображено в спадщині американських письменників 1920–1930-х років (В. Фолкнер, Ф. С. Фітцджеральд, Т. С. Еліот, Е. Хемінгуей та ін.). Творам представників «втраченого покоління» притаманні розчарування в суспільних ідеалах, пошук «вічних» моральних цінностей, відчуття духовної спустошеності й безвиході. Вони не лише з документальною точністю зображують непривабливі фронтові будні, а й говорять про те, яким став світ після війни, — сповненим відчаю, бездуховності, скалічених війною доль і спотворених людських стосунків.

лічний. Лаконізм оповіді поєднується з широтою філософських узагальнень. Досліджуючи проблему «людина й природа», автор доводить, що вони не можуть існувати одне без одного. Між ними триває вічний двобій, і водночас вони єдині, оскільки від кожного з них залежить існування іншого. У творі подані різні погляди щодо природи: для одних (туристів) — це невідома стихія; для інших (деяких рибалок із селища) — жорстокий ворог. Але авторові більше до вподоби позиція Сантьяго: старий рибалка відчуває себе частиною моря, яке він добре знає й любить, захоплюється його величною красою.

Оскільки водна стихія може бути примхливою та непередбачуваною, велику роль у житті рибалок відіграють забобони, віра й «талан». Сподіваючись на милість «вищої сили», котра здатна обернути обставини на їхню користь, багато рибалок наповнюють своє життя оберегами й символічними ритуалами. Але старий Сантьяго відрізняється від інших тим, що він покладається не на «талан», а на власні вміння й зусилля. Маючи великий досвід і життєву мудрість, він усвідомлює, що людина не в змозі контролювати деякі обставини життя, а лише саму себе. Тому герой з вдячністю приймає все, що випадає на його долю, і сам змінюється відповідно до обставин. Коли ж стає особливо важко, Сантьяго проказує молитви, вони допомагають йому почуватися в безпеці навіть на великій відстані від дому.

Випробування людини. У повісті-притчі «Старий і море» Е. Хемінгуей зображує кризову, екстремальну ситуацію, у якій проявляється справжня сутність героя. Не випадково старий Сантьяго виходить на двобій з рибою один: для того, щоб здобути бажане, йому необхідно насамперед подолати самого себе, розпізнати й перемогти власні слабкості. Ця внутрішня боротьба й психологічне напруження героя становлять основу сюжету повісті.

Велику роль у творі відіграють художні деталі, описи буденних подій. Автор показує, що за найвеличнішими подвигами, оспіваними в літературі, прихована щоденна праця, втомна, фізичне й психологічне виснаження. І лише той, хто може витримати всі ці перешкоди, буде винагороджений, навіть якщо потерпів поразку. Адже найголовніший приз — не «велика рибина» (для інших, можливо, це гроші, слава, перемога в змаганнях, суспільне визнання), а перемога над собою, вірність власним моральним цінностям навіть у моменти, коли хочеться



К. Чен. Ілюстрація до повісті Е. Хемінгуей «Старий і море». 2011 р.



«Для справжнього письменника кожна книжка має бути новим початком, спробою вийти за межі власних досягнень. Він завжди повинен пробувати те, чого ніхто ніколи ще не робив або намагався й не зміг зробити. Тоді, якщо пощастить, він досягне успіху» (З *нобелівської промови Е. Хемінгуей*).





Кадр з мультиплікаційного фільму
«Старий і море»
(реж. О. Петров, 1999 р.)

здатися: *«Те, що він доводив це вже тисячу разів, нічого не важило. Тепер треба було доводити знову. І так щоразу — усе наново; отож, роблячи своє діло, старий ніколи не оглядався на минуле»* (Переклад В. Митрофанова). В образі старого Сантьяго утверджується думка про те, що людина ніколи не повинна зупинятися на обраному шляху, бо зупинка означає застій та деградацію. Натомість ті випробування, які людина готова пройти, допомагатимуть їй в особистісному зростанні.

Ставлення старого до риби двоїсте: він любить і поважає *«велику рибину»*,

але водночас усвідомлює, що мусить убити її. Сантьяго любить її так, як люблять гідного супротивника, що дає бійцеві можливість випробувати власну силу. Це завжди цікавий поєдинок, бо супротивники вартують одне одного. Не випадково Сантьяго згадує, як він, коли був молодим, в одній таверні в Касабланці мірявся силою з дужим хлопцем із Сьєнфугеґоса. Вони тоді день і ніч сиділи, міцно зціпивши руки, і кожен силкувався пригнути до стола руку супротивника (подібно до того, як старий декілька днів утримував рибу на гачку, доклавши неймовірних зусиль). Сантьяго переміг, і місцеві жителі ще довго називали його чемпіоном. Він провів ще декілька таких змагань, але надалі відмовився від них, бо вважав, що *«як дуже захоче, то зможе перемогти будь-кого, а тим часом усе воно шкодило його правій руці в рибальстві»*. Водночас можна припустити, що героєві було нецікаво змагатися з невпевненими в собі супротивниками: йому потрібен був хтось рівний за силою або навіть сильніший. Тому поєдинок з рибою — можливість для Сантьяго знову підтвердити титул чемпіона.

Водночас, на думку письменника, найважча робота полягає навіть не в тому, щоб здобути перемогу, а в тому, щоб її втримати. У повісті-притчі «Старий і море» порушено складні життєві питання: що робити після того, як боротьба завершена? чи втрачена мета існування героя після того, як він подолав усі перешкоди? На прикладі історії старого Сантьяго ми бачимо, що найскладніше для героя — утримати свою винагороду, дотягти її до берега, відбиваючи атаки кровожерливих акул. Це теж вимагає наполегливої праці й іноді навіть більшої сміливості, аніж власне «подвиг», який здійснив герой. Автор зазначає, що акули з'явилися «не випадково», приваблені запахом крові й чуючи легку поживу. Цей образ є алегоричним уособленням труднощів, з якими зіштовхується будь-яка успішна людина. Старому Сантьяго не пощастило: акули пошматували його рибу на частини, цілком спотворивши її, і героєві вже не хотілося дивитися на її понівечене тіло. Однак його винагорода — у тому, що він здобув неоціненний досвід, подолав свій страх і зустрівся у двобої з гідним супротивником. Тепер його приклад може слугувати натхненням для інших.



Стиль митця. Досвід роботи журналістом великою мірою вплинув на творчу манеру Е. Хемінгуея. Письменник вважав, що читач має вирішувати, як він ставиться до подій чи героїв, зображених у художньому творі. Тому, прагнучи якнайточніше зафіксувати події, що відбувалися, автор не висловлює свого ставлення до них прямо. У його творах дуже мало прикметників і прислівників, натомість велику роль відіграють підтекст, символіка та художня деталь. Проза Е. Хемінгуея багата на буденні подробиці, що дають змогу ніби «побачити», як відбувалися події. Цей прийом сприяє розкриттю авторської ідеї, спонукає читача до роздумів, пошуку власних рішень щодо порушених у творі проблем. Е. Хемінгуей називав це «методом айсберга»: «Ми бачимо лише 1/8 айсберга, а 7/8 приховано під водою, і хороший письменник має описати все так, аби читач зрозумів, що під водою ще щось є».



Кадр з мультиплікаційного фільму «Старий і море» (реж. О. Петров, 1999 р.)

Коловорот життя. Сантьяго думає: «Усе на цьому світі так чи так когось чи щось убиває. От і риболовля — вона й убиває мене й дає змогу вижити» (Переклад В. Митрофанова). Історія тривалої та самотньої боротьби героя з меч-рибою — це шлях воскресіння, духовного оновлення людини. У повісті утверджується думка, що смерть є невід'ємною частиною життя, тому її не потрібно боятися. Водночас смерть дає початок новому життю, і кінець однієї історії є також початком іншої. Велична рибина, котра постала з морських глибин, наприкінці твору знову гойдається на хвилях прибою, так само, як Сантьяго знову повертається на свою батьківщину. Фінал твору символічний: старому снилися леви, тобто він знову став молодим, повернувся в щасливі часи єднання з природою та пізнання її таємниць. В образі Сантьяго втілено «кодекс честі» Е. Хемінгуея — велику мужність і внутрішню красу. На перший погляд, герой переможений, але внутрішньо він нездоланий.

СИМВОЛИ В ПОВІСТІ-ПРИТЧІ Е. ХЕМІНГУЕЯ «СТАРИЙ І МОРЕ»

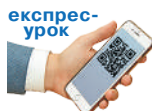
Образ	Символічне значення
море	стихія природи й буття, з якою людина має жити в гармонії
старий рибалка Сантьяго	людина в складних зв'язках з Усесвітом
хлопчик Манолін	майбутнє, надія на зв'язок поколінь
велика риба	природа, у якій повинна вчитися людина; «талан»

леви, чудові краєвиди Африки	мужність і краса, мрія та ідеал
отруйна медуза	щось привабливе, але небезпечне
акули	суспільство, яке критикує успішну людину й заздрить їй; труднощі на шляху до перемоги

КОМОПЕЕНТЕНТНОСТІ

КЛЮЧОВІ. Спілкування державною мовою. 1. Прокоментуйте слова Сантьяго: «Тепер треба думати лише про одне. Про те, задля чого я народжений». **Спілкування іноземними мовами. 2.** Якщо ви володієте англійською мовою, випишіть з повісті-притчі «Старий і море» 3–4 афоризми мовою оригіналу. Поясніть. **Математична компетентність. 3.** Намалюйте в зошиті схему «Метод айсберга в повісті «Старий і море»». **Компетентності в природничих науках і технологіях. 4.** Поміркуйте й поясніть, чому автор звертає увагу на подібність між акулою мако та меч-рибою, між акулою мако й Сантьяго, між Сантьяго та черепахами. Випишіть ознаки, які об'єднують ці образи. **Уміння навчатися. 5. Робота в групах.** Випишіть назви морських мешканців, птахів і тварин, які зображені в повісті «Старий і море». За допомогою енциклопедій, довідників та Інтернету знайдіть їхні зображення й характеристики. Порівняйте з описами Е. Хемінгуея, з'ясуйте символічне значення. **Ініціативність і підприємливість. 6.** Проаналізуйте вчинки Сантьяго під час риболовлі. Чи все правильно він робив, щоб спіймати рибу? **Соціальна та громадянська компетентності. 7. Дискусія** «Як досягти перемоги в житті й не втратити свою перемогу?». **8.** Назвіть українських героїв (літературних, історичних, реальних), які, на вашу думку, є втіленням «кодексу честі». Доведіть. **Обізнаність і самовираження у сфері культури. 9.** Доберіть ілюстрації художників-мариністів до повісті-притчі «Старий і море». Підготуйте презентацію. **Екологічна грамотність і здорове життя. 10.** Яке ставлення до природи та довкілля утворює Е. Хемінгуей?

ПРЕДМЕТНІ. Знання. 11. Розкрийте поняття «кодекс честі» Е. Хемінгуея. Які важливі складові цього «кодексу» утілені в образі рибалки Сантьяго? **12.** Назвіть ознаки притчі та виявіть їх у повісті «Старий і море». **Діяльність. 13.** У творі є декілька моментів, які можна назвати кульмінацією. Знайдіть їх і прокоментуйте, які якості героя в них виявилися. **14.** Які кольори домінують у повісті-притчі «Старий і море»? Які образи, події та емоції пов'язані з цими кольорами? **Цінності. 15.** Розкрийте ідеї повісті-притчі «Старий і море». Чи актуальні вони для вас особисто?





Габріель Гарсія Маркес

1927–2014



КОЛУМБІЯ

Життя — це не ті дні, що минули, а ті, що запам'яталися.

Г. Гарсія Маркес

Магічний реалізм, міф, міфологізм, фантастика, оповідання.

1. Знайдіть відомості про життя та творчість Г. Гарсія Маркеса. Підготуйте кроссенс з використанням світлин, цитат та ілюстрацій.
2. У яких творах, що ви читали, були введені фантастичні (міфологічні) істоти в реальний світ? Яку роль відіграє цей прийом?

Хосе Габріель Гарсія Маркес народився 6 березня 1927 р. в м. Аракатаци (Колумбія), неподалік від Карибського моря. Невдовзі після народження Габріеля його батьки переїхали до іншого міста, а хлопчика виховували бабуся й дідусь, які непервершено володіли даром слова. Саме вони відкрили маленькому Габріелю таємничий світ магії та творчої уяви, де можливі будь-які дива, міф переплітається з реальністю, народні легенди оживають і набувають нових барв.

У 1947 р. Г. Гарсія Маркес вступив на юридичний факультет Колумбійського університету, потім розпочав адвокатську кар'єру, але невдовзі залишив її, щоб займатися журналістикою. Водночас він створює оповідання, повісті, романи й кіносценарії, мандрує Мексикою та Європою. Увагу читачів привернула його повість «Опале листя» (1955), згодом побачили світ і інші твори — «Полковникові ніхто не пише» (1961), «Лихі часи» (1962), «Осінь патріарха» (1975), «Кохання під час холери» (1985), «Генерал у своєму лабіринті» (1989) та ін. У 1972 р. творчість письменника була відзначена Нейштадтською літературною премією, а в 1982 р. король Швеції Карл-Густав вручив Г. Гарсія Маркесу Нобелівську премію «за романи й оповідання, у яких фантастика та реальність поєдналися в багатому світі уяви, що відтворює життя й суперечності латиноамериканського континенту».

«Натхнення приходить тільки під час роботи», — вважав Г. Гарсія Маркес, який завжди ставився до своєї творчої діяльності відповідально й прискіпливо. Рукопис твору «Полковникові ніхто не пише» він переробляв десятки разів, перш ніж його було видано. А коли письменник створював роман «Сто років самотності», він відмовився від будь-якої оплачуваної роботи, щоб цілком присвятити себе письменництву.



Г. Гарсія Маркес з дружиною Мерседес Барча та сином Гонсало

«Нас оточують незвичайні, фантастичні речі, а письменники вперто розповідають про маловажливі щоденні події... Треба прислухатися до голосу дитини, якою ти був колись та яка ще існує десь усередині тебе. Якщо ми прислухаємося до дитини всередині нас, наші очі знову засяють. Якщо ми не втратимо зв'язок з цією дитиною, то не розірветься й наш зв'язок з життям» (Г. Гарсія Маркес).

пронизані надзвичайною любов'ю до світу та людей, любов'ю, що надихає на нові звершення, спонукає вірити в дива й наповнювати світ красою. І навіть тоді, коли життя здається абсурдним, письменник нагадує нам, що людина все ж таки має крила...



e-text

audio-text

Оповідання «Стариган з крилами» (1968). «Дитячий» погляд на «доросле» життя. Г. Гарсія Маркес став відомим завдяки повісті «Полковникові ніхто не пише» (1961) і роману «Сто років самотності» (1967). Величезний успіх його роману став для митця не тільки джерелом радості, а й нових турбот. Він відчув потребу змінити свій стиль, манеру письма, звернутися до нових тем: «Я зрозумів, що мені треба стати іншим... Як же це зробити? Потрібно почати з нуля. Я буду писати дитячі оповідання».

Твір «Стариган з крилами» увійшов до збірки «Неймовірна та сумна історія про невинну Ерендіру та її бездушну бабуню» (1972). Незважаючи на те, що свої оповідання письменник називав «дитячими», у них порушено серйозні духовні проблеми, актуальні для всього людства. Використовуючи «дитячий», безпосередній погляд на події, Г. Гарсія Маркес показав неприродність і безглуздість «дорослого» життя.

Духовне випробування земного світу. Дія оповідання «Стариган з крилами» відбувається на березі моря. Після бурі рибалка Пелайо та його дружина Елісенда знайшли на піску старого брудного чоловіка, який був дуже стомленим і хворим від боротьби зі стихією. Він не міг навіть піднятися, оскільки йому заважали великі крила, що знаходилися за спиною, і люди зробили висновок, що це янгол. «Він був одягнений, як жебрак, череп його був лисий, як коліно, рот беззубий, як у старезного діда, великі пташині крила, обскубані й брудні, лежали в болоті...» (Переклад М. Жердинівської). Цей гротескний образ нагадував слабку й немічну потвору, а не істоту божественного походження, він говорив нікому не зрозумілою мовою й був зовсім не пристосований до життя на Землі, без можливості літати. Але все ж



А. Сильверіні. Ілюстрація до оповідання Г. Гарсія Маркеса «Стариган з крилами». 2008 р.

таки це янгол — стомлений, хворий, невпізнаний, але посланець Бога.

Фантастична ситуація появи янгола в селищі допомагає письменникові розкрити цілком реальний стан земного світу. Отже, фантастика — це своєрідний ключ і духовне випробування реальності.

Як же сприймають люди прихід янгола на Землю? Вони ставляться до старого то як до невідомої тварини, то як до ув'язненого, то як до диявола. Буденність оповіді підкреслює прагматизм мешканців селища. Елісенда та Пелайо швидко зрозуміли, що несподіванку можна перетворити на джерело збагачення, і незабаром вони почали брати гроші з людей, які хотіли на власні очі побачити неземного прибульця. Янгола годували залишками їжі, його весь час дзьобали кури, він очманів від свічок, що залишали паломники, а деякі мешканці навіть кидали в нього каміння. Однак янгол терпів усі знущання. Лише один раз він не витримав, коли йому припекли бік розжареним залізом, щоб поставити тавро. Декілька днів янгол не рухався, і люди вирішили перевірити, чи він не помер. Янгол стрепенувся, підхопився, щось говорячи не відомою нікому мовою, ударив крилами й підняв цілу пилову бурю, а його очі були сповнені сліз і невимовного болю.

Особливості стилю. У зображенні мешканців селища Г. Гарсія Маркес використав різноманітні засоби сатири. Від м'якого й доброзичливого гумору він поступово переходить до їдкої іронії, а потім до нищівного сарказму та гротеску. Селище — це своєрідна модель суспільства, яке втратило у своєму житті віру й милосердя. Навіть священик, який мав би сприяти взаєморозумінню між людьми та Божими посланцями, поводить себе бундючно й зневажливо. Він украй обурений тим, що янгол *«не розуміє Божої мови й не вміє шанувати Божих слуг»*, і починає писати листи до вищих церковних інстанцій, щоб з'ясувати: чи то насправді янгол, чи то диявольське створіння.

Прагнучи скористатися з несподіваної небесної милості, до янгола приходять хворі, які вимагають, щоб він їх вилікував. Але крилатий мандрівник не здатен вгадати й задовольнити людські потреби: *«...як-от у випадку зі сліпим, до якого не повернувся зір, зате виростили три нових зуби, або у випадку з паралітиком, який так і не почав ходити, зате раптом виграв у лотерею велику суму грошей, чи з прокаженим, у якого на уражених хворобою місцях виростили соняшники»* (Переклад М. Жердинівської). Цей епізод можна розглядати як жартівливе «попередження» людям, котрі часто просять Бога виконати їхні бажання, але в повсякденному житті забувають про духовність і мораль.

Та увага мешканців селища недовго була прикута до небесного посланця. Набагато більшу популярність мав мандрівний цирк, де показували нещасну дівчину, котра через непослух батькам перетворилася на павука. Цей жорсткий атракціон підкреслює духовну нищість суспільства: фантастичне й «повчальне» перетворення неслухняної доньки на павука теж використано з метою наживи. Засіб психологічного паралелізму (порівняння ставлення людей до жінки-павука та янгола) дає



Дж. К. Крістенсен.
Ілюстрація до оповідання
Г. Гарсія Маркеса
«Стариган з крилами».
2011 р.



змогу письменникові перейти від зображення надзвичайного випадку до широким узагальнень. Є певна закономірність у тому, що люди не думають про страждання й жінки-павука, і янгола — для них це лише розвага або джерело прибутку.

Чи готове людство до дива? В оповіданні «Стариган з крилами» автор показує, що люди не готові до сприйняття високих божественних істин. До них завітав янгол, а вони прагнуть нажитися з цього та ще й затаврувати його. Прийом парадоксу, який використовує письменник, підкреслює абсурдність суспільства, де милосердя й співчуття стали рідкістю. Опинившись у цьому жорстокому світі, янгол не витримав і, урешті-решт, захворів, так що ніхто не знав, чи він видужає. Але природа допомогла крилатому мандрівникові: у нього почало рости *«тверде та довге, як у старих птахів, пір'я»*, і незабаром, знову навчившись літати, він полетів до моря. Однак його поява так нічого й не навчила людей...

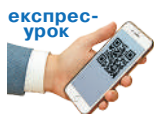
У творі поєднуються два плани: романтико-символічний та земний, повсякденний. Майстерність письменника полягає в тому, що він зображує надзвичайні явища та події як щось цілком реальне, приділяючи велику увагу деталям. Для нього немає протиставлення фантастики й буденності — це все частини єдиного світу, неймовірного та чарівного калейдоскопу життя.

Г. Гарсія Маркес вважав, що дивовижні речі оточують нас усюди, однак більшість людей не здатна оцінити їхню мудрість і красу. Але письменник вірив, що увагу людей можна привернути, якщо представити міф як органічну складову життя: *«Якщо повідомити, що слони летять по небу, то люди вам точно не повірять. А ось якщо сказати, що летять 425 слонів, то вони напевно піднімуть голови»*.

КОМУ ПЕЕТЕНТНОСТІ

КЛЮЧОВІ. Інформаційно-цифрова компетентність. 1. За допомогою Інтернету знайдіть інформацію про етимологію поняття «янгол», різновиди та призначення янголів у різних релігіях. Як ви думаєте, який саме янгол зображений в оповіданні Г. Гарсія Маркеса? Знайдіть репродукцію твору живопису, який відповідає вашим уявленням про янгола в оповіданні Г. Гарсія Маркеса (або намалюйте власного янгола). **Соціальна та громадянська компетентності. 2.** Як ви вважаєте, чому янгол прилетів саме до Пелайо й Елісенди? Як би ви вчинили на їхньому місці? Створіть (усно) фанфік. **Екологічна грамотність і здорове життя. 3.** Уявіть ситуацію, зображену Г. Гарсія Маркесом у нашому житті. Як би поводити себе наші сучасники? **4.** З'ясуйте значення сучасного поняття «булінг». Порівняйте явище, описане Г. Гарсія Маркесом, з булінгом (кібербулінгом). Як допомогти людині, яка постраждала від булінгу?

ПРЕДМЕТНІ. Знання. 5. Визначте функції фантастичного приходу янгола на Землю в оповіданні Г. Гарсія Маркеса «Стариган з крилами». **6.** Що головне в оповіданні — зображення янгола чи мешканців селища? **7.** Доведіть, що в оповіданні «Стариган з крилами» є ознаки магічного реалізму. **Діяльність. 8.** Як мешканці селища поставилися до янгола? Що вони хотіли від нього? Оцініть їхні вчинки. **9.** Поясніть, чому янгол наспівував «пісні старих мандрівників». **10.** Знайдіть у тексті елементи комічного та трагічного. Визначте їхнє призначення. **Цінності. 11.** Які цінності були втрачені в селищі, що зобразив митець?



ЯПОНІЯ



Ясунарі Кавабата

1899–1972



1. *Робота в групах.* Підготуйте повідомлення й презентації про: а) розуміння краси в японській культурі; б) чайну церемонію в Японії; в) ставлення японців до природи; г) ставлення японців до предків; ґ) традиційне японське помешкання, вбрання, посуд, страви.
2. Знайдіть в Інтернеті й прочитайте нобелівську промову Я. Кавабати. Впишіть думки, актуальні для нашого часу.

Споглядання краси пробуджує найсильніші почуття — милосердя й любові, і тоді слово «людина» звучить, як слово «друг».

Я. Кавабата

Індивідуальний стиль, національний колорит, підтекст.

Чимало творів післявоєнної літератури Японії сповнені тривоги про долю людини в стрімкому світі нових технологій, що дедалі більше віддаляли особистість від природи та вікових традицій. На початку 1950-х років деякі митці зверталися до минулого, намагаючись відшукати там відповіді на запитання про майбутнє Японії. Особливо виразно це виявилось у творах Я. Кавабати. Його герої охоплені ностальгією за минулим, вони намагаються відродити колишні цінності й ідеали. Недарма давні міста Японії — Кіото, Камакура й інші — знаходяться в центрі художньої розповіді письменника. Вони стають своєрідним символом протесту проти прагматизму сучасності, нагадують про необхідність збереження традицій.

Я. Кавабата — один з визначних прозаїків ХХ ст., якому в 1968 р. була вручена Нобелівська премія за «мистецтво, що виражає сутність японського мислення». Традиційне мислення японців передбачає цілісне сприйняття світу, тобто погляд на речі «зовні» і «зсередини» одночасно. Згідно з вченням школи дзен (різновид буддизму), до якої належав Я. Кавабата, кінцева мета «споглядання» — відчуття єдності зі світом і природою, минулим і сучасним. Велике значення тут відіграють інтуїція, внутрішнє просвітлення, відмова від традиційної логіки. У японському мистецтві часто використовують прийом йодзю (натяку), який допомагає відчути те, що не можна побачити очима й досягнути розумом, а лише інтуїтивно «зрозуміти серцем».

Ясунарі Кавабата народився 11 червня 1899 р. в м. Осаці (Японія) у сім'ї лікаря. Коли хлопчику виповнилося лише два роки, батько помер, а ще через рік померла мати. Ясунарі виховували бабуся та дідусь, після смерті бабусі він залишився з дідусем, якого дуже любив.

У шкільні роки хлопець захоплювався живописом, мріючи стати художником. Але у 12 років він вирішив випробувати свої сили в літературі. Перший



Я. Кавабата за роботою.
м. Камакура. 1946 р.

твір «Щоденник шістнадцятирічного» (1914 р., опубл. 1925 р.) відтворює щирі й безпосередні почуття підлітка, на очах якого відбулося багато життєвих трагедій. Ще в юнацькі роки в Я. Кавабати проявився талант спостереження за іншими людьми. На сторінках його творів можна знайти чимало цікавих думок про людей, які його оточували, про їхнє співчуття, безкорисливість і душевну щедрість. «Люди приділяли мені увагу, — писав він у «Літературній автобіографії», — і я став одним з тих, хто не здатен образити чи ненавидіти інших».

Великий вплив на становлення майбутнього письменника мали твори японської класики, зокрема «Гендзі-моногатарі» та ін. Однак не тільки середньовічні епопеї з батальними сценами й кодексом честі самураїв привертала увагу Я. Кавабати. Він із захопленням читав твори зарубіжної літератури: Дж. Джойса, Г. Стайн, А. Стріндберга, Ф. Достоевського, І. Тургенева, А. Чехова.

У 1920 р. Я. Кавабата вступив до Токійського університету. Разом з іншими студентами видавав літературний журнал «Сінто» («Новий рух»). Після закінчення університету в 1924 р. узяв участь у створенні журналу «Бунгей дзідай» («Сучасна література»). На сторінках цих видань друкував свої твори. Невелика повість «Танцівниця з Ідзу» (1925), створена в традиціях класичної японської літератури, одразу привернула увагу літературної критики й здобула авторові популярність. Однак справжній успіх і заслужене визнання прийшли до письменника після опублікування повісті «Снігова країна» (1934–1947).

У повістях «Тисяча журавлів» (1951), «Голос гір» (1954), «Давня столиця» (1962) Я. Кавабата порушує проблеми моралі й краси, намагаючись застерегти суспільство ХХ ст. від бездуховності. Тривоги та хвилювання цілих поколінь, їхні моральні й естетичні ідеали дали поштовх для творчих пошуків письменника. Думка про те, що минуле знищити неможливо, що воно продовжує існувати, що в «давно покинутих місцях ми зустрічаємо втрачений час», надає особливого забарвлення художній творчості Я. Кавабати. Митець був упевнений, що зв'язок часів триває, що минуле існує в теперішньому, пронизуючи його невидимими променями.

16 квітня 1972 р. важкохворий Я. Кавабата покінчив життя самогубством у м. Дзусі (Японія).



e-text

audio-text

Повість «Тисяча журавлів» (1951). Чайна церемонія — основа композиції твору. Традиції чайної церемонії в Японії сягають часів епохи Середньовіччя. Чайний обряд тут називають *тядо*, що означає «шлях чаю». Чай був завезений у Японію в VII–VIII ст. з Китаю буддистськими монахами, які вживали його під час медитацій. Дзен-буддизм (різновид буддизму) поширювався в Японії, а з ним — і своєрідна традиція вживання чаю.





М. Каяма. Тисяча журавлів. 1970 р.

Чайна церемонія передбачає чотири основні правила: 1) *гармонію* (рівновагу, усвідомлення взаємозв'язку зі світом і природою, прагнення внутрішнього вдосконалення); 2) *спокій* (унікнення суєти, внутрішнє споглядання, зосередження на сутності речей та існування, пошук істини); 3) *чистоту* (тіла, думок, помислів, почуттів); 4) *чемність* (повагу до співрозмовників (якщо вони беруть участь) і до самого себе, до минулого й до предків, до місця та предметів, що завжди мають особливе значення в чайній церемонії).

Традиційна чайна церемонія, як правило, відбувається в спеціальних чайних будинках, які облаштовані за принципами природності й простоти. Фоном для чайної церемонії є сад, а композиція з квітів, яку японці називають *ікебана*, чи навіть одна квітка у вазі сприяють зосередженню. Традиція чайної церемонії (відповідно до пори року або дня) вимагає певного оздоблення й чайного посуду (простого, але завжди символічного). Отже, «шлях чаю» для японців, згідно з давніми уявленнями, — це шлях самозосередження, самопізнання й наближення до прихованої істини.

З чайною церемонією тісно пов'язані долі та життєві колізії героїв твору Я. Кавабати «Тисяча журавлів». Кожному з них доведеться пройти власний шлях пізнання себе, світу й усвідомлення складних життєвих питань.

Традиція в дзеркалі сучасності. Я. Кавабата зазначав, що його головною метою був не докладний опис чайної церемонії, а застереження людей від розриву з минулим, від вульгаризації традиції сучасністю. Чи здатне юне покоління зберігати традиції? Які вчинки й висновки воно робить? Чи розуміє та пам'ятає батьків? Чи прагне самопізнання? Який світ довкола себе буде? Такі важливі питання порушує письменник у повісті «Тисяча журавлів».

У творі невелике коло персонажів. У центрі оповіді — юнак Кікудзі Мітані, який утратив батька та матір і тепер мусить сам вирішувати життєві проблеми. Поруч з ним опиняються літні жінки з минулого його батька: Тікако Курімото, учителька чайної церемонії, і пані Оота. З ними були пов'язані історії кохання, які пережив свого часу батько Кікудзі — Мітані-сан. Ці історії давно в минулому, яке не відпускає ані серця жінок, ані юного Кікудзі, котрий підсвідомо відчуває зв'язок з батьком і вплив тих жінок на нього самого.

А ще в житті Кікудзі з'являються дві дівчини — Юкіко Інамура та Фуміко Оота, донька пані Ооти. Кожна з дівчат по-своєму принадна для Кікудзі й викликає

щирі почуття, але з жодною йому не вдасться побудувати своє щастя: Фуміко йде з життя, а Юкіко залишається для нього недосяжною мрією. Молоді і старші люди, минуле і сучасне невидимими ланцюгами тісно пов'язані між собою. На думку Я. Кавабати, як би не намагалася людина втекти від своєї родини, близьких і минулого, вона все одно залишається тісно пов'язана з ними — принаймні в думках і почуттях. Та й чи варто тікати? Можливо, треба переосмислити те, що довкола, і своє місце у світі? Зосередитися на тому, що не видно зовні? Кікудзі та героїні твору проходять складний шлях до пізнання себе, особистих стосунків і почуттів. Але навіть у фіналі повісті (для деяких з них — у фіналі життя) те, що було приховано від інших і них самих, не прояснюється. Не всі таємниці життя можуть бути розгадані.

Японські уявлення про красу та їхнє відображення у творі. У європейців розуміння краси сформувалося під впливом античної естетики: вони вважають красивими переважно правильні, гармонійні, симетричні та пропорційні форми. А в Японії ще в далекі часи виникли зовсім інші уявлення про красу, що у свідомості японців постає в різноманітних проявах, суголосних природному світові. У японській культурі існують різні поняття для означення прекрасного. Наприклад, *вабі* — принагідність простоти, надання переваги справжній, внутрішній витонченості речей на протигагу зовнішній декоративності чи розкішності; *сабі* — краса давнини або старовини; *шібуї* — неяскрава краса, що характеризує глибину й простоту, принагідність внутрішньої стриманості, а не штучне прикрашання; *міябі* означає елегантність і вишуканість на протигагу вульгарності.

Ще одним важливим поняттям японської культури є *юген*, що передбачає інтуїтивне осягнення сутності об'єкта (природи, витвору мистецтва, ситуації),

Чашка як знак духовної культури



Для традиційної чайної церемонії в Японії використовують спеціальний посуд. Чашки — важливий елемент чайної церемонії в Японії. Чашка-піала, у якій заварюють чай (зазвичай зелений), має назву «тяван». Їх прийнято зберігати в японських сім'ях десятки й навіть сотні років, їх передають у спадок, загортають у шовкову тканину й обережно ховають у спеціальні скрині, на яких записують історію чашок. Деякі тявани — це не просто предмети побуту, а шедеври японського гончарного мистецтва, які зберігають у музеях Японії. Чайним чашкам нерідко дають імена. Інколи їх називають за стилем чи за іменем майстра, який їх створив. У повісті Я. Кавабати «Тисяча журавлів» персонажі використовують чашки в стилі сіно, карацу й орібе. Їм по 300–400 років, вони перейшли до героїв повісті в спадок від їхніх батьків. Як молоді люди будуть зберігати їх та як будуть ставитися до національних традицій? Це запитання у творі залишається відкритим.



Посуд для японської традиційної чайної церемонії





Т. Тіканобу. Чайна церемонія. 1895 р.

людини тощо); виражене не прямо, а через натяки й асоціації. Це поняття дає можливість сприймати речі в їхній символічній та прихованій сутності. Юген належить до переліку десяти форм прекрасного, визначених поетом Фудзіварою. А письменник Дзеамі Мотокійо розумів юген як елегантність, спокій та внутрішню глибину.

Філософія дзен-буддизму визначає сім ознак прекрасного: *фукінсей* — асиметрія, неправильність; *кансо* — простота; *коко* — невибагливість і принадність давнього; *сидзен* — відсутність лицемірства, природність; *юген* — глибинна вишуканість, неочевидність; *дацудзоку* — свобода від загальноприйнятих норм, правил, уявлень; *сейдзяку* — спокій. Це основні, але не всі поняття, що вживають японці на позначення краси.

Кожна з героїнь твору — як старших, так і юних — утілює різні грані прекрасного, що в японській культурі пов'язане з природою та життям. На початку повісті Кікудзі пригадує сцену, коли у віці восьми чи дев'яти років побачив коханку батька — *Тікако Курімото*, яка стригла волоски на великій родимій плямі. Ця картина його глибоко вразила й викликала відчуття відрази, як і стосунки батька з Тікако. Але, згідно з японською естетикою, людське тіло є проявом природи. А всі прояви життя, навіть фізична непривабливість чи вада, не можуть стати на заваді щастю людини. Не випадково мати й батько Кікудзі в розмові про Тікако співчують їй, говорять про те, що вона могла б мати сім'ю. Образ Тікако огорнений серпанком трагедії. Вона дуже мріяла про сім'ю та дітей, але її доля не склалася. «Заміж вона так і не вийшла. Невже родима пляма визначила її долю?» — думає молодий Кікудзі, який мало ще розуміє життя. Любовний роман Тікако з батьком Кікудзі швидко закінчився, і вона все своє подальше життя була лише помічницею матері й батька, який кохав і інших жінок. На перший погляд, цю жінку з фізичною вадою можна засудити за легковажність, але насправді в глибині її душі було приховане велике почуття, заради якого вона готова була терпіти будь-які випробування й моральні страждання. Почуття прихованої й нереалізованої любові обумовлювало всі її вчинки в минулому й у теперішньому.

Після смерті матері й батька Кікудзі Тікако піклується про нього. Поняття обов'язку (японською його називають *гірі*) є важливим елементом японської культури. Це моральна необхідність, яка інколи спонукає людину діяти всупереч

своїм бажанням, але з почуття обов'язку. Людина, що виконує обов'язок (а тим більше — перед покійними) і пам'ятає про добро, викликає повагу. Проте, хоча Тікако й виконує свій обов'язок перед батьком Кікудзі, її піклування про нього позбавлене делікатності, воно більше подібне до брутального втручання в долю юнака. Образ Тікако — багатогранний, вона викликає в Кікудзі асоціації з «нечистою силою» (не випадково її появу супроводжує шурхіт пацюків) і водночас є символом нереалізованої жіночої долі й швидкоплинного кохання (біля веранди Тікако цвіло персикове дерево як символ весни й надії).

Тікако турбується про Кікудзі, під час чайної церемонії вона знайомить його з донькою Інамури — юною Юкіко, щоб згодом вони взяли шлюб і жили в домі батька. Чому Тікако Курімото робить це? На це запитання, як і на інші, у повісті немає однозначної відповіді. Можливо, вона так виявляла свою вдячність до старого Мітані-сана, хотіла вберегти Кікудзі від спокус сучасного життя. А можливо, у такий спосіб Тікако виявляла свою нереалізовану жіночність, потяг до сім'ї, якої в неї ніколи не було... Саме вона, учителька чайної церемонії, коханка батька Кікудзі, відіграє вирішальну роль у долі юного Мітані-сана та всіх інших персонажів. Вона ніби пересуває долі людей, як чашки, і це позбавляє й саму чайну церемонію, і життєві ситуації чистоти та природності. Не випадково Кікудзі постійно не залишає відчуття сорому й огиди, коли поруч знаходиться Тікако Курімото. Йому неприємно бачити, як вона хазяйнує в чайному павільйоні його батька, торкається його речей, одягає халат його матері для прибирання. Ще раніше, як згадує Кікудзі, Тікако хотіла використати дітей (малих Фуміко та Кікудзі), щоб припинити роман батька з пані Оотою, хоча Тікако не мала жодного права приймати рішення за батька. Її грубе втручання в долі людей викликає в юнака внутрішній спротив. Кікудзі інколи думав про те, що якби його знайомство з Юкіко відбулося без участі Тікако, то їхні стосунки склалися б зовсім інакше. Але життя йде своїм шляхом...

Юкіко Інамура — утілення внутрішньої вишуканості й стриманості. Побачивши дівчину, Кікудзі помітив у неї крепдешинове фуросікі (хустину), на якому були зображені білі журавлі на рожевому фоні. Журавлі згідно з давньою японською традицією — символ щастя, надії, молодості й краси. Образ Юкіко постійно супроводжує світло, вона й сама ніби випромінює сяйво. Її яскраве кімоно немов світиться м'яким сяйвом. Кікудзі видалося, що в руках дівчини під час чайної церемонії розпускала червона квітка (шовкова серветка). Спомини про Юкіко, як спалахи, освітлюють роздуми Кікудзі й викликають потяг до чистоти, світла та краси.

Колись доля звела батька Кікудзі з *пані Оотою*. Її чоловік (його друг) помер, і батько Кікудзі допомагав удові та її дочці подолати негаразди. У часи війни він дбав про них, як і про свою сім'ю. Тоді, у лихі часи, коли головним завданням було вижити, коли повітряні нальоти на Японію не припинялися, коли голод і холод з'єднали всіх, людські долі тісно переплелися, як гілки дерева. Кікудзі згадав, що батько приносив додому трохи їжі, а потім виявлялося, що про це дбала донька пані Ооти. Вона також проводжала його батька під час повітряних нальотів до їхнього будинку, ніби оберігаючи від небезпеки.

Пані Оота втілює в повісті природну й чутливу красу, яка свого часу приваблювала батька Кікудзі, а потім викликала емоційне відлуння в душі його сина. *«Якщо природа хотіла створити шедевр, вона створила пані Ооту»*, — зазначає



автор. Юнака й жінку, на двадцять років старшу за нього, поєднало не тільки кохання, а й минуле. А можливо, кохання минулого? У повісті Я. Кавабати немає однозначного трактування подій та ситуацій. Почуття молодого Кікудзі до пані Ооти були відвертими й палкими, з нею він міг вільно говорити й про батька, і про Тікако, і про все, що відбувалося в його житті. Імовірно, через зв'язок з пані Оотою він, гостро відчувши самотність, прагнув відновити зв'язок з батьком, повернути з минулого тепло, яким колись вона зігрівала його батька... Та й пані Оота, яка кохала Мітані-сана, через його сина, імовірно, жила минулим.

Образ *Фуміко*, простої та чистої, — це ще один тип краси непоказної, але дуже глибокої, відданої й жертвовної. Фуміко володіє даром розуміти людей. Вона зрозуміла почуття своєї матері, щиро поважала й любила батька Кікудзі, оберігаючи нетривкий зв'язок дорослих. Батько подарував Фуміко на згадку ще в часи війни перстень — як знак її мужності й моральної стійкості.

Водночас Фуміко приймає на себе провину за матір. Вона просить пробачення в Кікудзі за передчасну смерть його батька, а можливо, і його матері. Вона, чиста й невинна, страждає через провину дорослих, відчуваючи глибокий зв'язок з минулим і відповідальність за все, що сталося. Фуміко приймає й нову провину — за зв'язок юного Кікудзі з пані Оотою. І за смерть своєї матері, хоча там швидше за все винною була Тікако, котра повідомила пані Ооту про можливий шлюб Юкіко та Кікудзі й сказала: *«Не заважайте!»* Але Фуміко приймає на себе весь тягар страждань і навіть карає себе за смерть матері, бо не вберегла, не змогла зупинити, не переконала її... *«Мертві потребують тільки одного — щоб їх простили»*, — каже Фуміко. Дівчина прагне принаймні врятувати молодого Кікудзі, а потім щезає з його життя... А він, нарешті позбавившись почуттів до пані Ооти й оцінивши глибинну сутність Фуміко, втрачає дівчину, яка відродила його до життя... *«Після вчорашнього вечора Кікудзі й не думав порівнювати Фуміко з кимось. Для нього вона стала незрівнянною. Стала його долею»*. Якщо раніше йому здавалося, що пані Оота перевтілилась у Фуміко, то тепер Фуміко була тільки Фуміко, але вона померла, і Кікудзі знову залишився самотнім.

Образ Кікудзі. Юний Кікудзі позбавлений однозначності, як і образи героїнь. Персонажів у прозі Я. Кавабати не можна оцінювати за критеріями *«чорне — біле»*, *«правильне — неправильне»*. Людина у творчості японського письменника постає багатогранною й непізнанною, вона навіть сама не здогадується, які незві-

Прихована принагідність речей



Одним з естетичних принципів Японії є *мононо аваре*, що означає «сумна чарівність речей». Він виник дуже давно, ще в період Токугави, і полягає в пошуку глибинної сутності, що прихована за буденними, на перший погляд, речами. Згідно з японською культурною традицією, кожна річ має не тільки практичне призначення, а й певну історію, поєднуючи долі людей, викликаючи естетичний або емоційний відгук у тих, хто користується річчю чи споглядає її. В особливій пошани в японців старі речі, які ніби втілюють зв'язок поколінь, поєднують історію та сучасність. Герої повісті «Тисяча журавлів» Я. Кавабати отримують у спадок від батьків старі будинки, старовинний чайний посуд, але ще не усвідомили справжньої цінності того, що мають. Можливо, тому вони роблять багато помилок у житті?..

дані глибини в ній приховані. Кікудзі не знав, що з часом з ним будуть відбуватися дивні речі, не знав він і того, на які почуття здатний... Це — сучасний юнак, який живе на свій розсуд. Він ніколи не вивчав чайну церемонію й не цікавився традиціями, не надто прив'язаний до батьківського будинку, хоче продати його. Але несподівано для себе через чайну церемонію й через людей, які приходять у його будинок, він несвідомо відчуває глибокий зв'язок і зі своїм батьком, і з минулим, і з долями інших людей. Для Кікудзі по-новому розкривається все життя. Минуле ніби висвітлює його життя спалахами, і він поступово змінюється. Герой, який ніколи не замислювався над тим, як раніше жив його батько, кого він кохав, з якої чашки пив, тепер гостро відчув потребу подолання самотності й відновлення втраченого зв'язку.

Пані Оота та її донька Фуміко показали йому сумну принадність речей з минулого, які тепер для Кікудзі багато означають. Навіть Тікако, яка діє вульгарно й грубо втручається в його життя, насправді мимоволі розкрила йому такі речі, на які раніше Кікудзі не звертав уваги. Якщо спочатку Тікако викликає в нього невдоволення та огиду, коли вона в домашньому халаті його матері пораяється в сімейному чайному павільйоні, то потім Кікудзі сам (уже без Тікако) іде в чайний павільйон, щоб подумати про важливі речі. Він повертається туди, щоб згадати запах Юкіко, яка була тут напередодні на запрошення Тікако. Він по-новому дивиться на мініатюру поета, яку любив колись його батько — *«образ поета здавався величним, від нього віяло свіжістю»*. Кікудзі відшукує скриньку з батьківською чашкою й ставить її біля чашки пані Ооти, яку принесла Фуміко... *«Пам'ять про померлих — скарб наших сердець. Тож оберігаймо його все життя»*, — каже Кікудзі.

Храми в повісті Я. Кавабати



Багато років письменник Я. Кавабата жив у м. Камакурі, яке було засноване ще в XII ст. У цьому місті знаходиться одна з найбільших статуй Будди й знамениті буддійські храми. Один з них — Енгаку-дзі, величний храм школи дзен. Саме тут розпочинається сюжет повісті «Тисяча журавлів». Головний герой Кікудзі опинився на території цього храму, іде на чайну церемонію, де відбувається знайомство з жінками, які відіграли велику роль у долі його батька та всієї сім'ї, а також з юними Юкіко та Фуміко, що визначають долю самого героя.

Дзен — один з напрямів буддизму, у якому важливу роль відіграють споглядання та просвітлення. Основним поняттям учення дзен є *саторі*, що подібне до спалаху блискавки, миттєве пробудження, осяяння. Дзен розрізняє два види саторі — мале саторі, яке відкриває справжню сутність речей на короткий час, і велике саторі, тобто просвітлення духу.

В основний момент повісті, коли пані Оота наклала на себе руки і Фуміко просить допомоги в Кікудзі, він раптово побачив у своїй уяві заграву над лісом навпроти храму Ікегамі Хонмон-дзі (у районі Ота, Токіо). Героеві здалося, немов білі журавлі знялися з фуросікі Юкіко у вечірнє небо, що все ще палало в його заплучених очах. Чи був то момент саторі? Можливо... На короткий чи тривалий час? Що тоді раптово (інтуїтивно, емоційно) усвідомив герой? Над цим варто поміркувати...

Згідно з філософією дзен, кожна людина має природу Будди, тому її завдання полягає в реалізації цієї природи, у відкритті нерозривної єдності «я» і зовнішнього світу.



Храм Енгаку-дзі

Почуття самотності й відчуженості Кікудзі прагне подолати через зв'язок з жінкою з минулого його батька — пані Оотою. Згодом Фуміко, яка теж належить минулому, але водночас і сучасному, відкриває для Кікудзі новий світ і нові істини. Але у фіналі твору Кікудзі знову залишається самотнім. Померли й пані Оота, і Фуміко... Юкіко стала для нього недосяжною мрією, бо він навіть не знав, де вона й чи вийшла заміж. «Зосталася на мою голову тільки Курімото...» — це останні слова героя повісті, якого темне минуле так і не відпустило. Та все ж таки він відчув в окремі моменти саторі — миттєве духовне просвітлення. А все інше в нього попереду, бо життя триває...

Символіка. Повість «Тисяча журавлів» сповнена виразної символіки. Речі з минулого й сучасного героїв набувають прихованої принадності, бо втілюють їхні складні життєві долі. Уже на початку твору в описі чайної церемонії, яку влаштовує Тікако в храмі Енгаку-дзі, з'являється давня чашка орібе (це стиль кераміки). Їй декілька століть, вона перейшла від пані Ооти до батька Кікудзі, а той потім подарував її Тікако. А тепер у цій чашці на прохання Тікако Юкіко подає чай молодому Кікудзі. Отже, чашка орібе стає символом заплутаного минулого й водночас символом поєднання людських долей у сучасності.

У повісті з'являються й інші чашки для чайної церемонії. Жіноча й чоловіча, червона та чорна чашки — *сіно* й *карацу* (пані Ооти та батька Кікудзі), які їхні діти зберігали у своїх будинках, через багато років нарешті поставили поруч у чайному павільйоні юного Кікудзі. І це символ не тільки минулого кохання батьків, а й початку нових стосунків між Фуміко та Кікудзі.

Ваза *сіно* (стиль кераміки) викликає у Фуміко й Кікудзі особливі почуття, бо вона належала пані Ооті. А після її смерті ця ваза, проста й вишукана, у яку Фуміко поставила червоні троянди й білі гвоздики, які прислав Кікудзі, ніби зберігає принадність її хазяйки. Фуміко передає цю вазу на згадку про матір Кікудзі, і він милується нею, відчуваючи теплі почуття до пані Ооти навіть після її смерті. Що призвело її до смерті — відчуття провини чи невгасима любов? Коли Тікако помітила сіно в домі Кікудзі, то відчула сильні ревності навіть до померлої жінки. Згодом Кікудзі не ставив у сіно ніяких квітів, «*бо серце в нього надто починало калатати*»...

Чашка пані Ооти зі стійкими слідами її помади має особливу принадність для Кікудзі. Розуміючи нематеріальну цінність цієї речі для нього, Фуміко приносить її героєві. Але вона ж просить його розбити цю чашку (у листі, який порвала

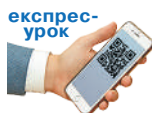
на його очах). Після ночі кохання Фуміко сама розбила чашку й пішла, залишивши в саду тільки чотири черепки сіно. Кікудзі спробував їх зібрати до купи, але бракувало шматочка на вінцях, і юнак залишив цю справу. Він побачив зорю на небі й подумав: «Безглуздо збирати черепки, коли на небі сяє зірка свіжим блиском...» Фуміко стала його новою яскравою зіркою, але невдовзі пропала...

У зображенні персонажів використано символіку природи. Образ пані Ооти супроводжує пташине щебетання, Фуміко — запах півоній, троянд і гвоздик. Коли Фуміко й Кікудзі згадують про батьків, в описі простору з'являються червоні й білі олеандри. Образ Юкіко викликає в уяві героя спогади про жовте латаття, сонячну заграву та ранкову зорю. Скромна й тендітна квітка іпомея, яку служниця Кікудзі поставила в трюхсотлітню вазу з висушеної дині, нагадує героєві про поєднання в житті вічного й швидкоплинного. А сам Кікудзі зображений на тлі батьківського саду — занедбаного, покинутого хазяїном. Щось від цього саду є і в долі, і в характері самого Кікудзі.

КОМОПРЕТЕНТНІ ТА НУОСАТАІ

КЛЮЧОВІ. Спілкування державною мовою. 1. Дискусія «Які журавлі людина шукає все життя?». **Компетентності в природничих науках і технологіях. 2.** Командна гра «Про що "розповіли" речі?». Команди виготовляють картки із зображенням предметів, що згадані в повісті «Тисяча журавлів». Потрібно описати їх і визначити їхню роль у житті персонажів або створенні характерів. Наприклад: *халат, перстень, чашка сіно, чашка карацу, чашка орібе, скринька для чайної церемонії, червона й біла троянди, глечик орібе, рожеве фурсікі, іпомея* тощо. **Уміння навчатися. 3.** Які істини, на вашу думку, спочатку не розумів, а потім усвідомив Кікудзі? **Соціальна та громадянська компетентності. 4.** Як ви розумієте поняття «вulgаризація традиції», «забуття традиції», «вірність традиції»? З якими персонажами повісті «Тисяча журавлів» вони пов'язані? **5.** Які національні традиції існують у вашому краї? Розкрийте їх. **Обізнаність і самовираження у сфері культури. 6.** Кікудзі побачив у чайному павільйоні мініатюру Содацу із зображенням поета Мунеюкі або Цураюкі. За допомогою Інтернету визначте, чому саме ці митці згадані в повісті в той момент. **Екологічна грамотність і здорове життя. 7.** Назвіть явища природи, пов'язані з образами Кікудзі та героїнь. Розкрийте значення символів природи в повісті.

ПРЕДМЕТНІ. Знання. 8. Розкрийте сутність японських уявлень про прекрасне. **9.** Які різновиди краси втілені в персонажах повісті «Тисяча журавлів»? Поясніть. **10.** Розкажіть про зв'язок героїв і героїнь з минулим. Яку роль відіграє минуле в їхньому житті? **Діяльність. 11.** Знайдіть у повісті епізоди, коли юний Кікудзі відчував: а) самотність; б) кохання; в) огиду; г) просвітлення; г) співчуття; д) невідзначеність. Прокоментуйте. **12.** Фуміко порвала лист на очах у Кікудзі. Використовуючи діалог героїв, напишіть той лист від імені дівчини. **Цінності. 13.** Від чого прагнув застерегти сучасників Я. Кавабата в повісті «Тисяча журавлів»? Чи актуальні ці застереження нині? **14.** Розкажіть про якусь стару й дорогу для вас (духовно) річ, яка має особливу «життєву історію», пов'язану з вашою родиною або близькими для вас людьми.





ЛІТЕРАТУРА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ ст.



Модерністські та неоавангардистські тенденції в драматургії другої половини ХХ ст.



«Театр абсурду»

Немає інших норм, крім норм моєї уяви. Немає іншого світу, крім абсурду довкола та всередині нас.

Е. Йонеско

«Театр абсурду», інтертекстуальність, драма-притча.



Поділіться власними спостереженнями про сучасний театр, про вистави, які ви переглянули. Які теми, жанри й образи є актуальними для сучасного театру? Що подобається (або не подобається) публіці?

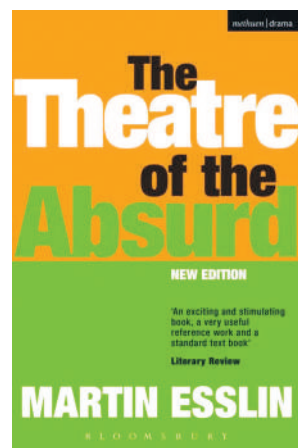
«Театр абсурду» (або «драма абсурду») — це сукупність явищ театраль-ного авангарду другої половини ХХ ст. Сформувався у Франції в 1950–1960-і роки, вплинувши певною мірою на розвиток європейської та американської літератури другої половини ХХ ст.

Термін «театр абсурду» увів англійський літературознавець М. Есслін у своїй монографії (1961). Учений визначив типологічну спільність між творчістю драматургів різних країн і генерацій, зазначивши, що назва «театр абсурду» не означає «ані організованого напрямку, ані мистецької школи», а сам термін лише «сприяє проникненню у творчу діяльність, не дає вичерпної характеристики, не є всеохопним і винятковим».

У філософському аспекті «драма абсурду» значною мірою ґрунтується на теоретичних положеннях С. К'єркегора, А. Камю, Ж. П. Сартра. Генетично «театр абсурду» пов'язаний з художньою практикою екзистенціалізму.

Ознаки, які притаманні творам «театру абсурду»:

- створення абсурдного художнього світу, де відсутні логічні, причинно-наслідкові зв'язки, порушені моральні норми, спотворені людські стосунки;



М. Есслін.

Обкладинка видання
«Театр абсурду». 2001 р.



- просторово-часові зсуви, що є вираженням загального абсурду буття;
- бунт проти «здорового глузду», нормативності;
- мотиви розгубленості, відчуженості, самотності, невлаштованості, приреченості людини у світі;
- гротеск як засіб викриття безглуздості та штучності життя;
- дія послаблена, нерідко вона відсутня або ж ілюзорна, умовна;
- «мовна революція» (Е. Йонеско): гра слів, неузгодженість реплік, незрозумілість монологів і діалогів, порушення граматичних і синтаксичних норм, каламбур, підтекст тощо;
- персонажі подібні до маріонеток, це образи-схеми, образи-ідеї, образи-символи, що втілюють авторську думку про абсурд;
- ігнорування будь-яких канонів у побудові п'єси;



С. Віткевич

- використання елементів різних жанрів (трагікомедія, трагіфарс, комічна мелодрама тощо);
- синтез мистецтв (до «драми абсурду» нерідко належать пантоміма, хор, цирк, мюзик-хол, кіно);
- поєднання комічного та трагічного.

Намагаючись знайти виразні засоби для відображення абсурдності людського існування, трагізму буття, тривоги й болю за особистість, «театр абсурду» став новим кроком у розвитку драматургії, збагативши світову театральну систему новою технікою, новими художніми прийомами, увів у літературу нові теми й нових героїв.



С. Беккет

Найяскравішими представниками «театру абсурду» були Е. Йонеско, С. Беккет, Ж. Жене, А. Адамов (Франція); Ф. Аррабаль (Іспанія); Д. Буццаті, Е. д'Ерріко (Італія); Х. Пінтер, Н. Сімпсон (Англія); С. Віткевич, С. Мрожек (Польща) та ін. В українській літературі «драма абсурду» представлена п'єсами І. Костецького, В. Діброви, О. Лишеги.

Е. Йонеско — яскравий представник «театру абсурду». Французький драматург румунського походження **Ежен Йонеско (1909–1994)** разом із С. Беккетом та А. Адамовим виступив фундатором «театру абсурду». Творчість Е. Йонеско розвивалася в руслі екзистенціалізму. Стрижнем його п'єс були абсурдність повсякденності й туга за сенсом буття та справжнім життям. У драмах також відображено ідеї сюрреалізму з властивою йому підвищеною увагою до підсвідомого. Сміливі експерименти з формою, які заперечували усталені канони драми, настанова на епатування публіки — усе це дає підстави розглядати драматургію митця як явище авангардистського мистецтва. Класичними зразками «театру абсурду» стали такі п'єси Е. Йонеско, як «Урок» (1950), «Стільці» (1954), «Безкорисливий убивця» (1957), «Носороги» (1959), «Повітряний пішохід» (1963), «Король вмирає» (1963) та ін.



Е. Йонеско





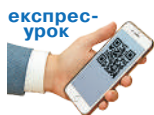
Спектакль «Носороги в місті» компанії «Рено-Барро». Театр «Одеон». м. Париж. 1960 р.

Для театру Е. Йонеско характерними є «дивовижні», подібні до сновидінь сюжети, у яких зруйнована звична логіка речей, а реалістичне переплетене з фантастичним; зосередженість на проблемах сенсу життя, відчуження та розладу між людьми, знеособлення індивіда, ворожих взаєминах особистості з владою, ідеологією, історією; герої, які уособлюють певні стани духовного буття та яким притаманні зовнішній схематизм, одноманітність; зображення людей-маріонеток, занурених в автоматичний плин життя й мислення; тяжіння до жанру притчі, у якому, проте, значно послаблюється елемент повчальності; перевага малих форм (одноактних п'єс); відтворення на сцені всіляких порушень комунікацій, що свідчать про «мовну катастрофу»; використання словесної нісенітничі, гри зі словом та ін.

КОМОПЕАТЕНННОСАТІ

КЛЮЧОВІ. Спілкування державною мовою. 1. Знайдіть у довідковій літературі визначення слова *абсурд*. Прокоментуйте. Складіть з ним 2–3 речення. **Уміння навчатися. 2.** Дискусія «Мистецтво абсурду — це мистецтво?». **Соціальна та громадянська компетентності. 3.** Знайдіть інформацію про українські переклади й театральні вистави західноєвропейських представників «театру абсурду» на українській сцені. **Обізнаність і самовираження у сфері культури. 4.** В Інтернеті подивіться кінофільм «Чекаючи на Годо» (реж. М. Ліндсей-Хогг, Ірландія, 2001 р.) за однойменною п'єсою драматурга С. Беккета. Знайдіть у фільмі ознаки «театру абсурду» і трагікомедії. Поясніть, чому драма митця була визнана фахівцями «найвпливовішим драматичним твором ХХ ст.». **5.** В Інтернеті є декілька кінофільмів, знятих за однойменною п'єсою Е. Йонеско «Носороги». Подивіться один з них. Висловіть свої враження. Розкрийте значення центрального символу — носорогів, на яких перетворюються люди. **Екологічна грамотність і здорове життя. 6.** Е. Йонеско вважав, що «Носороги» — «п'єса антифашистська». Поясніть зміст п'єси та її актуальність для боротьби з негативними явищами суспільства.

ПРЕДМЕТНІ. Знання. 7. Назвіть ознаки «театру абсурду» та його представників. **Діяльність. 8.** Пригадайте твори «нової драми» (Г. Ібсена, Б. Шоу, А. Чехова та ін.), які ви читали раніше. Чим «театр абсурду» відрізняється від «нової драми»? **Цінності. 9.** Визначте здобутки «театру абсурду». У чому полягає його актуальність?





Фрідріх Дюрренматт

1921–1990

ШВЕЙЦАРІЯ

Гротеск — це одна з надзвичайних можливостей бути точним. Немає сенсу заперечувати, що гротескне мистецтво віддзеркалює жорстокість об'єктивної дійсності, але воно — мистецтво не нігілістів, а моралістів; воно не милується розпадом, а сипле сіль на рани. Воно є незручним, але необхідним.

Ф. Дюрренматт

Драма-притча, трагікомедія, сатира, іронія, гротеск.



Подивіться в Інтернеті кінофільм «Візит дами» (реж. М. Козаков, СРСР, 1989 р.) за п'єсою Ф. Дюрренматта. Які явища (соціальні та психологічні) викриває автор? За допомогою яких засобів?

Фрідріх Дюрренматт — швейцарський драматург і прозаїк — народився 5 січня 1921 р. в м. Конольфінгені (кантон Берн, Швейцарія). Творчу діяльність розпочав як художник-графік, але згодом став відомим драматургом, автором п'єс і кіносценаріїв. Широку популярність отримав завдяки трагікомедіям, які водночас можна назвати й драмами-притчами (параболами). Разом із своїм співвітчизником М. Фрішем сприяв популяризації швейцарської драми на світовій сцені.

Становлення світовідчуття та поетики Ф. Дюрренматта відбувалося під впливом творів М. Гоголя, Ф. Достоєвського, Ф. Кафки, письменників-екзистенціалістів. Для творчості митця характерним є синтез різних традицій, у його творах є елементи античної й шекспірівської драм, класичного театру ХІХ ст. та ін. Однак Ф. Дюрренматт не належить жодному з напрямів і течій. Письменник писав: «Я не зараховую себе до теперішнього авангарду». Справді, митець створив особливий тип драми, що походить передусім з особливості його світосприйняття. Це драма гротескна, іронічна й повчальна водночас. Найвідоміші драми Ф. Дюрренматта: «Гостина старої дами» (1956), «Фізики» (1962), «Ахтерлоо» (1983).

У 1983 р. митцеві було присвоєно звання почесного доктора Цюрихського університету. Письменник помер 14 грудня 1990 р. в м. Невшателі (Швейцарія).



e-text

Трагікомедія «Гостина старої дами» (1956). Особливості композиції.

Зображення духовного стану людей у сучасному світі — головна тема цієї трагікомедії. Розкрити цю тему допомагає своєрідна композиція твору. Найбільше привертає увагу читача (або глядача) композиція образів. Дійових осіб поділено на чотири групи. До першої групи — «Гості» — належать Клер Цаханасян, мультимільонерка; її чоловіки VII–IX; Ключник; Робі, Тобі весь час жують гумку; Кобі, Лобі — сліпі.

Клер Цаханасян не випадково очолює цей список, тому що вона — головна героїня твору, а приїзд до провінційного містечка Гюлена, де минули роки її мо-

лодості, зумовлює рух сюжету. Героїня організовує всю інтригу, дію п'єси. Колись Клер обманув її коханий чоловік — Іль, і вона, вагітна, принижена, позбавлена підтримки, мусила залишити Гюлен. З того часу минуло чимало років. Клер утратила дитину, потрапила на саме дно суспільства, але згодом вдало вийшла заміж, потім виходила заміж ще декілька разів (про що свідчать номери її чоловіків) і стала мультимільйонеркою.

Клер приїздить у Гюлен для того, щоб домогтися «справедливості». Однак «справедливість» вона розуміє по-своєму. Її охопило бажання помститися Ілеві за колишню зраду. Вона обіцяє гюленцям мільярд за смерть Іля, що має стати покаранням за гріхи молодості. Ф. Дюрренматт писав: «Клер Цаханасян — не втілення справедливості, плану Маршалла чи Апокаліпсису, вона — найбагатша у світі жінка, спроможна завдяки багатству діяти, як героїня грецької трагедії, без жодних обмежень, жорстоко, як Медея. Клер може це собі дозволити. У дами є почуття гумору, цього не можна не помітити. Вона дивиться на людей як на товар, що продається, жінка має дивну грацію та зловісну привабливість».

Гроші — рушій суспільства? Те, що Клер Цаханасян поставлена в центрі п'єси, є символічним. Вона не тільки спрямовує дію твору, не лише вчиняє суд над Ілем, а, згідно з авторською концепцією, вершить долю світу, бо гроші — основний рушій сучасного суспільства. Гроші, як констатує Ф. Дюрренматт у п'єсі, визначають долю людей та долю світу. За гроші, виявляється, можна купити все, навіть «справедливість». Гроші зробили з Клер те, чим вона стала — жорстокою, цинічною, потворною в моральному плані істотою, нічого людського в ній не залишилося. Хоча Клер і продовжує виходити заміж, але тут про кохання не йдеться. Це знову ж таки свідчення сили її грошей, вона «купує» чоловіків, бо «*може це собі дозволити*».



«Гостина старої дами» — історія, що відбувається десь у містечку в Європі, і написав її той, хто аж ніяк не відмежовується від цих людей, чи сам повівся б інакше, ніж вони... Я змальовую людей, а не маріонеток, дію, а не алегорію, показую світ, а не мораль, як мені часто приписують, навіть не намагаюся зіставляти свою п'єсу зі світом, усе це природно відбувається саме собою, поки до театру належить публіка» (Ф. Дюрренматт).



Сцена з вистави «Гостина старої дами» за п'єсою Ф. Дюрренматта.
Театр фестивалю Вільямстауна. 2014 р.

Душа головної героїні давно померла, і сама вона несе смерть. Не випадково автор порівнює Клер з Медеєю, а її появу супроводжують промовисті деталі: домовина, яку вона привезла до Гюлена для Іля, похоронні вінки. Отже, Клер — символ духовної смерті, вона сама є смертельною небезпекою для суспільства.

Духовну мертвотність, вплив згубної влади грошей підкреслює й початок героїні. Головним у початку Клер є, безумовно, Ключник, а тепер — охоронець грошей мультимільйонерки. Його раніше звали Гофер, він був головним суддею в Гюлені, але Клер «купила» його, давши йому нове ім'я — Бобі, а всі інші члени почту мусять пристосовуватися до нього. Усі, хто навколо Клер, хто відчув на собі владу її грошей, втрачають не тільки імена, а й власні обличчя. Номери чоловіків Клер, або безбарвні прізвиська людей з її почту, що так схожі один на одного — Мобі, Тобі, Робі, Кобі, Лобі та ін., — не є власне іменами, то знаки остаточного нівелювання особистості.

Образи мешканців. Друга група образів п'єси об'єднана автором під назвою «*Господари*» — це мешканці занепаłego європейського містечка Гюлена. Цю групу дійових осіб очолює Іль, колишній коханий Клер, а також члени його родини: дружина, донька, син. Це свідчить про те, що він, як і Клер, теж є головним героєм твору. Лінія «Клер — Іль» не є традиційною любовною лінією, хоча вся інтрига п'єси ґрунтується на їхньому колишньому коханні, до того ж постійно згадується твір В. Шекспіра «Ромео та Джульєтта». Те, що відбувається між чоловіком і жінкою, — неприйнятне для найкращих людських почуттів.

Гюленці прагнуть отримати від Клер грошову допомогу, а Іль як чоловік, якого вона любила, використовує колишні стосунки для реалізації прагматичної мети. Ілем, як і іншими мешканцями містечка, із самого початку п'єси керує тільки розрахунок. Тому на першому ж побаченні він запитує її, чи допоможе вона гюленцям. «*Вважайте, що вона вже в мене в кулаці*», — з гордістю провінціала каже він учителю.

Іль на початку твору — такий, як усі. Звичайна людина у звичайному збіднілому містечку. Пересічна людина, яка живе злидненным життям, не має високих ідеалів. Він — не героїчна чи виняткова особистість. Якщо з Клер гроші зробили те, чим вона є, то з Іля бідність зробила жалюгідного дрібного крамаря, усе життя



Сцена з вистави «Гостина старої дами» за п'єсою Ф. Дюрренматта.
Театр фестивалю Вільямстауна. 2014 р.

якого зосереджене на крамниці. Він зображений автором у першій дії як досить ница людина. Колись Іль зрадив Клер, але абсолютно не відчував за це провину. Навіть коли вона приїхала до міста знову, почуття сорому в нього не виникає. Він лицемірно каже, що хотів дати Клер щастя, тому *«мусив відмовитися від свого»*. Насправді ж Іль одружився з іншою жінкою з розрахунку, бо в Клер на той час не було грошей. Однак приїзд багатой Клер, яка вимагає *«справедливості»*, змусив його по-іншому подивитися на себе, на людей, на Гюлен, на все життя.

Не-герой, який стає героєм на тлі сучасності. Пересічний провінціал Іль протягом твору стає справжнім героєм. Ф. Дюрренматт зазначав: «Якщо Клер Цаханасян як образ не розвивається, вона — героїня від самого початку, то її колишній коханець стає героєм. Нікчемний крамар, не здогадуючись про те, є її жертвою. Він вважає, що все якось влаштується. Це легковажний чоловік, який через страх, а потім через смертельний жах починає прозрівати. Смерть робить його великим. Вона одночасно наповнена змістом і безглузда.

Якщо Іль спочатку належить до групи «Господарів», то протягом твору він дедалі більше віддаляється від них, а потім протистоїть їм. У першій дії гюленці відхиляють пропозицію Клер, захищаючи Іля. Однак мультимільйонерка говорить: *«Я почекаю»*. Вона добре знає, що час і гроші можуть змінити все на світі. І так воно, зрештою, і сталося. У другій дії Іль намагається зберегти єдність з гюленцями, але ті вже змінилися, вони тепер одягли нове вбрання й взули нові черевики, проте головне — вони змінилися внутрішньо. Мешканці містечка вже не вбачають у пропозиції Клер щось незвичайне чи безглузде, вважаючи, що, урешті-решт, *«справедливість»* має торжествувати й заради неї можна пожертвувати однією людиною. Гюленці, які відвідують крамницю Іля в другій частині драми, приходять сюди не для того, щоб висловити йому свою підтримку, а щоб скористатися ситуацією й безкоштовно отримати товари, бо знають, що Іль не відмовить їм. Гюленці озброюються, мотивуючи це тим, що від Клер утік чорний леопард. Колись «чорним леопардом» Клер звала юного Іля, а це наводить на думку, що йде полювання не на звіра, а на людину. І рушніці, і револьвери, які носять зарядженими й періодично направляють на Іля чи навіть дають йому в руки, символізують близьку смерть.

Друга дія п'єси відтворює жах смерті, що охопив Іля, його остаточний розрив з гюленцями. Авторська ремарка фінальної сцени другої дії тільки підтверджує це: *«Усі залишають зломленого безвихіддю Іля, поволі відходять»*. Іль, на якого містечко поклало великі надії, якого називали наступником бургомістра, став зацькованим звіром.

Але на цьому розвиток образу Іля не завершений. У третій дії він перемагає себе, долаючи страх, піднімаючись духовно. Перед смертю Іль змінюється внутрішньо. Хоча й запізно, але відчуває провину: *«Урешті, я сам винен... Я сам зробив з Клер те, чим вона є, а із себе того, чим я є, нікчемного крамаря. Що ж я маю робити?.. Вдавати невинного? Усе це моя робота: ключник, домовина, мільярд. Я не можу врятувати ані себе, ані вас»* (Переклад В. Вовк).

Іль уже не боїться смерті, не боїться Клер, не боїться гюленців, не боїться зради (його й так уже всі зрадили — і дружина, і діти, і жителі міста). Він знаходить у собі сили подивитися прямо в обличчя смерті й людям, відмовляється від самогубства тільки з однією метою, щоб вони, якщо вже зважилися, теж пройшли



через смерть — його смерть. Для чого? Він і сам не знає, але цей досвід смерті, як відчуває Іль, є трагічною необхідністю і для нього, і для всіх. У промові, зверненій до бургомістра, для Іля настає момент істини: *«Бургомістре! Я пройшов крізь пекло. Я бачив, як ви робите борги, відчував, як з кожною ознакою добробуту до мене дедалі ближче підкрадається смерть. Якби ви не накинuli мені того страху, того моторошного почуття, усе було б інакше, у нас могла б вийти не така розмова, я взяв би зброю: для вас. Але тепер я замкнувся, перемиг свій страх. Було важко, але все вже позаду. Вороття немає. Тепер ви мусите бути моїми суддями. Я скоряюся вашій ухвалі: хоч би яка вона була, для мене вона буде справедливістю, а чим буде для вас, не знаю. Дай Боже, щоб ви встояли перед вашим вироком. Ви можете мене вбити, я не нарікаю, не протестую, не боронюся, але вашого вчинку не можу у вас відібрати»* (Переклад В. Вовк).

Традиції М. Гоголя. Зі списку дійових осіб зрозуміло, що автор створює узагальнений образ містечкової громади, показуючи різні верстви суспільства. Серед «Господарів» — бургомістр, учитель, священник, лікар, поліцай, а також інші мешканці. Вихідна ситуація твору нагадує зав'язку комедії М. Гоголя «Ревізор». Ф. Дюрренматт був добре обізнаний з творчістю М. Гоголя, вважаючи його одним з найкращих письменників світу, тому гоголівські мотиви звучать у різних п'єсах швейцарського митця, зокрема й у «Гостині старої дами». І в М. Гоголя, і у Ф. Дюрренматта до зустрічі поважної особи готуються всі чиновники міста, намагаючись якомога краще зустріти її. Тільки якщо в М. Гоголя вони ще мають імена, то у Ф. Дюрренматта імен немає, що є промовистим фактом. Людина втрачає своє обличчя, себе як особистість, вона — ніхто в сучасному світі, наголошує Ф. Дюрренматт. До того ж у «Гостині старої дами», на відміну від «Ревізора», у процес підготовки до візиту мільйонерки задіяне все містечко.

У першій дії намагання голенців мати кращий вигляд перед Клер смішні й жалюгідні. Сміх викликає не те, що вони бідно одягнені, що в них один на всіх циліндр, що автомобіль (і той старий) має тільки лікар, а те, що вони заради грошей готові на все: бути не тими, ким є насправді; говорити не те, що думають; робити не те, що хочеться. Смішним є плазування, приниження мешканців містечка перед Клер, колишньою повією, людиною нищої моралі. Голенців і гоголівських персонажів єднає побожне ставлення до влади й грошей. Однак якщо герої «Ревізора» бояться втратити свої статки й посади, то голенці, навпаки, — хочуть їх отримати.

М. Гоголя та Ф. Дюрренматта єднає також ракурс зображення. Обидва письменники показують духовну метаморфозу, що відбувається з людьми. І в «Ревізорі», і в «Гостині старої дами» жителі містечка опускаються в моральному плані нижче й нижче, протягом розвитку дії вони дедалі більше втрачають людські якості. У Ф. Дюрренматта моральний занепад людства доведений до абсурду: голенці з людей (бідних, але все ж таки людей) перетворюються на вбивць, вони вбивають Іля й, отже, вбивають у собі людяність.

Та хоча в «Гостині старої дами» змальовано *«жорстокість об'єктивної дійсності»*, у Ф. Дюрренматта, як і в М. Гоголя, при всьому викривальному пафосі твору немає ненависті до людства, навпаки, — тут утілено великий біль за людину, за її життя та майбутнє.

Митець прагнув зображувати людей «не лихими», а духовно збіднілими, такими, якими зробило їх життя. Він наголошував на тому, що грати п'єсу треба «не



гнівню, а сумно, але й з гумором». Отже, відлуння гоголівського «сміху крізь сльози» звучить і в драмі Ф. Дюрренматта «Гостина старої дами».

Духовні трансформації. На початку п'єси здається, що групи «Гості» і «Господарі» протиставлені. Але протягом розвитку дії автор поступово долає контраст між ними. І це пояснюється не тільки тим, що гуленці, нарешті, теж стали багатими, одягли розкішне вбрання. Головне, що вони змінилися внутрішньо, пристосувалися, як того вимагала сила грошей. Вони духовно стали такими ж мертвими, як Клер та її почет. З людей, які «животіли», але все ж таки ще пам'ятали про своє минуле, про культурні цінності, мріяли про краще життя, вони перетворилися на маріонеток, на моральних потвор, здатних на все заради грошей. Та й Клер не поводить себе як «гостя», вона діє як справжня господарка не тільки ситуації, а як владарка світу, бо їй, мільйонерці, належить усе. Утім, душу Іля вона так і не змогла купити, тому їй потрібне хоча б його мертве тіло. А він помирає нескореним, його душа вже не належить ні Гулену, ні старій дамі, ні будь-кому. П'єса пройнята духом страдництва Прометея, який зважився повстати проти жорстоких богів і невідвратної долі. Особливо величним є те, що до прометеїзму змогла піднятися звичайна людина, «занепалий крамар у занепалому містечку».



«Героями є гуленці, люди, як усі ми. Їх не можна зображати лихими, спершу вони рішуче налаштовані відхилити пропозицію, хоч і заборговують, але не з наміром убити Іля, а з лековажності, з думкою, що все якось улаштується. Так треба грати другу дію, а також сцену на станції. Боїться тільки Іль, який розуміє своє становище, ще не сказано жодного лихого слова, аж зі сцени в Петеровій stodолі настає зміна. Лихої долі вже не оминати. Відтепер гуленці помалу готуються до вбивства, обурюються через Ілеву вину тощо. Лише родина до кінця переконує себе, що все буде добре, вона також не лиха, тільки слабка, як усі. Перед громадою постає спокуса: вона надто велика, а злидні надто тяжкі...» (Ф. Дюрренматт).

КОМОПРЕАТЕННАТОСАТАІ

КЛЮЧОВІ. Математична компетентність. 1. Відтворіть у схемі хронологію подій у п'єсі «Гостина старої дами». Позначте на ній основні епізоди, важливі для внутрішньої зміни персонажів. **Ініціативність і підприємливість. 2.** За допомогою яких засобів мільйонерка Клер досягає своєї мети? Дайте оцінку її вчинкам. **Соціальна та громадська компетентності. 3.** Які явища (соціальні та психологічні) викриває автор? За допомогою яких засобів? **Обізнаність і самовираження у сфері культури. 4.** Порівняйте художній твір та екранізацію п'єси Ф. Дюрренматта. **Екологічна грамотність і здорове життя. 5.** Поясніть причини, чому в м. Гулені зникли людяність і милосердя.

ПРЕДМЕТНІ. Знання. 6. Визначте елементи «театру абсурду» у п'єсі «Гостина старої дами». **7.** Як готуються гуленці до приїзду Клер? Чим обумовлені ці приготування? **8.** Чи досягла Клер «справедливості»? **Діяльність. 9.** Порівняйте образи Іля та Башмачкіна («Шинель» М. Гоголя). **10.** У п'єсі Ф. Дюрренматт використав символ з роману Ф. Достоєвського «Злочин і кара» — сокиру. Простежте зміну змісту та функцій цього символу в п'єсі Ф. Дюрренматта. Які ще символи використані у творі? **Цінності. 11.** Що не розумів раніше й що усвідомив Іль перед смертю?



Постмодернізм не можна «визначити», оскільки, як казав Ніцше, визначенню підлягає тільки те, що не має історії, — коло, квадрат, математична чи логічна концепція, науковий факт, платонівська ідея. Щодо постмодернізму, у якого є історія, то він підлягає інтерпретації й реінтерпретації, як це було, наприклад, з романтизмом минулого століття.

І. Хассан

Постмодернізм, інтертекстуальність, гіпертекст, магічний реалізм, міфологізм.



1. Пригадайте суспільно-політичні та культурні явища останньої третини ХХ ст.
2. Розкажіть, яким було ставлення митців доби модернізму до своїх попередників. Назвіть модерністські течії в мистецтві та літературі. Стисло охарактеризуйте їхні новації.
3. Поясніть, чому та як змінюється ставлення митців до традиції в епоху постмодернізму. Назвіть тих, хто творив постмодерністське мистецтво в живописі, архітектурі, музиці, літературі та кіно.

Література кожного періоду є неодмінно вписаною в контекст свого часу. Її форма — то відгук на події, що відбуваються у світі. Історичні передумови появи літератури постмодернізму охоплюють значне коло потрясінь, що пережило людство в середині ХХ ст.: Другу світову війну, Голокост, використання ядерної зброї. Це поставило під сумнів ідею історичного «прогресу», поступу та розвитку людини, майже спростували тезу про те, що пізнання глибинних законів світобудови дало змогу людству стати розумнішим і цивілізованішим. Усі наукові й технологічні відкриття століття, які мали б засвідчити злет людського духу, були знищені безпрецедентними геноцидами та війнами ХХ ст. Водночас усі ці тривожні й гіркі події в історії людства стали поштовхом до появи нового світогляду та мистецтва — постмодернізму.

Що таке *постмодернізм*? Термін «постмодернізм» сприймають і тлумачать по-різному, проте його неодмінно пов'язують з постмодерном, що також не є однозначним поняттям. Одне з визначень «постмодерну» — історичний період, який охоплює проміжок часу з 1960-х років до кінця ХХ ст., з його потрясіння-



«**Постмодернізм** — не хронологічно зафіксоване явище, а певний духовний стан» (У. Еко).

«Постмодернізм — це відповідь модернізму: якщо вже минуле неможливо знищити, бо його знищення призведе до німоти, його потрібно переосмислити іронічно, без наївності» (У. Еко).

ми та кризами світової економіки, «холодною війною», перегонами озброєнь, посиленням ролі ЗМІ, появою й зростанням комп'ютерних технологій та Інтернету. Інша спроба тлумачення «постмодерну» — комплекс певних ідей, умонастроїв, стилів, які превалювали впродовж останніх чотирьох десятиліть минулого століття в усіх сфе-



рах людської життєдіяльності: культурі, філософії, політиці, економіці, техніці та науці. Саме в цьому значенні «постмодерн» упритул наближається до «постмодернізму» як світоглядно-мистецького напрямку, який приходить на зміну модернізму й охоплює різні стильові тенденції в мистецтві. Постмодернізм проявився в різних видах мистецтва: кінематографі, театрі, балеті, музиці, образотворчому мистецтві, архітектурі та художній літературі. Як світовідчуття та світосприйняття він позначився на розвитку філософії, теології, історіографії та кібернетики, психоаналізу та природознавства.



«Модернізм і постмодернізм не розділені ані залізною завісою, ані Китайською стіною, бо історія — то палімпсест, а культура відкрита минулому, теперішньому й майбутньому. Я підозрюю, що в усіх нас є дещо від вікторіанства, модернізму й постмодернізму водночас. Й автор може протягом свого життя писати й модерні, і постмодерні твори...»
(І. Хассан).

Історико-культурні та філософсько-естетичні чинники розвитку постмодернізму. Головним завданням модернізму була критика класичної філософії, в основі якої були слово, Бог чи людина (логоцентризм, теоцентризм, антропоцентризм). Постмодерністи шукали нову методологію, нове світосприйняття, нове розуміння суб'єктно-об'єктних відносин, зокрема відносин між автором і читачем, автором і твором, читачем і твором. У результаті напруженого філософського пошуку були запропоновані нові поняття, які сформували категоріальний апарат філософії постмодернізму: поняття «епістеми» (М. Фуко); «події» і «ризми» (Ж. Дельоз); «письма» і «деконструкції» (Ж. Дерріда); «поверхні» і «тіла» (Ж. Дельоз і Ф. Гватарі). Вагомою постала проблема тексту, текстуальності («вписаності» суб'єкта в культуру) та інтертекстуальності (присутності в тексті інших текстів, що розмиває кордони тексту, позбавляє його завершеності й закритості).

Термін «деконструкція», уведений у 1964 р. М. Хайдеггером на позначення нового сприйняття дійсності та способу мислення, був використаний Ж. Деррідою, який обґрунтовує застосування його як методу аналізу тексту. Суть деконструкції полягає у виявленні в тексті прихованих суперечностей, які засвідчують можливість неоднозначної його інтерпретації. Деконструкція піддає сумніву цілісність і завершеність творів мистецтва, демонструє неможливість єдиної правильної інтерпретації мистецьких явищ.

Термін «інтертекстуальність» запропонувала в 1969 р. Ю. Крістева для позначення «текстової взаємодії в межах самого тексту». На сьогодні інтертекстуальність характеризується як ознака постмодерністського тексту — взаємодія різних кодів і голосів у межах одного тексту або між текстами: текст сприймається як переплетен-



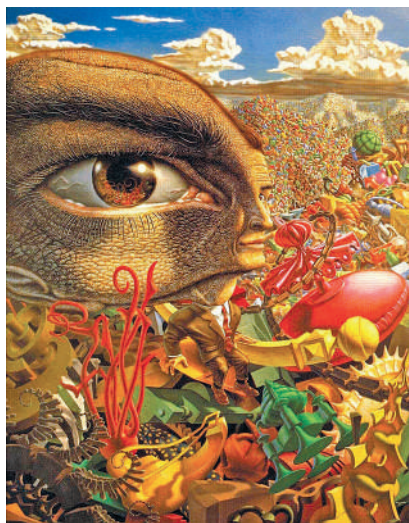
Будинок, який танцює.
м. Прага (Чехія)



«**Постмодернізм** — мистецтво цитат, парафраз, літературних алюзій, стилізацій, пародіювань тощо. Це гра в літературу, а не література» (М. Моклиця).

«Не віддаючи перевагу жодним традиційним художнім моделям, постмодернізм здатний черпати з будь-яких духовних надбань. При цьому тотальна іронічність погляду не тільки відрізняє постмодернізм від попередніх етапів у культурі й естетичному розвитку, а й (...) забезпечує об'єктивність оцінок і створює передумови для подальшого вибору» (Т. Денисова).

є особистість? як культура конструює особистість?). У центрі фокусу митця постає постмодерністська свідомість, яка, на думку української дослідниці історії американської літератури Т. Денисової, є антидогматичною та плюралістичною. Її головна ознака та внутрішнє джерело руху — «сумнів, відмова від альтернативного вибору “або — або” на користь широкого спектра рівноправних рішень “і — і”. ...множинність посідає місце головної умови як суспільного, так і художнього існування». Багато художніх творів постмодернізму репрезентують саме цей тип менталітету, переповідаючи й переписуючи історію, досліджуючи вплив поп-культури на формування особистості, залучаючи в літературний контекст голоси тих, хто раніше знаходився на маргінесі культури, — представників національних меншин, субкультур і жінок.



Р. Вільямс. Простір — принада очей. 1968 р.

ня текстів і кодів, власне авторських і запозичених, а також як метод дослідження тексту як знакової системи, що пов'язана з іншими системами.

Однією з основних відмінностей між модернізмом і постмодернізмом американський критик Б. Макхейл називає пошук відповіді на різні запитання: якщо модерністів цікавить проблема істинності та вичерпності знань (як ми пізнаємо світ? як мистецтво породжує та змінює сприйняття світу? якою є природа реальності?), то постмодерністи звертають увагу на проблему природи пізнання та його можливостей (ким

Американський теоретик постмодернізму І. Хассан визначає постмодернізм як «світовідчуття та стиль», що виник у мистецтві в 1960–1970-х роках. Проте науковець зауважує певні суперечності в самому терміні, які перешкоджають розумінню суті цього мистецького феномену. *По-перше*, на його думку, «постмодернізм» не є оригінальною назвою напряму (як то було із сюрреалізмом, експресіонізмом тощо), що може засвідчити його розрив з попередником — модернізмом. Натомість назва спонукає простежувати діалог між ними. *По-друге*, теоретик літератури зауважує, що сама ідея наступності (постмодернізм іде за модернізмом) суперечить постмодерністській концепції часу як комбінації різноманітних часових схем (міфологічна або циклічна, зворотна, коливальна, спіральна, пунктирна, сакральна тощо), серед яких лінійний час — це

лише один з варіантів його існування. *По-третє*, указуючи на розрив/зв'язок з модернізмом, термін «постмодернізм» у жодному разі не прояснює зв'язки цього напрямку з іншими напрямками й течіями літератури першої половини ХХ ст. Зрештою, І. Хассан зазначає, що в процесі теоретичного осмислення майже неможливо побудувати адекватну модель постмодернізму, навіть віднайти його початок. Передвісниками постмодернізму він називає митців різних епох, серед яких Ф. Рабле, Г. Стайн, В. Вулф, Л. Стерн, Ф. Кафка, Х. Л. Борхес.

ВІДМІННОСТІ МІЖ МОДЕРНІЗМОМ І ПОСТМОДЕРНІЗМОМ
(за І. ХАССАНОМ)

Модернізм	Постмодернізм
Спорідненість з романтизмом / символизмом	Спорідненість з авангардистськими течіями (дадаїзмом / патафізикою)
Закрита форма	Відкрита форма (антиформа)
Цілеспрямованість мистецтва	Мистецтво як гра
Запланованість (усіх елементів художнього твору й акту сприйняття мистецтва)	Випадковість (усіх елементів художнього твору й акту сприйняття мистецтва)
Завершений твір мистецтва	Процес співтворчості (хеппенінг / перформанс)
Дистанція	Участь
Творення (креація)	Деконструкція
Жанр / межі	Текст / інтертекст
Відбір	Комбінування
Корінь / глибина	Ризома / поверхня
Метафора	Метонімія
Метафізика	Іронія
Визначеність	Невизначеність

Література постмодернізму. Витоки постмодернізму в літературі ХХ ст. знаходимо в таких течіях та явищах літературного процесу Америки та Європи, як американська школа «чорного гумору» (К. Кізі, К. Воннегут та ін.), французький «новий роман» (А. Роб-Грійє, Н. Саррот та ін.) і «театр абсурду» (Е. Йонеско, С. Беккет та ін.). Уже в їхніх творах простежуються певні принципи поетики постмодернізму, які згодом набувають окресленої системи.

Ознаки поетики постмодернізму:

- інтертекстуальність;
- інтелектуальна гра з читачем та авторська гра з «чужими» текстами, героями, дійсністю;

- пародіювання, іронія як спосіб переосмислення елементів культурної спадщини;
- поєднання елементів, що належать різним пластам культури: масової та елітарної культури, науки й літератури, високого стилю та ненормативної лексики, історичних реалій та сучасної мови й манери поведінки героїв;
- фрагментованість, хаотичність у побудові твору, поява творів як гіпертексту;
- вільний перехід від одних до інших просторових, часових і культурних планів оповіді, утворення альтернативних історій;
- порушення жанрової чистоти, утворення змішаних жанрів (наприклад, роман-словник чи біоміографія);
- відступи від нормативної орфографії, логіки побудови речень, правил пунктуації;
- нове осмислення класичних міфів, міфотворчість;
- умовність образів і ситуацій;
- поліфонізм.



У. Еко

Представники постмодернізму в художній літературі.

Найяскравішими представниками постмодерністської прози є автори, які творять різні національні літератури. У романах «Колекціонер» (1963) і «Жінка французького лейтенанта» (1969) англієць Дж. Фаулз активно використовує сюжети й імена персонажів з творів В. Шекспіра, В. Скотта, майстерно грає з читацьким очікуванням, пропонує три варіанти фіналу твору. Роман його співвітчизника Дж. Барнса «Історія світу в 10 розділах» (1989) є, по суті, збіркою з десяти оповідань та одного авторського відступу, об'єднаних декількома провідними мотивами й біблійними образами (корабель — ковчег — потоп); у романі «Англія, Англія» (1989) автор апелює до ігрового начала, пародіювання, іронічно переосмислює культурну спадщину своєї батьківщини, укладаючи перелік усього, що становить «англійськість». Італієць У. Еко застосовує в романі «Ім'я троянди» (1980) принцип гри з текстами та персонажами А. Конана Дойла, поєднання масової та елітарної культури, утворює новий жанр на межі (псевдо) історичного та детективного романів. І. Кальвіно звертається до фрагментарності та хаотичності в побудові роману «Якщо подорожній однієї зимової ночі» (1979), який є серією незавершених романів, помилково надрукованих в інших книжках. Для американця Дж. Хеллера предметом іронічного переосмислення в романі «Пастка для дурнів» (1961) постає роль союзних військ у Другій світовій війні: автор пародійно зображує ієрархічну вертикаль влади в армії, доводить абсурдність її вказівок і вимог. У програмному оповіданні американця Т. Пінчона «Ентропія» (1960) простежують-

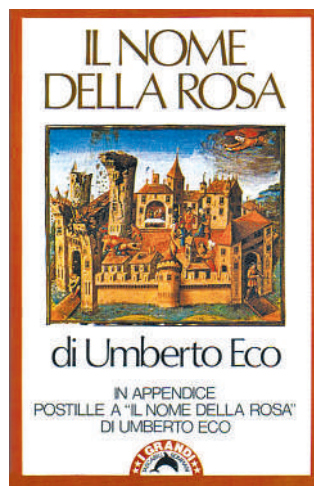


Дж. Хеллер

ся принципи колажу, поліфонізму, а його роман «*Виголошення лоту 49*» (1969) містить інформацію про науку та техніку й нагадує лабіринт блукань головної героїні, чие ім'я алюзивно відсилає читачів до античного міфу. Австрієць К. Рансмайр міфологізує дійсність у романі «*Останній світ*» (1988), здійснює вільний перехід від сучасності до античності, утворює історичні анахронізми, твір сприймають як утілення текстуальної концепції постмодерністської філософії: світ як текст. Німець П. Зюскінд переосмислює жанр роману про митця, оповідаючи історію геніального вбивці в романі «*Парфумер*» (1985). Серб М. Павич утворює нові жанрові форми поєднання художньої літератури й інших видів організації інформації (словники, довідники, путівники тощо), починаючи з роману-словника «*Хозарський словник*» (1984). У романі «*Гра в класику*» (1963) аргентинець Х. Кортасар пропонує нову жанрову форму, яка передбачає варіативність прочитання твору довільно або за заданою автором схемою.

Мистецтво постмодернізму й елітарна та масова культура. У діалозі з мистецтвом модернізму, розрахованим на елітарного читача, озброєного високим рівнем знань і здатного знайти в художніх творах алюзії на інші твори, постмодернізм розширює свою читацьку аудиторію й залучає широкі маси читачів. Цей процес відбувається завдяки застосуванню ігрового чинника в літературі постмодернізму, який знищує межі між масовою та елітарною культурою. Свого часу У. Еко так формулював завдання постмодернізму: «Знести стіну, що відокремлює мистецтво від розваги». Щоб текст художнього твору був цікавим і для масового, і для елітарного читача, постмодерністи застосовують принцип «подвійного кодування», який дає змогу читати твір на різних рівнях. Так, роман У. Еко «*Ім'я троянди*» на рівні масової культури сприймають як історичний детектив із захопливим сюжетом, а на елітарному рівні прочитують як авторську гру з текстами попередніх епох, побудову постмодерністського лабіринту загадок, що залишаються без відповідей, але натякають на долю «загубленої» частини наукового трактату Арістотеля «Поетика». Саме «високі коди» літературного мистецтва дають можливість розгледіти серед персонажів натяк на постать відомого аргентинського письменника Х. Л. Борхеса. Цей принцип, як переконує У. Еко, демонструє, що «призначення літератури не тільки в тому, щоб розважати й допомагати розслабитися. Вона повинна надихати та провокувати на повторне й навіть багаторазове прочитання того самого тексту для його кращого розуміння». Отже, подвійне кодування як ознака постмодерністської літератури дало змогу митцям повернути масового читача, який, можливо, з кожним новим прочитанням твору відкриватиме для себе новий зміст.

Елітарна культура ґрунтується на існуванні специфічних форм мистецтва, зрозумілих лише невеликій групі людей, які мають досить високий інтелектуальний рівень, відповідні духовні запити, особливу художню сприйнятливість.



Обкладинка першого італійського видання У. Еко «Ім'я троянди». 1980 р.

Масова культура (або популярна культура) є переважно комерційно успішною та популярною серед широких верств населення в конкретному суспільстві.

Термін «подвійне кодування» уперше використав архітектор Ч. Дженкс у характеристиці архітектури постмодерну, яка «одночасно висловлюється принаймні на двох рівнях: з одного боку, вона звертається до архітекторів і зацікавленої меншості, котру хвилюють специфічні архітектурні особливості, а з іншого — до публіки взагалі або до місцевих жителів, яких турбують інші питання, пов'язані з комфортом, традиціями будівництва, способом життя». Далі він пояснює свою точку зору: «Постмодерністські будівлі чи твори мистецтва одночасно звертаються до меншості, до обраних, використовуючи “високі коди”, і до широких мас за допомогою загальнодоступних кодів».

КОММУНІКАТИВНОСТІ

КЛЮЧОВІ. Спілкування державною мовою. 1. Розкрийте значення слів *постмодерн*, *постмодернізм*, *постмодерний*, *постмодерністський*. 2. Як ви розумієте поняття «інтертекстуальність»? Які види інтертекстуальності ви знаєте?

Математична компетентність. 3. Перевірте себе: не зазираючи на відповідну сторінку підручника, назвіть імена відомих письменників-постмодерністів.

Інформаційно-цифрова компетентність. 4. Створіть мультимедійну презентацію до теми «Постмодернізм у театрі та кіно». **Уміння навчатися.** 5. Знайдіть у довідковій літературі та випишіть визначення терміна «ризом». **Ініціативність і підприємливість.** 6. *Робота в парах.* Складіть план-задум постмодерністського роману. Зазначте, які ознаки поетики постмодернізму ви залучаєте до його написання та як саме. Придумайте назву для свого роману.

Соціальна та громадянська компетентності. 7. Як вплинули події останніх десятиліть ХХ ст. на розвиток української літератури? Кого з українських письменників чи письменниць можна назвати *постмодерністами*? Які принципи постмодерністської поезики притаманні їхнім творам? **Обізнаність і самовираження у сфері культури.** 8. Поміркуйте, засоби яких видів мистецтва краще передають світовідчуття постмодернізму.

ПРЕДМЕТНІ. Знання. 9. Назвіть передумови розвитку постмодернізму. 10. Поясніть, як література постмодернізму поєднує ознаки масової та елітарної культури. **Діяльність.** 11. Порівняйте модернізм і постмодернізм. Знайдіть точки дотику між цими двома мистецькими напрямками. 12. Уявіть, що вам потрібно написати маніфест постмодерністів. Сформулюйте гасла, які б зацікавили митців у 1960–1970-х роках. 13. Якби вам випала унікальна можливість написати альтернативний фінал одного з творів зарубіжної літератури, який би твір ви обрали та яким би зробили його завершення? Поясніть свій задум. **Цінності.** 14. Поміркуйте над тим, як література постмодернізму впливає на формування культури читання.





Милорад Павич

1929–2009

СЕРБІЯ

Я завжди хотів перетворити літературу, незворотне мистецтво на зворотне. Тому мої книжки не мають ні початку, ні кінця в класичному розумінні цього слова.

М. Павич

...Історія — це лабіринт; це текст; це ілюзія, це коктейль з минулих часів, який намагається випити смертна людина, це вибухівка.

В. Неборак

Гра з читачем і текстом, гіпертекст, алюзія, інтертекстуальність.



1. Що ви знаєте про сербську мову та літературу? За допомогою Інтернету з'ясуйте, до якої мовної групи вона належить, яким алфавітом користуються серби.
2. До складу яких імперій та держав належала територія сучасної Сербії? Які знакові історичні події ХХ ст. пов'язані з цією країною?

Сербський поет, прозаїк, літературознавець, перекладач, фахівець з історії сербської літератури XVII–XIX ст., сербського бароко та поезії символізму, *Милорад Павич* народився 15 жовтня 1929 р. в м. Белграді (Сербія) у родині, де шанували мистецтво. Його батько за фахом був скульптором, а мати викладала філософію в гімназії й добре знала сербський фольклор. Можливо, саме тому М. Павич почав писати з раннього віку та вважав літературу своїм покликанням.

Дитинство майбутнього письменника було позначено роками німецької окупації. Він двічі пережив бомбардування рідного міста в роки Другої світової війни, ледь не загинув, а на схилі років став свідком третього бомбардування Белграда в 1999 р., про що розповів у своєму романі «*Зоряна мантія*». Війна й окупація принесла Милорадові не лише досвід життєвого випробування, а й прочинила двері у світ дорослого життя та викристалізувала його любов до іноземних мов. Як згадує письменник в «Автобіографії», саме «між тими двома бомбардуваннями я вперше закохався і (...) примусово вивчив німецьку. Тоді ж потайки я навчився англійської від одного пана, котрий курих люльку з духмяним тютюном. У той самий час я вперше забув французьку (пізніше я забував її ще двічі). Урешті, на одній псарні, куди я потрапив, ховаючись від англо-американського бомбардування, один російський емігрант,



«Людське життя — дивна гонитва: мета не в кінці шляху, а десь посередині, і ти біжиш, біжиш, може бути, давно вже пробіг повз, але сам того не знаєш, не помітив, коли це сталося. Так ніколи й не дізнаєшся. Тому біжиш далі» (М. Павич).

«Думка — свічка, від якої можна запалити чужу свічку, але для цього потрібно мати вогонь» (М. Павич).



Обкладинка
збірки творів
М. Павича. 2003 р.

царський офіцер, почав мені давати уроки російської з книжок Фета та Тютчева. Інших російських книжок у нього не було». Знання мов визначило сферу творчої діяльності автора, адже літературну працю він розпочав поетичними перекладами з англійської, французької та російської мов. У перекладах М. Павича серби прочитали твори О. Пушкіна («Євгеній Онегін», «Полтава» та «Цигани»), а також Дж. Байрона.

Вищу освіту М. Павич здобув на філософському факультеті Белградського університету в 1953 р. У студентські роки Милорад поєднував студіювання сербської літератури, переклади поезії з грою на скрипці, опанування якої забирало від чотирьох до шести годин на добу. Згодом він прийняв рішення пожертвувати музикою, а потім і перекладами. Пізніше М. Павич отримав докторський ступінь у Загребському університеті. Учений, літературознавець, журналіст і викладач, він ніколи

не залишав письменницької ниви. Першою книжкою М. Павича, що вийшла друком, була збірка його поезій «Палімпсести» (1967). Згодом світ побачила збірка оповідань «Залізна завіса» (1973). До 1984 р., за свідченням автора, він був «найнечитабельнішим письменником своєї країни».

Ставлення до М. Павича кардинально змінилося після публікації «Хозарського словника» (1984). Це був перший роман в його доробку, проте він одразу приніс визнання автору. Твір зачарував читачів і літературознавців можливістю прочитання та перепрочитання роману, який не має ні початку, ні кінця. Його відразу визнали першим зразком нелінійної прози. Так він здобув славу популярного письменника ХХІ ст.

М. Павич прагнув зацікавити й не розгубити своїх читачів, а тому створював нові форми письма, які передбачали їхню активну участь у співтворчості. Для власних творів митець пропонує нові жанрові визначення. Так «Хозарський словник» має підзаголовок «роман-лексикон на 100 000 слів». Автор оформлює його саме як словник, що містить передмову, три словникові частини — Червона книга, Зелена книга, Жовта книга (християнські, ісламські та єврейські джерела відповідно), два додатки, заключну частину та покажчик словникових статей. До того ж словник має дві версії — чоловічу й жіночу, які відрізняються лише в третій частині. Автор грає з читацьким очікуванням, коли пропонує читати твір з будь-якої частини чи навіть сторінки, витворюючи власне полотно художнього тексту.

«Краєвид, намальований чаєм» (1988) — роман-кросворд, який складається з двох частин і може бути прочитаним горизонтально або вертикально. Іншими жанровими новотворами М. Павича є роман-клепсидра («Внутрішня сторона вітру, або Роман про Геру та Леандр» (1991), який має дві титульні сторінки з обох боків книжки й читається з обох боків: від двох початків до середини); роман-таро («Остання любов у Царгороді» (1994), що складається з 22 розділів, які відповідають картам Старших Арканів і мають ті ж самі назви, роман

продається з картами, і читати його потрібно так, як випадуть карти, або ж від початку до кінця); роман-довідник, у підзаголовку якого зазначено: «астрологічний путівник для невтаємничених» («Зоряна мантія» (2000) і «унікальний роман» — детектив із сотнею фіналів («Унікат», 2004).

Одного разу М. Павич висловився, що у ХХІ ст. постало актуальне завдання — об'єднати зображення та текст. І комп'ютерна гра — це найпростіший та найзручніший спосіб такого об'єднання. Письменник відмовляється від «монопольного права автора на істину», він перетворює читачів на співавторів, адже вони можуть обирати власні траєкторії прочитання його творів.

Письменник прожив довге й насичене життя. Свою останню книжку «Мушка» від видав 2009 р. Окрім письменницької діяльності, М. Павич викладав у багатьох європейських університетах (у Парижі, Відні, Фрайбурзі, Регензбурзі, Белграді), був дійсним членом Сербської академії наук і мистецтва. Його номінували на Нобелівську премію в галузі літератури у 2004 р.

М. Павич помер 30 листопада 2009 р. в м. Белграді (Сербія).



audio-text

Оповідання «Скляний равлик» (1998). Постмодерністська гра автора з текстом і читачем. Оповідання «Скляний равлик» є яскравим прикладом постмодерністської прози М. Павича. За іронічним задумом автора, воно передбачає декілька варіантів прочитання. Гра з читачами розпочинається буквально з першого рядка, у якому М. Павич пропонує обрати початок оповідання з двох варіантів. Назва жодного з них не натякає на подальший розвиток сюжету, а лише розкриває імена двох центральних персонажів. «Жіночу» версію представляє панна Хатчеспут, «чоловічу» — пан Давид Сенмут, архітектор. Здається, автор не переймається тим, який вибір здійснять читачі, йому важливіше відразу заінтригувати їх, залучити до співтворчості. Для посилення ефекту нелінійного прочитання твору письменник також пропонує читачам самостійно обрати завершення оповідання. Знову подано два варіанти «Декоративна свічка» і «Запальничка». Проте на цей раз автор не приховує свого іронічного ставлення до того, що, обравши один з варіантів, читачі знехтують іншим. Він проголошує: «Автор у будь-якому разі радить прочитати обидва закінчення, оскільки лише в оповіданнях можуть існувати дві різні кінцівки, не так як у житті». М. Павич апелює до плюралістичності постмодерніст-



Г. Зайцев. Ілюстрація до оповідання М. Павича «Скляний равлик». 2013 р.



Статуя Хатчепсут.
1479–1458 рр. до н. е.

ської свідомості читача. За теорією ймовірності, два варіанти початку та два варіанти завершення дають чотири різні способи прочитання оповідання, серед яких лінійний спосіб (від дошки до дошки) є лише однією з можливих альтернатив. Структуруючи оповідання в такий спосіб, автор не просто «захоплює в полон» читацьку увагу, а й інтригує бажання перечитати оповідання декілька разів.

Інтертекстуальність оповідання. У «Скляному равлику» можна віднайти декілька рівнів інтертекстуальних зв'язків. Один з них утворюють персонажі Хатчепсут, Сенмут, Ніфурере, а також напис на запальничці MOZIS III, про які читачі знають з історії Стародавнього Єгипту. Присутність персонажів, які належать двом світам — теперішньому й історичному минулому, дає можливість говорити про таку ознаку художнього стилю М. Павича, як магічний реалізм. Автор не залишає цей пласт власного твору непоміченим для невтаємничених читачів — у фіналі розділу «Декоративна свічка» він зауважує, що ці імена «можна знайти в будь-якому підручнику з історії Єгипту (XVIII династія)». Проте перипетії престолонаслідування цієї давньої держави не розкривають сюжетної таємниці оповідання, а є лише натяками, літературною містифікацією, одним з проявів авторської гри з читацьким очікуванням автора. Ім'я могутньої жінки-фараона, її архітектора, дочки та наступного правителя держави становлять один з глибинних пластів інтертекстуальних нашарувань у творі. Згодом автор переробив оповідання на п'єсу, зберігши назву. У п'єсі ця лінія набуває розширення, алюзії стають прозорішими, оповідається історія кохання Сенмута до жінки-фараона та її смерть від рук Тутмоса III. Автор не припиняє гри з читачем, змінюючи жанр, спосіб презентації та розширюючи художній простір твору.

Інший рівень, можливо, більш упізнаваний для широкого кола читачів, — різдвяні оповіді, історії про різні чудеса, які відбуваються з людьми в сакральний час свята. Ці твори були надзвичайно популярними в літературі попередніх епох. Згадаймо хоча б історію про дивовижну зміну Скруджа в переддень Різдва з «Різдвяної пісні в прозі» Ч. Діккенса чи зворушливі подарунки Делли та Джима з новели «Дари волхвів» О. Генрі. Щоправда, герої О. Генрі жертвували найдорожчим, щоб зробити подарунок своїм коханим, у той час як Хатчепсут і Давид Сенмут просто повертають украдені речі. Гра «укради — віддай» стає єдиним засобом боротьби із самотністю для продавчині Хатчепсут. Їй байдуже, що й у кого поцупити. Головне — не «розривати коло»: крадеш в однієї людини — підкидаєш іншій, хоча іноді можна й у зворотному порядку. М. Павич загострює одне з найактуальніших питань сьогодення — самотність людей, їхню неспроможність живого спілкування. Здавалося б, передсвятковий день має приносити лише диво. Проте літературна традиція знала й драматичні, а подекуди трагічні ноти звучання цих оповідей («Ляльковий дім» Г. Ібсена, «Дівчинка із сірниками» Г. К. Андерсена). Напевне, ці сюжети навіювали автору версію трагічного фіналу оповідання.

Центральна метафора твору. Два образи — скляний равлик і запальничка — є центральними в структурі оповідання М. Павича. Вони становлять своєрідну логічно вмотивовану пару: без запальнички декоративна свічка, якою і є равлик, не буде горіти (таких спроб в оповіданні — три). Проте кожен з них не є тим, чим здається. Запальничка обіцяє здійснити бажання, якщо *«креснути нею тричі»*. Автор деконструє принцип чарівної казки, де найчастіше магічний помічник обіцяв виконати три бажання. І якщо таємницю запальнички читач може й не розгадати, за умови, що прочитає лише один з варіантів фіналу — з тією ж назвою, то ключ до секрету скляного равлика містять два з п'яти розділів оповідання.

Зазвичай равлик символізує уповільненість, загайність, але водночас і Все-світ, досконалість, гармонію, адже його черепашка — то дім, який завжди з равликом. Спробуймо зосередитися на тих значеннях, які цей символ отримує в оповіданні М. Павича. На буквальному рівні цей образ символізує таємницю й секрет, адже в равлика є черепашка (*«панцир»*, *«скляна шкаралупа»*), яку наповнює чи то пил, чи то блискучий пісок. Дві героїні оповідання змінюють цей наповнювач іншим, що дає змогу говорити про символічний рівень образу. До панни Хатчепсут равлик потрапляє зі срібним пилом, вона змінює його на блакитний. Срібний колір як колір благородного, але холодного металу, щоправда, не обов'язково руйнівного, перетворюється на колір, що нагадує очі юнака — *«атлантидно-блакитні»*. Така зміна дає можливість тлумачити образ равлика як метафору кохання, привнесення кольору в сірі будні. У того равлика, який колишня дружина Давида Сенмута придбала в магазині кришталевих виробів, черепашка заповнена рожевим пилом. Пані Сенмут висипає блискучий пил і змінює його на вибухівку. Якщо чоловік забере без її дозволу равлика з дому, то може загинути. У цьому варіанті равлик є метафорою смертоносної образи чи розплати за зражені почуття, відкладеної в часі. І для того, щоб ця розплата здійснилася, потрібна запальничка. Автор зумисне зіштовхує героїв оповідання, змушує їх викрасти й повернути одне одному ці предмети, але яким буде фінал оповідання — обирає читач.

Отже, *«Скляний равлик»* має вигляд нелінійної схеми, гіпертексту, для прочитання якого потрібен комп'ютер, а не художня книжка. Підтвердженням цього



Українською мовою твори М. Павича перекладали *О. Рось, Н. Чорпіта, О. Микитенко, І. Лучук, А. Татаренко, Н. Іпатій, Х. Стельмах*.

Українські читачі ознайомлені з романами й оповіданнями автора, які друкували окремо або були включені в тематичні збірки, зокрема в *«Антологію сербської постмодерної фантастики»* (2004). Значну увагу привертає також одне з чисел незалежного культурологічного часопису *«І» «Югославія. Косово. Європа»* (1999, № 15), яке містить переклади творів М. Павича, зокрема *«Автобіографію»*, а також уривки з книжки М. Євтича *«Розмови з Павичем»*, творчі зізнання в любові до своєї справи перекладачки *«Хозарського словника»* О. Рось і поетичний спомин про зустріч з М. Павичем І. Лучука *«Трохи білого світу»*. Частину вірша становить переклад *«Іліади»* з *«Останньої любові в Царгороді»*.

Про зв'язок митця з Україною свідчить те, що М. Павич був першим очільником Товариства сербсько-української дружби.

є не лише два «перехрестя», а й розділ твору «Дочка, яка могла зватися Ніфуре-ре», який автор називає «центральною клавішею».

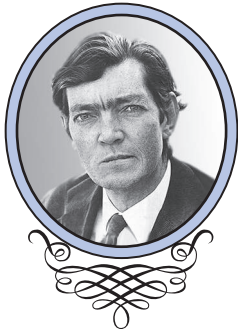
Відкритість форми оповідання дає змогу читачам відчути себе співтворцями М. Павича та є характерною ознакою стилю митця.

КОМОПЕАТЕЕНАТОННОСАТІ

КЛЮЧОВІ. Спілкування державною мовою. 1. Автор експериментує з нелінійною формою оповіді й утворює нові жанрові різновиди роману: *роман-словник, роман-кросворд, роман-клепсидра, роман-таро, роман-путівник* тощо. Дайте їм визначення. **2.** Які епітети, метафори та порівняння ви можете дібрати до характеристики прочитаного оповідання М. Павича? **3.** В одному з перекладів оригінальну назву твору, що сербською мовою звучить як «Стаклени пуж», відтворили як «Скляний слимак». Чи є слова *равлик* і *слимак* абсолютними синонімами? **Математична компетентність. 4.** Пригадайте, які другорядні персонажі фігурують чи згадуються в оповіданні. **5.** Поміркуйте, чому автор мінімізує кількість другорядних персонажів у творі. **Інформаційно-цифрова компетентність. 6.** Знайдіть на офіційній веб-сторінці М. Павича в рубриці «Дела» (у перекладі із сербської «Книжки») інформацію про те, якими мовами перекладали й перекладають твори М. Павича. **7.** В Україні «равликом» називають знак «@», що використовують в електронних адресах. За допомогою Інтернету дізнайтеся, як називають цей знак у Сербії та інших країнах. Поміркуйте, чи може це значення впливати на сприйняття центрального образу оповідання. **Уміння навчатися. 8.** За допомогою Інтернету й інших джерел з'ясуйте роль історичних постатей, іменами яких автор позначив своїх персонажів в історії XVIII-ї династії єгипетських фараонів. **9.** Висловіть припущення, чому автор звертається саме до цієї історичної епохи та цих людей. **Ініціативність і підприємливість. 10.** Уявіть, що ви отримали доручення модерувати дискусію на тему «Авторська гра з читачем і текстом в оповіданні М. Павича». Складіть тезовий план для обговорення та продумайте стратегію проведення дискусії. **Соціальна та громадянська компетентності. 11.** М. Павич був найвідомішим у світі сербським письменником другої половини ХХ — початку ХХІ ст. А хто із сучасних українських письменників може претендувати на світове визнання? **12.** Кого б з українських митців слова ви рекомендували номінувати на Нобелівську премію в галузі літератури й чому? **Обізнаність і самовираження у сфері культури. 13.** Уявіть себе режисером, який знімає фільм за мотивами оповідання «Скляний равлик». Як би ви втілили в кінематографі нелінійність сюжету твору?

ПРЕДМЕТНІ. Знання. 14. Розкрийте значення постмодерністського принципу «авторська гра з читачем». **15.** Поясніть, як цей принцип реалізовано в оповіданні «Скляний равлик». **Діяльність. 16.** Аналізуючи прочитане оповідання, визначте особливості індивідуального стилю М. Павича. **17.** Яка з ознак поезики постмодернізму, на вашу думку, є домінантою його стилю? **Цінності. 18.** Залишаючи за читачем право вибору фіналу оповідання, автор натякає на щасливий фінал у варіанті «Запальничка». Які ознаки позитивної розв'язки сюжетної колізії є в цьому варіанті? **19.** Чи однозначно трагічним є завершення оповідання за варіантом «Декоративна свічка»? **20.** Запропонуйте власний (третій) варіант останнього розділу та його назву.





АРГЕНТИНА

Я вважаю себе письменником, який вірить у людську гідність, у свободу та демократію.

Х. Кортасар

Постмодернізм, магічний реалізм, гра з читачем.

Хуліо Кортасар 1914–1984



1. Хто такі *менади* в античній традиції? Які міфи пов'язані з ними?
2. Знайдіть зображення менад в Інтернеті, прокоментуйте.

Хуліо Флоренсіо Кортасар — представник магічного реалізму й постмодернізму — народився 26 серпня 1914 р. в м. Ікселі (Брюссельський столичний регіон, Бельгія) у родині дипломата. Згодом сім'я вимушена була шукати прихисток у м. Цюріху, а в кінці 1915 р. переїхала в Іспанію, до м. Барселони, де проживала до 1918 р. Повернувшись в Аргентину, Кортасари оселилися в м. Банфілді. Їхній будинок став джерелом нових вражень та образів, які згодом будуть відображені у творах Х. Кортасара. Там мешкали коти й собаки, черепахи та сороки. Несподівано для всіх батько залишив родину. Тягар відповідальності ліг на плечі молодій матері.

Навчаючись у середній школі в м. Буеносі-Айресі, Х. Кортасар був старанним учнем, завзятим книголюбом: захоплювався творами А. Дюма, Ж. Верна, Е. По. Перший роман він написав у дев'ятирічному віці. 1936 р. юнак вступив до університету м. Буеноса-Айреса на літературно-філософський факультет. Коло його читацьких захоплень значно розширилося: Гомер, Дж. Кітс, П. Шеллі, Ф. Достоєвський, О. Уайльд, Г. К. Честертон, Ф. Кафка, Т. Еліот, Е. Хемінгуей, В. Фолкнер та ін. Проте через брак коштів Хуліо вимушений був залишити навчання. Декілька років він працював сільським учителем, а потім викладав в університеті м. Мендоса.

1938 р. невеликим накладом вийшла друком його символістська збірка сонетів «Присутність» під псевдонімом *Хуліо Денис*. Не підтримавши військового перевороту Х. Перона в Аргентині, Х. Кортасар узяв активну участь в антидиктаторських виступах і згодом відмовився від усіх педагогічних посад і повернувся до м. Буеноса-Айреса, де вступив до Книжкової палати. 1946 р. написав новелу «Захоплений дім». 1951 р. видав збірку оповідань «Бестіарій».



Обкладинка збірки Х. Кортасара «Кінець гри». 2016 р.

Митець отримав літературну стипендію французького уряду й оселився в м. Парижі. Найвідомішими виданнями письменника стали: збірки оповідань «Кінець гри» (1956), «Таємна зброя» (1959), романи «Визраші» (1960), «Життя хронотів і фамів» (1962), «Гра в класику» (1963), «62. Модель для складання» (1968), «Книга Мануеля» (1973), літературні колажі «Довкола дня на 80 світах» (1968), «Останній раунд» (1969) та ін.

У французькій столиці Х. Кортасар вступив на службу в ЮНЕСКО, де працював синхронним перекладачем. Улюбленець інтелектуальної еліти, він уникав гамірливих аудиторій, журналістів і телекамер. Митець створив свій всесвіт, відкритий тільки найближчому оточенню.

Після тридцятирічного проживання у Франції нарешті 1981 р. письменник отримав французьке громадянство. Х. Кортасар помер 12 липня 1984 р. в м. Парижі (Франція).



e-text

audio-text

Оповідання «Менади» (1956). Фантасмагорична картина безумства натовпу. Це оповідання ввійшло до збірки «Кінець гри». Назва твору налаштовує читачів на осягнення змісту в міфологічному плані, є своєрідним кодом до сприйняття тексту. Письменник інтерпретує відомий міфічний сюжет на сучасний лад.

Події відбуваються в провінційному аргентинському містечку середини ХХ ст. Театр Корона — своєрідний мікросвіт, у якому розгортається трагедія сучасного Орфея — Маестро. Диригент працює в місті за контрактом і намагається призвичаїти місцеву публіку до класичної музики. В укладеній ним

програмі концерту зазначені «Сон літньої ночі» Ф. Мендельсона, «Дон Жуан» Р. Штрауса, «Море» К. Дебюссі та «П'ята симфонія» Л. ван Бетховена. Непомітно розповідач робить читачів своїми «спільниками», уводить їх у простір *місцевого театру*, і вони мають «почути» і «відчути» музичні твори за реакцією слухачів.

Спочатку публіка з трепетом слухала романтичну музику Ф. Мендельсона до трагедії В. Шекспіра «Сон літньої ночі». «Дон Жуан» Р. Штрауса їй теж дуже сподобався. Імпресіоністична музична п'єса



Менади (з давньогрецьк. — *шалені, несамовиті*) — персонажі міфології Стародавньої Греції. Прикрашені виноградним листям і плющем, вони завжди супроводжували Діоніса, знищуючи все на своєму шляху.

Часто їхніми жертвами ставали випадкові чоловіки. Менади прагнули захопити жінок і долучити до почту Діоніса. За настановою свого бога вони вбили Орфея, який прославляв Аполлона, а не Діоніса.

«Море» К. Дебюссі також викликала величезні овації. Але поступово в театрі ніби згущується повітря, наростає напруження... Кульмінацією музичного вечора стала «П'ята симфонія» Л. ван Бетховена. Драматизм музики видатного композитора викликав у слухачів дике шаленство емоцій, які вириваються зовні. І люди, які ще донедавна *«сповнилися безконечною добротою одне до одного»*, перетворилися на страшний натовп, який у пориві вдячності Маестро хотів *«розірвати»* його. *«Юрма очманілих шанувальників понесла його зі сцени й потягла кудись у глиб партеру... Безумні чоловіки й жінки із завиванням виривали в скрипалів скрипки (які хрустіли й лопали, ніби величезні руді таргани), потім стали кидати в залу всіх музикантів поспіль, а там навалювалися на них інші шаленці...»* (Переклад Ю. Покальчука).

Несподівано для самого Маестро він викликав у душах людей своїм майстерним виконанням зовсім не ті емоції, на які очікував. Духовно обмежені й культурно не розвинені жителі містечка були не готові до сприйняття класичних шедеврів і перетворилися на страшних «менад», які готові знищувати все на своєму шляху, навіть того, хто подарував їм велике мистецтво. Безумні люди були готові троцяти інструменти й битися одне з одним.

Реальна ситуація концерту перетворюється на фантазмагоричну картину розгулу стихійної маси в театрі, яку ніщо не може стримати. *«Хвилювання в залі помітно посилюється, світло почало швидко слабнути, у червоноястому жеврінні лампочок обличчя були ледве видні й постаті людей нагадували якісь дриготливі тіні, нагромадження безформних об'єктів, які то наближалися, то віддалялися одне від одного»* (Переклад Ю. Покальчука).

У розповідача ця картина викликає огиду, він єдиний залишається осторонь безумства натовпу. Але коли диригентові загрожує реальна небезпека, піднімається на сцену. Та Маестро кудись зник... А юрба продовжувала шаленіти й нищити все довкола. *«Я все це бачив, не втрачав, однак, здорового глузду, і в мене й далі не було ані найменшого бажання поділяти це загальне навіженство. Напевно, власна байдужість пробуджувала в мені дивне почуття вини, ніби моє поведження було в чомусь ганебніше, особливо скандальне серед цього загального неподобства»* (Переклад Ю. Покальчука).

Символіка образів. Образ Маестро втілює думку про сучасного Орфея, який здатний своїм мистецтвом впливати на світ. Але якщо в давньогрецькому міфі



О. Дом'є.
На концерті.
1956–1958 рр.



Г. Ладзаріні. Орфей, якого карають вакханки. 1690-і роки

Орфей міг зачаровувати мелодіями диких звірів, перемагати смерть, то в оповіданні «Менади» Х. Кортасар ніби «перевертає» відомий міф навпаки.

Спів сучасного Орфея викликає зворотний ефект — дикі інстинкти людей. Хто в цьому винен? Маєстро чи світ? Автор залишає це запитання на розсуд читачів, які є «співтворцями» тексту. Так само «читачі» мають вирішити, куди «провалився» диригент і чи справді «його змусили стати навколішки»... Може, «провалився» у царство Аїда? А чи може Орфей стати на коліна? Чи то тільки здалося в пітьмі розповідачеві? Автор грає з давнім міфом, накладаючи його на сучасність і в такий спосіб виявляючи цю реальність і почуття людей.

В оповіданні є й інші символічні образи. Наприклад, жінка в червоному є втіленням фатальної сили менад, яка спричинила шаленство натовпу. У фіналі вона «повільно, ніби облизуючись, провела язиком по губах, які розтягувалися в посмішці» (Переклад Ю. Покальчука).

Театр у творі постає символом сучасного життя. «Увесь світ — театр, а люди в ньому — актори», — одна з відомих цитат В. Шекспіра, початок монологу Жака з другого акту комедії «Як вам це сподобається»: «All the world's a stage, And all the men and women merely players: They have their exits and their entrances; And one man in his time plays many parts...» В оповіданні Х. Кортасара ця фраза набуває не комедійного, а трагічного змісту.

Театр життя перетворюється на жорстоку арену битви й шаленства, на театр смерті. Тому навіть матадор (не випадково Маєстро порівнюється з ним), який вражає натовп своїм мистецтвом, може бути знищений тими самим людьми, які раніше йому аплодували.

Стихли звуки музики й ревіння юрби, розійшлися додому люди, кудись щезли диригент і музиканти... Однак реальний театр життя не зачинається ніколи. У ньому будуть постійно з'являтися нові Орфеї, але яким буде їхній вплив на людей, залежить не тільки від їхнього мистецтва, а й від тих, хто здатний (чи не здатний) чути, сприймати, мислити й любити культуру. Читачі постмодерністського твору мають право на власний вибір.



«Менади» Х. Кортасара — це новий погляд на мистецтво, зокрема на його роль у сучасному суспільстві споживачів.

ОСОБЛИВОСТІ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ Х. КОРТАСАРА

1. Поєднання латиноамериканської та західноєвропейської літературних традицій.
2. Порушення сучасних соціальних, психологічних і моральних проблем.
3. Спростування усталених уявлень, умовностей та правил.
4. Інтертекстуальність — звернення до різних видів мистецтва.
5. Калейдоскопічність і фрагментарність композиції.
6. Поєднання фантастики й реальності, міфологічного та дійсного, елементів різних жанрів і стилів.
7. Метафоричність і багатошарова символіка.
8. Пародійність, гротескність, контраст.
9. Читач — співавтор твору та сучасник подій.

КОМОПЕАТЕНТНОСТІ

КЛЮЧОВІ. Спілкування державною мовою. 1. З'ясуйте пряме й переносне значення слова *менади*. Доберіть синоніми. 2. Знайдіть у тексті порівняння. Яку функцію виконують порівняння в створенні загального портрета натовпу? **Уміння навчатися.** 3. Запропонуйте власну програму концерту музичних творів, які б мали облагородити людську душу. **Соціальна та громадянська компетентності.** 4. Які негативні суспільні явища відображено в оповіданні? 5. Висловіть думку про те, чи може особистість протистояти силі несамого натовпу. **Обізнаність і самовираження у сфері культури.** 6. За допомогою Інтернету знайдіть зображення Орфея та менад у світовому мистецтві. Підготуйте презентацію. 7. Проект «Музика в тексті й музика тексту». Використовуючи Інтернет, прослухайте й проаналізуйте музичні твори: «Сон літньої ночі» Ф. Мендельсона, «Дон Жуан» Р. Штрауса, «Море» К. Дебюссі та «П'яту симфонію» Л. ван Бетховена. Охарактеризуйте їхні сюжети й особливості втілення. Аналізуючи оповідання Х. Кортасара, зробіть припущення, які саме музичні фрагменти цих творів (адже деякі з них значні за обсягом, складаються з кількох частин) вплинули на слухачів. Чому вони викликали неочікувану реакцію? **Екологічна грамотність і здорове життя.** 8. Чи міг Маестро передбачити поведінку публіки? Поясніть.

ПРЕДМЕТНІ. Знання. 9. Як утілені міфологічні образи й сюжети в персонажах і подіях оповідання Х. Кортасара? **Діяльність.** 10. Охарактеризуйте місцевих поціновувачів музики. Визначте ставлення розповідача до них. 11. Розкрийте вплив музичних творів на слухачів. Наведіть цитати. 12. Висловіть гіпотезу, що сталося з Маестро після концерту. 13. Напишіть твір на тему «Митець — Орфей чи матадор?». **Цінності.** 14. Дайте оцінку вчинкам натовпу, розповідача, сліпого. 15. У чому, на вашу думку, полягає цінність мистецтва?



СУЧАСНА ЛІТЕРАТУРА В ЮНАЦЬКОМУ ЧИТАННІ

УКРАЇНА



Таїр Халілов

(нар. 1940 р.)

В Криму, при неправдивих суддях,
Де імперська панує «прить»,
Відчув я, що у мене в грудях
Татарське серце клекотить.

Д. Павличко

Екзистенціалізм, повість, ретроспективна композиція, індивідуальний стиль.



Робота в групах. 1) «Історики»: підготуйте повідомлення про історію кримськотатарського народу. 2) «Літературознавці»: знайдіть інформацію про шляхи розвитку кримськотатарської літератури, про її видатних митців і твори, важливі для сучасності. 3) «Соціологи»: використовуючи матеріали періодичної преси, проаналізуйте події, які відбулися в Криму після Революції гідності 2014 р. У якому стані нині перебуває кримськотатарський народ? 4) «Культурологи»: розкажіть про традиції кримських татар та їхні культурні пам'ятки в Криму й інших регіонах світу.

Таїр Бекірович Халілов (Халіл) — один з найяскравіших представників сучасної кримськотатарської літератури — народився 6 вересня 1940 р. в селі *Карабай* (нині село *Відродження*) *Старокримського району* (тоді *Кримської АРСР*). Він був п'ятою дитиною в сім'ї Бекіра та Фатіме Халілових.

Жахливою датою для родини стало 18 травня 1944 р. Письменник згадував: «...два солдати з автоматами й офіцер, який супроводжував їх, зі складу військ НКВС о 4-й годині ввірвалися в будинок. Офіцер коротко зачитав постанову про виселення й дав на збори 15 хвилин. Батько і мати, розгубившись, ледь устигли нас одягнути та взути. Фактично із собою нічого не встигли взяти, навіть сепаратор для молока — за тодішніми мірками — велике багатство, заборонили. Батько



був відомим фахівцем з тютюництва та двічі побував на ВДНГ у Москві, звідти й привіз цей сепаратор, єдиний у селі. Усе село ходило до нас сепарувати молоко (...). Жителів села зібрали в хліві, де сушили відомий кримський тютюн “Дюбек”, який вирощував батько. Там в оточенні озброєних солдатів протримали їх до обіду. Усі думали, що поведуть на розстріл. Але звідкись приїхали американські “студебекери”, радянські ЗІСи та “полуторки”. Усіх повантажили на машини, під конвоєм привезли на залізничну станцію Іслам-Терек (нині Кіровське) і буквально заштовхали до смердючих товарних, так званих “телячих”, вагонів. Чи треба говорити про той жах, шокове потрясіння й крики, якими супроводжувався цей “важливий державний захід”?.. Дорогою прямування ешелону, що тривала майже місяць, як і в місцях насильницького поселення, люди вмирили від голоду, хвороб, від нестерпних душевних мук і від нещасних випадків. (...) Людей упродовж місяця в страшних антисанітарних умовах морили голодом і цілеспрямовано утримували в обмеженому просторі вагонів — фактично в тюрмах на колесах».

Так відбувалася депортація кримських татар. Ешелони везли людей у невідомість. Сім'ю Халілових поселили в Макаріївському районі Костромської області, у лісовій глушині. Серед спецпоселенців лютували хвороби. Від туберкульозу померла сестра, від тифу — мати; батько за спробу втечі до Узбекистану отримав двадцять років ув'язнення в радянських таборах.

Залишившись без батьків, малолітні діти сім'ї Халілових потрапили до дитячого будинку в Узбекистані. Після закінчення середньої школи й служби в армії Т. Халілов вступив до Ташкентського сільськогосподарського інституту й 1969 р. отримав диплом ученого-агронома, плодоовочівника-виноградаря. Неодноразово робив спроби повернутися в Крим, але представники тодішньої влади йому відразу відмовляли, коли дізнавалися, що він кримський татарин. Хоча в 1967 р. були зняті санкції проти кримських татар, однак дозвіл повернення на батьківщину вони отримали лише 11 липня 1990 р. Тільки тоді письменник зміг повернутися на рідну землю.

Т. Халілов — автор книжок *«Моя доля — ХХ століття»*, *«Коли прилітають лелеки»*, *«Перший сніг»* та ін. Член Національної спілки письменників України.

Проза письменника належить до екзистенціалізму — напряду у філософії й літературі ХХ ст., що позиціонує й досліджує людину як унікальну духовну істоту, здатну до вибору власної долі. Т. Халілов прагнув збагнути справжні причини трагічної невлаштованості людського життя, дослідити пограничні стани людського існування. Він вважав, що справжня сутність буття виявляється в кризових моментах, коли людина перебуває на межі життя і смерті (екзистенційна межова ситуація). Коли оманлива пелена спадає, людина гостріше починає усвідомлювати свою самотність та опиняється перед вибором (моральним чи екзистенційним).

Кримським татарам доводилося протягом століть жити в ситуації постійного вибору між життям і смертю як в особистому, так і в національному вимірах. За таких умов сформувався індивідуальний стиль Т. Халілова, якому притаманні виразні національні традиції, зображення особливостей національного світосприйняття, утілення теми депортації кримських татар, заглиблення у внутрішній



світ персонажів, ліризація прози (використання спогадів, внутрішніх монологів, ліричних відступів) тощо.

У повісті «*До останнього подиху*» (1992) відображено історію та трагічну долю кримськотатарського народу. Художнім документом геноциду кримськотатарського народу є також повість Т. Халілова «*Забрана Батьківщина*» (2009).



Повість «До останнього подиху». Погляд у минуле. Сюжет повісті — це спогади самотнього, прикутого до ліжка старого Бекира, який намагається подолати шлях до дверей та відчинити їх тому, хто дзвонить. Цей шлях для смертельно хворого представника кримськотатарського народу виявився занадто довгим. Він знаходиться між життям і смертю, його душа, скалічена випробуваннями й трагедіями, залишається незламною та відданою своїй батьківщині, якої позбавила героя радянська влада.

Ретроспективна композиція — розповідь про події від теперішнього до минулого — освітлює найважливіші моменти життя героя, яке невід’ємне від долі його народу. Він, як і інші кримські татари, зазнав депортації, тортур і принижень у радянських в’язницях і таборах. Потім його позбавили права повернутися на рідну землю, та все ж таки він не зламався, вижив і вистояв у випробуваннях.

Образ Бекира. Автор створює живий, зримий та поетичний образ героя, проникливо вибудовує його життєвий шлях від засмаглого, бадьорого, невтомного хлопчика, який улітку «*ходив у коротких штаних нижче колін і у вищівлій ситцевій сорочці, пошитій матір’ю*», до втомленого старого, у якого обличчя перетворилося на «*згусток оголених почуттів: біль, страждання, відчай, напруження, рішучість, упертість, виснаженість і надію*».

Ще дитиною він навчився любити море й життя, зрозумів, що «*море, як і життя, не прощає легковажності й помилок*». Згадуючи події давніх років, Бекир переживає найкращі, світлі почуття до своїх батьків, які оберігали його від усіх проблем. На тлі мальовничої природи Криму народжувалося світле кохання до Еміне: «*Він згадував її щодня. Та що згадував? Жив нею! Він слухав її дихання, биття її серця, відчував запах її волосся, що пахло сонцем і морем, гвоздиком та васильками, яких багато росло в їхньому дворі. Коси до пояса, гаряча, чиста й юна, вона запам’яталася такою на все життя*» (Переклад Л. Любимової).

Трагічні сторінки історії кримськотатарського народу



З доповідної записки Л. Берії 10 травня 1944 р.: «З огляду на зрадницькі дії кримських татар проти радянського народу й небажання подальшого проживання кримських татар на прикордонній околиці Радянського Союзу, НКВС СРСР вносить на Ваш розгляд проект рішення Державного комітету оборони про виселення всіх татар з території Криму». За рішенням Державного комітету оборони СРСР під час спецоперації НКВС 18–20 травня 1944 р. з Криму до Середньої Азії, Сибіру й Уралу були депортовані всі кримські татари, за офіційними відомостями — 194 111 осіб.

Депортація татар набула масштабів загальноукраїнської трагедії. В Україні 18 травня оголошено Днем пам’яті жертв геноциду кримськотатарського народу.

Усі плани зруйнувала війна. Бекир пішов на фронт Другої світової й став захисником батьківщини. Лихоліття війни відшуміли, герой-визволитель, капітан Червоної армії повернувся на рідну землю, але на нього тут ніхто не чекав. Родину Бекира, як і інші родини кримських татар, відповідно до рішення радянської влади, депортовано до Середньої Азії. Будинки татар зайняли нові мешканці з Росії.

Душевне напруження ятрить рани пам'яті, крізь які просочується історія вигнання кримськотатарського народу, поневіряння на чужині. Оповідь набуває особливо пронизливого й щемкого характеру, відчувається, що це історія самого письменника, історія його народу. Тоді татар рятували тільки солідарність, милосердя та взаємодопомога, але водночас процвітали наклепи й доноси. Невчасний жарт у товаристві приятеля про вуса вождя коштував Бекирові свободи. Виснажений голодом і нелюдськими умовами в камері підземної в'язниці, герой не зламався, не втратив людської гідності, проте слідчий за допомогою хитрощів та обману змусив підписати зізнання, а отже, і смертний вирок, який невідомо з яких причин був замінений таборами на Колимі.

Т. Халілов майстерно відтворив контраст темної руйнівної стихії зла й найкращих людських почуттів. Після звільнення герой влаштувався в геологічну експедицію. Виконуючи завдання експедиції, він випадково зустрічає свою наречену, на долю якої випало не менше поневірянь, аніж на його: вона потрапила до німців під час облави, а потім після війни, як *«добровольцю та помічнику»* фашистської Німеччини, їй довелося пройти всі кола пекла сталінських концтаборів. Любов і жертвовність відкривають Бекирові й Еміне справжній сенс життя, дають можливість пізнати щастя, навіть незважаючи на страждання та жорстокі випробовування, які довелося витримати. З особливою ніжністю й трепетом Бекир згадує сина: *«На порозі свого небуття я чітко зрозумів, що весь сенс мого життя зводиться до твого народження, хлопчику мій. Я відчував, що доки ти є, я не помру. Буду жити й тоді, коли зникну, перетворюся на прах, тому що моє продовження — у тобі. І тому, хлопчику мій, до останнього подиху буде боліти моє серце за тебе...»* Зустріч з дорослим сином для старого нині стає найбільшим бажанням.

Символіка назви твору. Назва повісті *«До останнього подиху»* є смисловим центром твору. У ній відображено вічну тему пам'яті, синівської, чоловічої, батьківської любові. У ній — наскрізна ідея безмірної любові до батьківщини: *«Я не Мцирі, любий хлопчику, та моя любов до землі своїх предків незнищенна, — подумки звернувся до сина. — Я страшенно люблю її степ і гори, її небо, схід і захід сонця, пил її доріг. І буду любити до останнього подиху. І хотів би, щоб моє змучене тіло було поховане в рідній землі».*

Фінал оповідання емоційно й психологічно точний, змушує замислитися над найважливішою екзистенційною проблемою — проблемою життя і смерті. Він є підтвердженням слів Е. Хемінгуея, поданих в епіграфі: *«Людина не для того створена, щоб терпіти поразку. Людину можна знищити, але не можна перемогти».* Життя головного героя — історія боротьби проти несправедливості та зла, історія надзвичайно важких, важливих перемог. У фіналі твору, перемагаючи свою безпорадність, герой відчиняє двері й впускає до кімнати світло.

Особливості стилю. Розповідь ведеться від третьої особи, проте більшу частину повісті займають внутрішні монологи героя, спогади Бекира, звертання до сина. Вони набувають сповідального характеру, розкривають душу героя. Є в повісті Т. Халілова розмова Бекира-хлопчика й Бекира-старого: зустріч дитинної сутності людини з дорослою. Проблема двоїстості людської натури виникає зазвичай у межовій ситуації. Герой ніби роздвоюється: Бекир-хлопчик стоїть на шляху самопізнання, Бекир-старий сягнув свого призначення та долі. Зосередженість на спогадах і переживаннях героя дає змогу авторові розширити проблематику повісті до загальнолюдського філософського рівня.



e-text

audio-text

ДО ОСТАННЬОГО ПОДИХУ (1992)

Повість
(Скорочено)

Людина не для того створена, щоб терпіти поразку. Людину можна знищити, але не можна перемогти.

Е. Хемінгуей

Він був старий та тяжкохворий. Тягнулася вже четверта доба, відколи в роті не було ні краплини води, ні крихти хліба. Про хліб він не думав, йому дуже хотілося пити. У роті пересохло, язик став як дряпучий наждачний папір. Наче висохли нутроці. Насилу роздирав злиплі, запечені й потріскані губи. Він не відчував голоду, тільки нестерпна, виснажлива спрага доводила до запаморочення. Спрага пересильовала всі страждання та хвороби.

— Води, води... — шепотіли його губи.

А вода була поруч. Варто було встати, зайти до кухні, пустити з крана воду й пити, скільки влізе. Та як же встати, коли немічне тіло, виснажене старістю та хворобами, відмовляється слухатися, коли руки й ноги не рухаються. Сталося найстрашніше, те, чого він найбільше боявся, — хвороба міцно прикувала його до ліжка й зробила нерухомим. (...) Та він не втрачає ясного розуму. Він міг думати та пливти безмежним океаном уяви й пам'яті, міг відволіктись і забутись.

«Ти гірший за дощового черв'яка, якого наживлюють на гачок, — знущався із себе, — бо не можеш навіть звиватися... За що ж така кара? За які гріхи? Чим завинив я перед тобою, Аллаху? Кепські, кепські справи, діду... Невже таке чекає всіх самотніх старих людей?..»

Спочатку, коли він остаточно захворів і зліг, його мучило безсоння. Він не міг ночами стулити очей та ще більше страждав від самотності. Здавалося, що в усьому світі ти — один. Єдиною втіхою були спогади, приємні спогади. Згодом від слабкості, втрати сил він почав засинати, і безкінечні сновидіння, одні химерніші за інші, роїлися в його зворохобленому мозку, а в останні дні доймали видіння. Він то впадав у забуття, то приходив до тями, і тоді з невимовною тугою думав: «Як погано на старості залишатися на самоті, особливо коли ти смертельно хворий та немає кому подати навіть склянки води...»



— Есфете, хлопчику мій, де ти? — кликав сина. — Хто відчинить двері та подасть мені води?

Він помітив, що почав розмовляти сам із собою.

Він уперше в житті був такий самотній. Дуже самотній. Правда, коли захворів два тижні тому, його провідувала сусідська дівчинка, яка приносила з крамниці хлібину, пляшку кефіру чи ще щось їстівне. Але тоді він і сам ще пересувався з кімнати в кімнату й не потребував сторонньої допомоги. «Мабуть, Мерієм відпочиває чи з батьками поїхала до моря. У неї ж літні канікули...», — думав він. Добре, що через цю дівчинку ще встиг дати телеграму єдиній рідній людині — дорослому сину, який живе далеко на Півночі, працює інженером на гірничорудному комбінаті.

Старий чекав. Терпляче чекав. Йому залишалося тільки чекати. Він чекав, коли хтось постукає, зайде до нього й дасть досхочу напитися. Він знав, що вмирає, та перш ніж попрощатись з життям, стулити назавжди очі, піти в небуття, йому хотілося напитися, угамувати пекельну спрагу. І ще він боявся померти в порожній міській квартирі. «Собаче це діло — гнити, як стерво, у себе в ліжку... Людина мусить померти гідно, і її тіло має бути поховане в землі», — думав старий. Він чекав хоч когось, хто б напоїв його, а потім уже можна й помирати. Та найбільше він хотів побачити сина.

— Я не помру, доки тебе не побачу, мій хлопчику, — шепотів сам до себе.

«Невже телеграма так довго йде? — хвилювався старий. — А може, Мерієм забула її дати? Що мелеш, старий дурню, хіба забув, як дівчинка принесла тобі поштову квитанцію? Але чому тоді не йде Есфет? Він мав би вже давно одержати телеграму. Мабуть, не спішить. Делікатно, щоб не налякати сина, підібрав він слова, мовляв, дуже хочу побачитися, приїжджай. А треба було, певно, написати більш категорично: “Дуже хворий, негайно приїжджай”. Не подумав добре, поспішив, — дорікав собі й відразу ж перед собою виправдовувався: — Я ж тоді був ще на ногах, не думав, що зляжу. Може, сам здогадається й приїде, відкладе всі справи, — утішав себе старий. — Якщо батько просить, син має здогадатися, що батьку погано. Тим більше, якщо це старий батько... Невже так важко здогадатися?»

— Чому ти не їдеш? Чому так довго тебе немає, сину, я вмираю, і мені немає кому перед смертю подати навіть води й закрити очі... — сказав уголос. (...)

І раптом... пролунав дзвінок! Може, причулося? Чи не марить він? Дзвінок повторився, йому вчувся мелодійний передзвін. Він ще ніколи не чув кращої музики, ніж оцей дзвінок. Як він ожив!

— Есфете! Сину мій! — закричав він. — Йому здалося, що від крику задрожали стіни будинку, а насправді з його горла вирвалося лише кволе хрипіння. — Я зараз! Ось тільки підйду до дверей та відчиню. Ти тільки не йди! Будь ласка, не йди.

Зробив неймовірне зусилля, щоб поворухнутися. Гострий біль пронизав тіло, та він зумів повернутися набік і, не втримавшись на краю ліжка, упав на підлогу й знепритомнів.

Він повільно приходив до тями. Йому здавалося, що йде безкрайною розпеченою пустелею, по коліна вгрузаючи в гарячий пісок, а над головою немилосердно...

сердно пече яскраве та палюче сонце. Ледь пересуває важкі ноги й увесь час повторює: «Пити! Пити! Пити!» Несподівано попереду заблищало водяне плесо. Мабуть, це марево? Після війни йому довелося побувати в геологорозвідувальній експедиції й не раз перетнути сипучі піски барханів. Що таке для людини вода, дізнався на фронті, у катівнях МДБ і в пустелі. Крапля води дорожча за золото, коли її немає.

Водяна смуга виблискувала й вабила до себе, він кинувся до неї та незабаром опинився біля озера з чистою прохолодною водою. Припав до води, як у дитинстві біля річки, і почав жадібно пити. Але чому вода не вгамовує спрагу? Чому всередині все горить? Марево? Омана? Побрів далі, почав підніматися на бархан, але зірвався й скотився вниз. Тоді став повзти. Сипучі піски під долонями раптом перетворилися на дзюркотливі струмки. З насолодою підставив рота під цівку прохолодної вологи й з головою занурився в потоки води, на які перетворився пісок. Уже й бархани хвилями накочувалися на нього. Та це ж солоня вода! Це море! Він добре пам'ятає смак морської води. Гірко-солоню водою не нап'єшся. А ось і чайки, білокрилі прожерливі птиці з тужливим криком, що роз'ятрює душу. Він безпомилково знає, що коли зараз впливе на берег, то побачить рідне село ось за тією горою. А там під горою стоїть маленький низький будинок з червоною черепицею, оточений гостроверхими тополями та в'юнким виноградом. Морською водою, звісно, не нап'єшся. Треба бігти додому. Мати, певно, з долини принесла джерельної води. Він вплив на берег, і, не озираючись, подався додому. Із заплющеними очима може знайти дорогу додому.

Тут йому знайомі кожний камінь, кожний кущ, кожна стежинка. Босоногим шибайголовою сходив їх уздовж і впоперек. Позаду хлюпоче море, над головою — голубінь неба й сліпуча жовть сонця. Легко підстрибуючи, здіймається на крем'янисту, зрізану колесами, гірську дорогу.

«Скільки ж років цій дорозі, — подумав він, — тисяча, а може, більше?» Так зрізати міцну гранітну породу колеса могли тільки за багато століть... Ця дорога завжди хвилювала його уяву й тривожила душу. Століття викарбувалися на її



Д. Спірос. Шелест морського вітру. 2016 р.



поверхні. Хто тільки нею не їздив і не ходив: від давніх завойовників, які забирали в рабство жінок і дітей, до німців у двадцятому столітті, що вели на розстріл партизанів і мирних людей, а в кінці війни ще й енкавееєсвіці гнали все село... Скільки ця дорога бачила сліз... У наші дні її розширили, вирівняли й покрили асфальтом, а перед війною дорога мала ще свій первісний вигляд. Не збереглася вона, як не збереглося багато історичних пам'яток, пов'язаних з долею народу, їх нищили так само, як і народ. Опустив голову, постояв у роздумах, повернувшись ліворуч, обійшов гору, на яку не раз піднімався, і побачив батьківську хату, а у дворі — матір. Як давно не бачив матері! Як він скучив за нею. У нього солодко защеміло в серці. «Дивно, — подумав він, — я ж старий, а почувую себе дитиною, наче мені одинадцять років...» (...)

Хтось знову натис на кнопку дзвінка й прислухався.

— Есфете! Хлопчику мій! Я знаю, це ти. Крім тебе, у мене нікого немає! — захрипів і зробив ще одну спробу, повернувшись обличчям униз.

Намагався повзти. І це йому вдалося. Повз, наче полоз, доки нестерпний біль не пронизав усе тіло до кісток.

Шарпнувся й обм'як — провалився в прірву. Довго лежав нерухомо: ні почуттів, ні думок. Нарешті вдалині заблимав кволий вогник. Він то гас, то загорався, наче маяк на високому скелястому березі. Придивився й упізнав світло у своєму вікні... Тієї ночі вони з батьком їхали з весілля зі Старого Криму від дядька, який видавав дочку заміж. Мати не поїхала, залишилась удома із сестрою.

Ніч була глуха, безмісячна, беззоряна. Гори огортав морок. Було дивно, як це коні, яких ніхто не поганяє, у п'їтьмі знаходили дорогу й навіть не спотикалися. Йому здавалося, що за кожним поворотом на них чигає смерть, а в силуеті кожного придорожного куща чи каменя йому ввижався розбійник або шайтан, про витівки якого чув, відколи себе пам'ятає. Солодка дрімота томила його всю дорогу, іноді холодний трем пробігав по шкірі, та він притискався до батька, і йому було вже не так страшно. У дитинстві він дуже боявся темряви. Уночі іноді стукне віконниця чи вітер завіє за вікном, тоді він затремтить, залізе під ковдру й труситися, потіє, задихається, та голову з-під ковдри не висуне... Удома всі сплять, лише йому не спиться, уловлює кожне шарудіння, кожний звук уночі, і ввижаються йому страшні видива... Згодом уява у важкі хвилини його не раз виручала. Можливо, лише завдяки їй і дожив до глибокої старості. «Уява, як сонце, освілювала мені дорогу», — думав старий. (...)

Хлюпоче море. Один за одним набігають буруни, шурхотять галькою й з шипінням захлинаються. Над ними літають чайки. Він зриває із себе одяг, пірнає в зелену безодню. З розплющеними очима пливе, хапаючись за підводні камені. Зовсім близько плавають риби, він пробує їх упіймати, але вони втікають. Ось уже тисне на вушні перетинки, стискує в грудях, він вискакує на поверхню, мружиться від яскравого сонця й пливе до берега.

Він навчився плавати давно. Йому здавалося, що може перепливати море. І за цю зухвалість одного разу воно ледь його не проковтнуло.

Море штормило. Він з хлопчачками стояв на березі. Хвилі народжувалися десь удалині, у череві моря, а потім росли, надувалися, набирали силу й хижко наближались до берега. Велетенські вали води накочувались і розбивались у щент об



прибережні скелі. Стояв несамовитий гуркіт. І кому спало на думку покупатися? Але ніхто не наважився ступити в розбурхане море. А він наважився. Сकिनув із себе одяг і бездумно кинувся в обійми розгніваного моря. А коли опам'ятався, берег невпинно віддалявся від нього. Він з відчаю загриб руками й ногами, та хвили на своїх крутих спинах відносили його все далі в море. Ось тоді він уперше розгубився й запанікував. Але саме в останню мить, коли, здавалося, він уже приречений, його осяйнула рятівна думка. Він вирішив не витратити марно сили на опір хвилям, а, пірнаючи під воду, помаленьку став просуватися до берега. І коли нарешті, знесилений, тремтячими руками вхопився за камінь і відчув під ногами твердь, раптом заплакав. Ніколи ще він не любив так життя, як у той момент. Він був за крок від смерті, але знову бачить сонце та своїх розгублених друзів. Пізніше він багато разів дивився в очі смерті, та цей випадок з морем запам'ятав назавжди. «Море, як і життя, не прощає легковажності й помилок, — подумав тоді. — Я переміг смерть, бо дуже хотів жити. Коли я був хлопчиком, то боровся з морем, а зараз не можу зробити цих декілька кроків до дверей. Людська слабкість, як злидні та підлість, однаково принижують людину. Тоді я міг утопитися, та все одно приплив до берега. І зараз я доповзу й відчиню двері, хай там що. Ти тільки не йди, синку. Я обов'язково дійду й відчиню тобі двері. Я ніколи не мав багатирської сили, але завжди був упертий, а сила волі, мій хлопчику, щось-таки важить...»

Він увесь напружився, простягнув тремтячі руки вперед, обдираючи нігті, судомно вчепився всіма пальцями в підлогу, відштовхнувся ногами й знепритомнів.

Довго приходив до тями. І знову перед ним постав босоногий хлопчик-примара. Він наче виник із сонячного світла, що проникало крізь гардини й віконне скло. Він дивився на себе збоку, з вершини життя, з вершини прожитих років. Ось він кароокий і білозубий шибайголова та водночас сором'язливий перед людьми. Над правою скронею стирчить вихор, якого не можна вкласти ні слиною, ні водою. Засмаглий, бадьорий та невтомний, улітку він ходив у коротких штаних нижче колін й у вицвілій ситцевій сорочці, пошитій матір'ю. Він нічим не вирізнявся серед своїх ровесників: ні високим зростом, ні струнким тілом, ні фізичною вадою, якщо не зважати на два вихори на тім'ї. Через те з нього дражнилися, що в нього буде дві дружини, на що він ніколи не ображався.

Хлопчик стояв і дивився на нього. Йому захотілося погладити його по голові, як колись гладив батько. Він кликав, просив хлопчика підійти ближче, але той стояв у струменях тремтливому світла, де клубочилися золоті пилінки...

— Ти хочеш мені щось сказати? — запитав хлопчика.

— Що, не впізнав? — усміхнувся хлопчик.

— Як не впізнати? Упізнав, звичайно. Ти зовсім не змінився.

— Якщо впізнав, то давай поговоримо. Усе одно нас ніхто не почує. Іноді дорослим людям корисно зустрітись із своїм минулим. Людина не повинна забувати свого дитинства.

— Певно, що так. Зустріч з минулим іноді дарує хвилини щастя.

— Здається, ти багато страждав, — співчутливо мовив хлопчик.

— Краще не питай... Одному Аллаху відомо, що довелося пережити.



— Вибач, я не хотів тобі робити боляче. Мені здається, коли ми були разом, ти був щасливий.

— Певно, що так.

— Ти на мене не сердишся? — запитав хлопчик.

— Що ти! Я б з радістю повернувся до тебе, якби це було можливо...

— Не журися... У тебе ж залишилася пам'ять.

Хлопчик усміхався й затягував час.

— Але ж який ти нестримний, — мовив лагідно, розглядаючи хлопчика. — І звідки в тебе стільки енергії? Тобі так добре. У тебе нічого не болить. Але ж усі хлопчики колись стають старими, якщо доживають... Подивися на мене. Я — твоя старість, хлопчику. Ну що, подобаюсь я тобі таким?

Та хлопчик раптово зник, як і з'явився. Розчинився в промінні сонця. «О Аллаху, що залишилося від того хлопчика в цьому помираючому немічному старці?! — усміхнувся він. — Навіть вихор витерла стареча лисина...»

Якби він глянув зараз на себе в дзеркало, то замість обличчя побачив би згусток оголених почуттів: біль, страждання, відчай, напруження, рішучість, упертість, виснаженість і надію. І очі, на все обличчя лише очі... Утомлені й печальні очі старого чоловіка.

Як він змінювався з роками! Скільки метаморфоз перетерпіла його зовнішність. З року в рік природа міняла маски на його обличчі. Іноді, дивлячись у дзеркало під час гоління, він ловив себе на думці, що вже далеко не той, ким був. Колись густе каштанове волосся побіліло, порідшало й стало м'яким, наче шовк. Красиво окреслені брови стали кущистими й теж посивіли. Очі запали глибше, наче відсторонилися від зовнішнього світу. Колись веселий та допитливий погляд згас і набув стражденного виразу. Та ж колись він був бравим молодиком, не обділеним мужністю й благородством, і навіть подобався жінкам.

«Що виробляє з людиною час? — подумав він. — Іноді після довгої розлуки рідну людину не впізнаєш...»

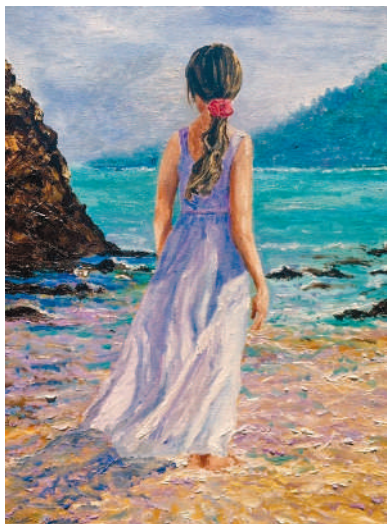
Спочатку він болісно звивав до змін своєї зовнішності. Та згодом махнув рукою на свою колишню привабливість. Який уже є! Не робити ж з цього трагедії. Але гідності людської він ніколи не втрачав.

«Якби я був негарним, Еміне мене б не покохала. Значить, було в мені щось таке, що полонило її серце, — задоволено подумав і тут же себе осмикнув: — Не втішай себе, старий. Усе вже в минулому. Ну й що? Усе, зрештою, минає. Так і проходить життя. І немає чого себе мучити...»

Знову перед внутрішнім зором постало його село та скелястий берег моря. Йому ввижались гори, біля підніжжя однієї з них, у міжгір'ї, жебонів струмок, струмок його юності, його кохання.

Еміне ще дівчиною разом з подругами й великим мідним дзбаном на плечі ходила по воду, а він зачаровано дивився їй услід... І перше освідчення відбулося теж біля джерела. Тож в його пам'яті кохання й джерело — єдині. Тут, біля джерела, вони розлучилися на довгі роки.

Він згадував її щодня. Та що згадував? Жив нею! Він слухав її дихання, биття її серця, відчував запах її волосся, що пахло сонцем і морем, гвоздикою та васильками, яких багато росло в їхньому дворі. Коси до пояса, гаряча, чиста та юна, вона



*І. Монтано. Дівчина на березі.
2016 р.*

запам'яталася такою на все життя. Були хвилини, коли вони забували все на світі й кидалися в обійми одне одному. Коли переверталися земля і небо, гори та моря, зорі й місяць. Коли твердь утікала з-під ніг і вони ставали невагомими й безтілесними, з'єднавшись в одне ціле, пливли в небесному просторі... Коли захоплювало дух і він не пам'ятав — минула вічність чи одна мить...

У його житті було багато такого, що він хотів би забути, викреслити з пам'яті. Але що було, то було. Людська пам'ять не магнітофонна плівка, з якої можна стерти непотрібний запис...

— Я ніколи тебе не зраджував, — шепотів пошерхлими губами: — Я пройшов усю війну, умирав і воскресав. Твоя любов була моїм оберегом, давала мені сили вижити. Але хіба я винен, що так трапилося?..

Наступного дня після війни його викликали в Особливий відділ.

— Поїдете в Середню Азію, — сказали йому, вручаючи демобілізаційний квиток на безкоштовний проїзд і сухий пайок на дорогу.

— Але чому я мушу їхати в Середню Азію? — запитав він. — Моя сім'я чекає мене в Криму.

— Запитання не ставити! Дізнаєтеся після прибуття. Їхати за вказаною адресою. Це наказ. Запитання є?

— Запитань немає!

Розпочалися погрози. Він не міг зрозуміти, чому має їхати в Середню Азію, а не додому. Плювати він хотів на їхній наказ! Хай розстрілюють!

Додому добирався в пульманах, просякнутих вугільним пилом, попутними машинами й просто пішки. Те, що він побачив, перевершило найстрашніші сни. Село війнуло на нього пустою. Навколо снували якісь підозрілі люди. Жодного односельця.

Він ішов кам'янистою дорогою до села й не впізнавав його. Перед ним розбігалися здичавілі собаки та коти. Він підійшов до свого будинку, але покинута домівка мовчала, як могила.

Він обійшов будинок та обережно притиснувся лобом до холодного брудного й каламутного скла: він побачив тільки вичахле домашнє вогнище — ні батька, ні матері, ні сестер... Біля порога наткнувся на розбитий глиняний глек, яким носили воду. Він нагнувся, аби підняти черепок, коли на даху з'явився незнайомий чоловік і сердито крикнув:

— Ти що тут ошиваєшся, гаде?

— Це мій дім, — сказав він, тримаючи в руках черепок.

— Ти сво-л-лоч, зр-р-адник! Геть звідси! — зашипів, загарчав незнайомиць і підійшов до нього.

Він ухопив незнайомця за комір, той крутнувся, вивернувся з його рук і відбіг на безпечну відстань. Тоді він витягнув кілок з перехнябленої загорожі й кинувся за незнайомцем, але за ним тільки залопотіло.

Повернувшись у двір, він побачив, що хлів провалився й усе подвір'я заросло бур'яном. Хлів і курник були порожні. Усюди пустка. Навіть собаки не було. Невже всіх розстріляли німці? Чи, може, правду казав однополчанин, що весь його народ насильно вивезли з Криму? О Аллаху! Куди ти дивився? Чому не покарав цих мерзенних шакалів?

Велика лють закипіла в ньому. В очах потемніло. Він помститься за матір, батька, сестер, за свою наречену, за односельців, за всіх-всіх! (...) Саме в цей момент знову з'явився той, хто господарював у його обійсті.

— Ах, сучий сину! — ухопив кілок і знову погнався за ним, але звідкись узялося двоє здоровенних хлопців, які накинулися на нього, скрутили за спину руки, зв'язали шкіряним ремінцем і, упершись колінами в його спину, переможно позирали на міліціонера, який стояв збоку та вдоволено покректував.

— Хто такий? — запитав міліціонер. — Нащо вдарив хазяїна дому?

— Це мій дід, — виплюнув з рота землю й кров. — Тут жили мої батьки. Я повернувся з фронту.

— Жили колись, — реготнув міліціонер, — але більше не будуть. Ведіть його в контору, там поговоримо.

Його штовхали в спину й вели до сільради. У сільраді за столом сидів чоловік середнього віку. Його правий рукав був порожній. Відчувалося, що він фронтовик. Чоловік без руки наказав його розв'язати й запропонував сісти. Здоровенні хлопці вийшли, залишився тільки міліціонер. Чоловік без руки уважно перевірив і повернув усі документи.

— Сьогодні можете переночувати, а завтра їдьте, куди направили, — сказав чоловік без руки. — Вам тут жити заборонено.

— Де мої батьки?

— Шукайте своїх родичів у Середній Азії серед спецпереселенців, — сказав чоловік без руки. — Мені немає, що вам сказати. Самі бачите, — непомітно для міліціонера кинув головою на портрет генералісимуса.

Довелося підкоритися наказу. Він не став чекати наступного дня, закинув речовий мішок за спину й поплентався на залізничну станцію. Віднині він не воїн-переможець, а спецпереселенець. У ті роки префікс «спец» був доволі популярний: спецвідділ, спецоблік, спецпайок, спецпереселенець, спецкоманда, спецрозподільник.

«Чому я не вбив тоді нового господаря, тих двох здорованів, що скрутили мені руки, і не покінчив із собою? — думав, залишаючи свою землю. — Бо в тобі жевріла надія застати живими своїх рідних і наречену, — відповів на своє запитання. — Ти їхав до останньої надії, а приїхав до свого мучителя Гюрзи...»

Різкий протяжний дзвінок повернув до дійсності.

— Іду, іду, — прохрипів він. — Зараз, зараз... Ану покажи, на що ти ще здатний, — підбадьорював себе. — Ти ж повзав на фронті по-пластунськи. І ти вже половину проповз. Залишилося ще якихось п'ять кроків. А ну-но... Один, два, тр-рр... — він увесь напружився й пересунувся на один крок.

І знову занурився в спогади. Він блукав у надрах своєї пам'яті, витягував звідти нові й нові деталі.

...У Середній Азії він довго переховувався від коменданта, ризикуючи бути схопленим енкавееєсвцями, і все розшукував своїх. У ті роки за таке можна було отримати двадцять п'ять років каторги. Випадково в кишлаку, загубленому в солончаковому степу, він зустрів свого односельця, від якого про все дізнався.

Його колишній сусід Абляким-ага розповів йому, як усе відбувалося. Вони сиділи в темній та присадкуватій узбецькій мазанці, куди ледь просочувалося денне світло крізь припасований у стіні шматок брудного жовтого скла. Двоє осиротілих чоловіків сиділи один навпроти одного. Посивілий та згорблений Абляким-ага не розповідав, а повільно, крапля за краплею, видушував із себе біль та образи.

— Удосвіта грубо постукали, — почав Абляким-ага. — Хто там? — запитав я.

— Відчиніть! Зараз же відчиніть! — почувся сердитий голос.

Відсовую засув — на порозі озброєні люди. Двоє солдатів та офіцер.

— Именем советского государства за измену родины... — зачитав офіцер і на збір дав десять хвилин.

Коли ми вийшли, то я побачив, що всіх селян під дулами автоматів зганяють в одну купу. Чому вони тут, а не на фронті? Ще ж ішла війна! Хтось вигукнув, що нас усіх розстріляють. Що тут почалося! Плач, крик, лайка... Серед нас були тільки старі, жінки та діти. Спросоння я не міг дотелемпати, що робиться. Солдати начебто свої, із зірками на кашкетах, говорять російською мовою...

Зібрали всіх біля сільради. Утікати немає куди. Та куди втечеш? Усе село оточили з кулеметами. До вечора тримали просто неба, а на ніч зачинили всіх у хліві, де влітку сушили тютюн «Дюбек».

Село спорожніло, наче вимерло. Тільки недоєні корови ревуть і собаки гавкають...

Уранці понаїжджали «студебекери», ЗІСи, «полупуторки». Загнали нас на машини й повезли на залізничну станцію. Там битком набили у вагони й повезли: кого — на Урал, а кого — у Середню Азію. Довгі ешелони один за одним, натоптані людьми... Чи варто знати тобі, як разом з конвоєм за нас узялася дизентерія,



Р. Емінов. Між минулим і майбутнім. 1994 р.



моровиця, і щодоби на ходу ешелону конвоїри, розгойдавши за руки й ноги, викидали мертвих старих і дітей? Лише одному Аллаху відомо, скільки в дорозі вимерло людей. Під кінець нашої мандрівки у вагонах порідшало.

Так ми потрапили до Середньої Азії. А там нас зустрічали, як ворогів. Та, слава Аллаху, світ не без добрих людей. Тому й вижило трохи наших.

Везли нас місяць. А потім тих, які залишилися живими, вигнали на перон і розвезли по занедбаних кишлаках. Ні їжі, ні одягу. Закип'ятити окропу немає як. На голодний шлунок з'їси два-три урюки, нап'єшся сирої води з арика — і вважай, що ти вже покійник. Смерть так розперезалася — сім'ями вимирали. Не встигали ховати мерців. Та й ховати не було кому. Не було чоловіків. Померлих ховали матері. Розгребуть руками землю, вириють яму, закопають, а вночі шакали вививали мертвих дітей та роздирали на шматки...

Через день після того, як усіх розквартирували, тих, хто міг ще триматися на ногах, погнали на бавовняні поля. Стоїть неймовірна спека, дихати нічим, а нас, майже голих, німечних, змушували працювати під нестерпним сонцем з ранку до вечора. Місцеве населення обзивало нас продажними татарами. Пускали чутки, що ми кровожерні, що на потилицях у нас третє око, а на голові — роги. Простий люд вірив цьому й цурався нас. Наче ми могли нашкодити їм. Було дуже погано. На моїх очах віддали душі Аллаху твої й мої. Сам їх ховав. Як батьку ховати своїх дітей, Бекире?.. За що вони нас так? Кому це треба? У чому наша провина? А ми думали: війна закінчується, почнемо добре жити. Люди раділи, з квітами вибігали назустріч своїм танкам. Краще б їх ще тоді подушили тими танками... Усе інше ти знаєш сам, — понурив голову Абляким-ага й додав: — Наречена твоя Еміне під час окупації потрапила до німців. Забрали її до Німеччини. Що з нею — не знаю. Твій батько не повернувся з трудармії. Мабуть, пропав там. (...)

Слово за словом згадали довоєнне життя, як їм добре тоді жилося.

— Усі наші лиха ось від кого, — кивнув на портрет вождя за спиною проворного бармена й міцно вилаяв його вуса.

— Ти чий лаєш вуса? — зблід приятель.

— Та не твої, а ось того придурка.

— Як ти смієш так про велику людину?! — затіпався приятель.

— Збав газ, — усміхнувся.

— Не дозволю! — заверещав приятель, привертаючи до себе увагу в пивниці. — Ти ще в інституті поводишся, як ворог.

— Не верещи, — процідив крізь зуби. — Досі ми поводилися з тобою, як друзі.

— Не називай мене своїм другом! Я зараз же заявлю, куди треба!

Він знав, чим закінчуються доноси в таємні служби, тому вмовляв, принижувався, казав, що пожартував, але той і слухати не хотів.

По нього прийшли вночі. Він саме повернувся з нічної зміни й ліг відпочивати. Двоє в цивільному показали ордер на обшук та арешт. Коменданта взяли в поняті.

— Будете понятим. Може, захочемо щось собі присвоїти, — недолуго пожартували.

Але що в нього було присвоювати? Крім потертої фанерної валізи й просякнутої мазутою куфайки, у нього нічого не було. Після обшуку дозволили взяти із собою найнеобхідніше.

— За що тебе, Бекире? — захвилювалися хлопці.

— Якесь непорозуміння, — забубонів він. — Мене відпустять.

Двоє в цивільному вивели його на вулицю, наказали сісти в «Победу» на заднє сидіння, дивитися під ноги й не крутити головою.

Місто спало. Його везли тьмяно освітленими вулицями.

Незабаром він опинився в підвалі держбезпеки. Там його догола роздягнули й ще раз піддали принизливій процедурі обшуку. Обрізали всі гудзики, крім одного, і зачинили в камері підземної в'язниці...

На першому допиті він зрозумів, що його заарештували за доносом приятеля, який на листках з шкільного зошита описав, як усе відбувалось у пивниці, і додав дещо від себе.

Він заперечував, казав, що його шантажують і вимагав очної ставки, усе ще вірячи, що приятель передумає його закладати. Але той підтвердив свої свідчення.

— Ви вчинили, як справжній патріот, — сказав слідчий. — Ви вільні, товаришу.

Допити відбувалися вдень і вночі. Одного слідчого змінював другий. Його брали на змор. Від нього вимагали зізнань — змушували покаятися в тому, чого він не робив. Правда, не били. Культурно поводитися. Могли три доби морити голодом, а потім раптом нагодувати оселедцями й не давати води. Але найгірше було переживати безсоння. Йому по багато діб не давали спати. Удень спати забороняли, а вночі вили на допити. Тьмяну лампочку в камері замінили на сліпучо-яскраву й змушували дивитися на світло. Варто було відвернутись або заплющити очі, відчинялося вічко й лунала команда:

— Не спати!

А вночі той же голос гарчав:

— На допит!

У його свідомості весь час звучало:

— Не спати! На допит! Не спати! На допит!

Йому пригадали все: і відступ, й оточення, і полон, і те, що ледь не через нього Німеччина окупувала Крим. Його звинувачували в зраді, у шпигунстві, антирадянській агітації. Особливо старався старший слідчий, на кличку Гюрза, з надзвичайно довгою шиєю та маленькою головою. Його живі зелені очиці впивались у свою жертву. (...)

— На кого працюєш, гад? — наливав з карафки склянку води Гюрза й, смакуючи, демонстративно пив перед ним.

Від одного вигляду води він непритомнів. Тоді Гюрза наливав повну склянку води й тонкою цівкою лив йому на голову. Вода розтікалася по брудному обличчю. Він приходив до тями, облизував мокрі губи й ще гостріше відчував спрагу.

— Дайте води, виродки...

— Ти знову за своє, гад! — оскажено чухався Гюрза. — У карцер його! У карцер!

Від постійних допитів у нього паморочилося в голові. Він боявся збожеволити й молив Аллаха, аби до його заґратованого віконечка підсіла якась пташечка, щоб він хоч трохи забув про свої тілесні й душевні страждання.



«Що відчуває кат, знушаючись із своєї жертви? — подумав він. — Свою перевагу, безкарність, фізичне задоволення? Певно, перше, друге й третє».

Він мучився та страждав від безсилля. Терпів, аби витримати тортури.

Того дня його напівживого притягнули з карцеру в кабінет слідчого й посадили на пригвинчену до підлоги табуретку. Він не міг сидіти й падав. Його підтримував охоронець.

Гюрза був зібраний та рішучий. Очевидно, його діймали начальство та відведений йому час.

— Ти будеш харкати кров'ю, якщо не підпишеш зараз же звинувачення. Я задушу тебе ось цими руками, — простягував перед ним свої короткі гачкуваті пальці. — І ніхто нічого не буде знати.

— Я нічого не підпишу, бо я нічого поганого не робив.

— Гарзд, — раптово обм'як Гюрза, підійшов до нього й зазирнув в очі. — Ти виявився міцним горішком. Витримав усе. Молодець! Ми вважали тебе ворогом, а ти — своя людина. Залишилася формальність, підписати ось цей папірець. Не протокол зізнання, ні, а спростування.

Гюрза взяв зі столу аркуш паперу, зачитав, що він, обвинувачений Керимов Бекир Асанович, 1918 року народження, уродженець Криму, виходець із селянської сім'ї, викладач історії, капітан запасу, кавалер кількох урядових нагород, у жодних зв'язках з іноземною розвідкою не перебував і не вів антирадянської агітації.

— Підпиши, — сказав він і поклав папір на край столу.

Охоронець допоміг піднятися з табуретки й підійти до столу. Засліплений світлом яскравої лампочки в камері, він нічого не бачив, літери зливались у суцільні чорні рядки.

— Ось тут, — підказав Гюрза, умочив перо в чорнило й устромив ручку йому між пальці. — І ще ось тут. Молодець! Чудесно! Вибач за незручності. Робота така. Сам розумієш. А зараз іди, відпочивай, — і зразу наказав, щоб його нагодували.

— Дайте пити, — попросив він.

Гюрза охоче налив з карафки повну склянку води й підхлібно подав йому.

О Аллаху! Невже ковток звичайної прісної води, якої цілі ріки й озера, може бути таким нестерпно жаданим?! (...)

Наступного ранку його делікатно розбудили, завели до лазні, поголили й одягли у свіжу робу. Прокурор зустрів його усміхнено, навіть підвівся, наче перед якоюсь поважною персоною. Привітавшись за руку, прокурор запросив сідати.

— Даремно впирався. Себе мучив та й іншим не давав спокою. Треба було відразу підписати. Даремно тягнув. Тепер усе буде добре. Будеш у таборі жити й працювати, як у себе вдома.

По цих словах прокурор монотонним голосом зачитав йому протокол допиту, звідки випливало, що він повністю визнає свою вину й згоден нести покарання згідно з радянським законом.

— Не може бути! — з відчаєм вигукнув він. — Я підписав зовсім інший документ, а не протокол допиту.

— Твоя рука? — запитав прокурор та обережно, щоб він не зміг видерти аркуша з його руки, показав йому підпис.

— Бузувіри! Кати! Обдурили, — застогнав він, ухопив стільця, на якому сидів, і запустив у вікно.

Його схопили, завели в камеру. Три доби не чіпали. На четверту знову привели до слідчого.

— Ти нащо відмовляєшся від своїх слів? — надувся Гюрза. — Зробив злочин, то май мужність визнати свою провину. Думаєш, ти тут один і нам більше немає роботи, як з тобою панькатися? Що мовчиш?

— Катюги, як вас тільки земля носить... (...)

Через день він постав перед трибуналом. Викликали його колишнього приятеля. Той виступив. Виступив і прокурор. У своїй короткій обвинувачувальній промові він заявив, що ознайомився з матеріалами слідства й що підсудний сам визнав себе винним у скоєнні злочину, що він — агент іноземної розвідки, вів підривну роботу, займався шпигуванням на користь ворожих держав, готував терористичні акти та, як державний обвинувачувач, вимагав засудити його до вищої міри — розстрілу.

Йому надали останнє слово. Він стояв на своєму, повторив, що винним себе не визнає, що він не шпигун і не диверсант, (...) що не готував жодного терористичного акту й не вів підривної роботи серед населення, а слідство недозволеними методами змусило його підписати неправдиві свідчення на самого себе.

Але ніхто: ні слідчі, ні прокурор, ні суддя — навіть не натякнули, що він принизив честь і гідність великого вождя.

Із судової зали його завели в камеру смертників, яка була без вікон і нагадувала склеп. Було безглуздо марно вмирати. Якщо вже вмирати, то хоча б за велику ідею чи благородний вчинок. А вмирати за те, що вилаяв вуса тирана... У свій смертний час, як не дивно, він почував себе розкуто й без істерики. Ні на кого не тримав зла. (...) Усю ніч він не спав. Уранці, коли прийшли по нього, подумки попрощався з життям. Та, видно, у книзі долі йому ще було відведене життя. Він так і не зрозумів, за що його помилювали. Можливо, надто білими нитками була шита його справа, а можливо, зважили на його бойові заслуги, що було мало-ймовірно. Очевидно, потрібна була дармова, налякана до смерті, покірنا рабсила. Як би там не було, з камери смертників його знову повели до судової зали, де смертну кару замінили на двадцять п'ять років каторжної роботи й на п'ять років позбавлення громадянських прав.

Етапом він потрапив на Колиму. І пробув би там усі двадцять років, якби не помер Сталін, але в цій країні все спізнюється... Його звільнили тільки в 1956 році. Та ще довго не відпускали страшні нічні видива: табір, собаки, бараки, наглядачі будили серед ночі й до ранку не давали заснути.

Після звільнення йому захотілося в Крим, але порадили там не з'являтися. Він не став бунтувати, як тоді, коли повернувся з фронту. Тоді він був з орденами та медалями, і то йому заламали за спину руки, а зараз же він — достроково звільнений в'язень. Тож знову повернувся в Середню Азію. (...)

Якось він побачив на вулиці колишнього приятеля, за доносом якого відсидів десять років. Той ішов безтурботною ходою, у костюмі й краватці, і розглядав вітрини крамниць. Зіткнувшись з ним ніс у ніс, він злякано забелькотів:

— Ти живий?..



— Як бачиш... А ти вже поховав мене? Думав, що мене розстріляли? За скільки ти мене продав? За квартиру, посаду, машину? Я спочатку думав, що ти тоді в пивниці дурня клеїв. Але ти не з таких, сучий сину! Тебе завербували, ти свідомо поступив до них на службу й відпрацьовував за хліб з маслом. І твій перший вибір випав на мене. Ти правильно подумав: щоб увійти в довіру, треба закласти близьку тобі людину. І ти зробив це без найменших докорів сумління. А скількох ти ще занапастив, юдо?! — ухопив його за горлянку й став душити, певно, задушив би, якби не наспів міліціонер.

— Він псих. Відправте його в психушку, — закашлявся сексот і кинувся навтьоки.

— Що тут таке? — суворо запитав старший сержант.

— Він чіплявся до жінки... Ні сорому, ні совісті, — збрехав міліціонеру.

— До якої жінки?

— Та ось тут була... Уся в сльозах. Пішла вже...

— Не робіть мені тут концерти на вулицях, — підозріло обмацав його поглядом міліціонер. — Ідіть! (...)

Улаштуватися на постійну роботу не спішив. Та й ким? Учителем історії? Що він може розповісти дітям? Історія була злочинною ареною тиранів.

Якось, проходячи повз дошку оголошень, він звернув увагу на віддрукований на друкарській машинці свіжий папірець. Терміново потрібні були люди для геологорозвідувальної експедиції. Щось знайоме ожило в ньому. Відразу ж пішов за вказаною адресою й улаштувався на роботу. Навіть не чекав, що іноді може пощастити і йому. Що не кажи, а сонце світить для всіх.

Другого дня вони їхали звислою гірською дорогою, обабіч якої цвів барвистий мак, їхали на відкритій бортовій машині, завантаженій продуктами й спорядженням. Він напівлежав у кузові, а в кабіні біля шофера сиділа маленька проворна жінка — начальниця геологічної пошукової партії. (...) У загін приїхали під вечір. Табір розкинувся біля підніжжя гір на березі швидкоплинної гірської річечки під гіллястими волоськими горіхами. Відразу ж стали розвантажувати машину. Подавали коробки, вузли, матраци та байкові ковдри через борт, і раптом він відчув на собі чийсь уважний погляд та озирнувся. За декілька кроків від нього стояла до болю знайома жінка й пильно розглядала його.

— Бекире! — почув її вимучений голос.

— Еміне!

Стрибнув з машини й ледь устиг підхопити її на руки.

— Що трапилося? — заметушилася начальник партії.

— Наречена знайшлася.

— Чия наречена?

— Моя наречена, моя...

Так у долині Тянь-Шанських гір відбулося їхнє запізнале побачення. (...) Бідна Еміне за ці роки пережила не менше за нього. Спочатку вона потрапила до рук німців під час облави й опинилася в німецькій неволі, а потім після війни як «добровольця та помічника» фашистської Німеччини її пропустили через усі кола пекла сталінських концтаборів. Усю ніч він слухав її розповідь, проклинав землю й небо, плакав, а на ранок запропонував їй вийти за нього заміж.



— Для чого тобі така жінка? — запитала вона. — Шукай собі іншу.

— Почнемо все спочатку, — відповів їй.

Вона працювала кухаркою в їхньому загоні. Жили в похідному наметі, а коли повернулися в місто, зняли квартиру й розписалися в загсі.

Через два роки їм виділили двокімнатну квартиру, у якій вони виростили свого єдиного сина, де постаріла й померла Еміне, у якій він залишився самотнім і немічним.

Він лежав обличчям униз, поклав голову на схрещені руки, і його змучений погляд блукав на запиленому вікні, пожовклій тюлі, вицвілих гардинах, на дешевій пластмасовій люстрі, густо вкритій пилом, на стіні, де висів їхній з Еміне портрет, зроблений ще в молоді роки після народження сина. (...) Якось на вихідні вони залишили свого хлопчика хазяйці, у якої знімали квартиру, і пішли погуляти в місто. Коли проходили повз фотостудію, Еміне запропонувала:

— Давай сфотографуємося. Як виросте син, то хай бачить, які ми в нього молоді, а то може подумати, що в нього завжди були старі батьки.

— У той день у тебе був гарний святковий настрій та й у мене теж, — сказав він. — Після фотостудії я купив тобі червоні й білі троянди, і ти була дуже радісна. Чому ти вмерла раніше за мене? — докоряв їй. — Ти ж бачиш, як мені самотньо й погано. А з тобою мені завжди було добре. Навіть у старості. (...)

Сьогодні рівно три роки, сім місяців і чотирнадцять днів, як не стало тебе, — звернувся до Еміне. — Незабаром прийду до тебе. Уже залишилося недовго. Ти не уявляєш, як нестерпно боляче бачити твій одяг у шафі. Іноді здається, що ти поїхала до сина й маєш повернутися разом з ним.

Різкий дзвінок змусив його здригнуватися. Він підняв голову й тужливо глянув на двері. Хто там? Невже син? А хіба чужа людина стала б так довго добиватися до нього? Він звернув увагу на сонце, воно вже опустилося за дах будинку. Коли він починав повзти до дверей, сонце світило у вікно. «Виходить, я повз декілька годин, — подумав він. — Хто ж усе-таки за дверима? Але хто б ти не був, хай благословить Аллах твоє терпіння, — скорчився від болю, зробив ще один ривок і вперся головою у двері. — Таки доповз». Йому здавалося, що він чує дихання того, хто стоїть за дверима. І раптом той, хто терпляче дзвонив і сопів за дверима, пішов. Він чітко почув, як зашаркали підшви залізобетонними сходами, а потім і зовсім затихли. З відчаю гукнув, що є сили, услід людині, та лише прохрипів. Людина забрала із собою його останню надію. І тоді він уткнувся обличчям у руки й гірко-гірко заплакав. Він ридав, судомно схлипуючи та здригаючись усім тілом, як осиротілий, убитий раптовим горем хлопчик.

— Сину мій, — повторював він крізь сльози. — Як же так?!

Він почував себе на скелі серед безмежного моря, повз яку проплив рятувальний корабель та його не помітив. Він знав, що приречений та приготувався зустріти смерть. Навіть перестав думати про воду. Повністю віддався на волю обставин. Мабуть, так судилося йому померти. Він перестав боротися і сподіватися, тому що боротьба лише тоді має сенс, коли є надія. Він просто лежав і розмовляв сам із собою.

— Есфете, хлопчику мій, — сказав він, — знай, якщо тебе хтось і любить до останнього подиху, так це твої батьки, тому що в цьому великому багатолюдному світі ми всі дуже самотні. (...)



Дивлячись на тебе, новонародженого, я відчув досі не знану гордість і впевненість у завтрашньому дні. Я відчував, що доки ти є, я не помру. Буду жити й тоді, коли зникну, перетворюся на прах, тому що моє продовження — у тобі. Можливо, через це я найбільше боявся тебе втратити. Я молив Аллаха, щоб ти пережив мене. Людині вмерти легко. Протягом життя їй загрожує небезпека бути знищеною. Тисячі смертей чигають на неї від дня народження. Як я хотів, хлопчику, уберегти тебе. Як мені хотілося завжди бути поруч з тобою й уберегти тебе від усього поганого. І тому, хлопчику мій, до останнього подиху буде боліти моє серце за тобою...»



Р. Емінов. Пам'ятай. 1997 р.

Він знову побачив перед собою море. Несподівано на безлюдному березі, наче з морських хвиль, з'явилася дівчина. Він пильно вдивлявся в неї.

Вона бігла до нього, залита сонцем, і хвилі зализували сліди її босих ніг. Це була Еміне, така, яку він зустрів біля джерела своєї юності. Вона кликала його. (...)

Йому пригадалося, як через багато років по війні, коли дозволили відвідувати рідні краї як туристу, але все ще забороняли там жити, він знову приїхав додому. Батьківську хату знесли, а на їхньому обійсті стояв стандартний казенний будинок і жили чужі люди. Село було вже не те, яке він пам'ятав з дитинства. Відчувалося втручання бездушної державної машини. Він приїхав із семилітнім сином. Зійшовши з автобуса, вони перетнули шкільний двір і зупинилися біля старої гіллястої шовковиці, усіяної великими чорними смачними ягодами.

— Ось тут стояв наш будинок, колись ми в ньому жили, — сумно сказав сину. — А ось цю шовковицю посадив твій дід. Я пам'ятаю, як він її садив. Я був тоді такий, як ти, ще зовсім маленький.

Він підняв сина й посадив собі на плечі, а той потягнувся до шовковиці. У цей час біля хвіртки з'явилася господиня, певно, вона спостерігала за ними з вікна.

— Нащо рвете шовковицю? — закричала вона. — Ідіть, куди йшли... Немає чого ласитися на чуже добро.

Він хотів посваритися з нею, сказати, що це дерево посадив його батько й що вони мають моральне право поласувати його ягодами, але стримався від скандалу. Присутність сина остужувала збурене почуття несправедливості. Вибачившись, вони, пригнічені, пішли далі.

— Тату, а чому та тьота на нас сварилася? Це ж наша шовковиця?

Що він міг відповісти?

— Виростеш — сам дізнаєшся. Ходімо нап'ємося джерельної води.

Вони спустилися ледь помітною стежкою у улоговину, зарослу ожиною. І довго шукали джерело. На його подив, джерело, що поїло колись усе село, висохло. Від нього залишився ледь помітний слід.

Вони пішли шукати кладовище, але не знайшли і його. Там, де були поховані предки, розбили колгоспний сад. Він зірвав одне яблуко, але не зміг його їсти. Йому здавалося, що яблуко налите не соком, а людською кров'ю та сльозами. Він кинув його під дерево, узяв сина за руку, і вони поспішили на дорогу.

Попутною машиною добралися до пристані, де пересіли на катер і через декілька годин уже були в Ялті.

Ялта їх зустріла теплом, затишком, музикою, безпечністю й запахом магнолій та олеандрів.

Місцем відпочинку вони вибрали Місхор, цей благословенний куточок землі. Щоранку вони спускалися до моря, неквапливо брели кипарисовою алеєю й виходили на пляж. Перед тим як роздягнутись і зайняти місце під сонцем на чистій ріні, вони зупинялися біля довоєнного бронзового скульптурного ансамблю «Алі-баба і Арзи-киз» та уважно розглядали роботу скульптора. А син разом з іншими хлопчиками залазив на плечі старого розбійника Алі-баби. Бідна Арзи-киз, поглинута своїми дівочими мріями, і не підозрювала, що її вистежують, як дичину. Вона чекає, коли наповниться її глек водою, не здогадуючись про небезпеку...

Якось навколо цієї скульптури зібралася група екскурсантів. Дівчина-гід розповідала групі красиву й сумну легенду про викрадену й продану в рабство красуню Арзи. Невільниця не витримала туги на чужині й через рік разом із сином кинулася в море, яке перетворило її на русалку. І от з того часу щоночі в рік її викрадення вона припливає до свого берега, дивиться на джерело, плаче й знову пливе в море. А джерело в цю ніч оживає, хлюпоче та починає текти з новою силою.

Один чоловік з групи несподівано запитав:

— А де ж місцеве населення?

І дівчина-гід тут же відповіла:

— Вони пустили німців у Крим, за це їх і вислали.

Вона, звісно, мала на увазі кримських татар, на що він з гіркотою зауважив:

— Люба дівчино, а хто ж, по-вашому, пустив німців в Україну, Білорусь та аж до Москви?

Дівчина зашарілася й не знала, що відповісти.

Годинами він сидів на березі моря, слухав шум хвиль і тужливий крик чайок, а в думках мандрував у далеке дитинство. Бачив батька, матір, сестер.

«О Аллаху, — думав з болем і тугою, — за що?.. За що така кара?»

А син радісно бігав на березі, збирав відшліфовані водою камінчики й кидав їх у збурунене море.

«Я не Мцирі, любий хлопчику, та моя любов до землі своїх предків незнищенна, — подумки звернувся до сина. — Я страшенно люблю її степ і гори, її небо, схід і захід сонця, пил її доріг. І буду любити до останнього подиху. І хотів би, щоб моє змучене тіло було поховане в рідній землі».

Чи знав я щастя? Важко сказати. Та й хто може похвалитися своїм щастям? У житті стільки всього намішано: і радості, і печалі. Живеш — то вже щасливий. Жити варто хоча б для того, щоб розплющити вранці очі, побачити, як сходить сонце, як до тебе підбігає твоя дитина, цілує в неголену щоку й говорить:

— Доброго ранку, тату!

Ти спочатку не розумієш, з чим тебе вітає дитина, а потім пригадуєш, що сьогодні в тебе день народження.

І знову він почув кроки. Рішучі кроки. Ось вони швидко підходять до дверей, декілька разів лунає дзвінок. Такий жаданий дзвінок у двері. Згасла надія знову



запалює його. Це додає сил. Він підняв голову й рішуче подивився на двері. Залишалось найважче — устати й відчинити двері.

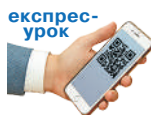
— Сину мій, — кволо вигукнув він. — Я зараз, зараз... Пересилоючи дикий біль у поясниці, він зібрав рештки сили, останнім зусиллям волі дрижачими руками судомно вчепився за одвірок дверей, дотягнувся до засуву замка й зрушив його з місця. Двері посунулися і, непритомніючи, він побачив, як в очі вдарило яскраве світло...

(Переклад Л. Любимової)

КОМОПРЕТАЕННТООСТАІ

КЛЮЧОВІ. Спілкування державною мовою. 1. Розкрийте зміст понять «депортація кримських татар», «геноцид народу», «окупація». Наведіть приклади з історії. 2. Поясніть пряме й переносне значення назви повісті «До останнього подиху». **Математична компетентність.** 3. Аналізуючи текст повісті «До останнього подиху», відтворіть хронологічний порядок подій у житті головного героя (фабула) і художній порядок подій (сюжет). Намалюйте схеми, порівняйте. Поясніть, чому фабула та сюжет не збігаються у творі. У чому, на вашу думку, полягає задум автора? **Компетентності в природничих науках і технологіях.** 4. Виразно прочитайте описи природи у творі. Яку роль вони відіграють у розкритті життєвої долі Бекира? 5. Які явища природи в повісті «До останнього подиху» суголосні мотиву боротьби? **Інформаційно-цифрова компетентність.** 6. Випишіть з тексту повісті слова й вислови, які свідчать про переслідування кримських татар. За допомогою Інтернету встановіть їхнє значення. Використовуючи історичні джерела та ЗМІ, знайдіть документальні приклади тих фактів, про які йдеться в повісті. 7. Знайдіть в Інтернеті інтерв'ю Т. Халілова. Які події з життя митця відображені в повісті «До останнього подиху»? **Уміння навчатися.** 8. Чого навчило життя головного героя твору? Як вплинули на Бекира трагічні обставини й несправедливість? Чого навчила вас його життєва історія? **Соціальна та громадянська компетентності.** 9. У спогадах Бекира вимальовується реалістична картина радянського післявоєнного суспільства. Охарактеризуйте його. Які люди були потрібні тодішньому суспільству? Чи відповідав тим запитам Бекир? 10. Уявіть долю Бекира в наш час. Створіть (усно або письмово) сюжет оповідання про сучасний Крим і життя кримських татар.

ПРЕДМЕТНІ. Знання. 11. Які ознаки екзистенціалізму виявилися в повісті «До останнього подиху»? Наведіть цитати. **Діяльність.** 12. Порівняйте образи Сантьяго з повісті Е. Хемінгуея «Старий і море» та Бекира з повісті Т. Халілова «До останнього подиху». 13. Розкрийте роль епіграфа до твору Т. Халілова. **Цінності.** 14. Як головному герою вдалося зберегти найкращі людські якості в умовах зла й несправедливості? Що допомогло йому вистояти? 15. У повісті йдеться про сина Бекира. Батько його чекає й покладає на нього великі надії. Але образ сина постає лише крізь яву батька. Опишіть сина Бекира й охарактеризуйте його людські якості. Як ви вважаєте, чи є він гідним свого батька? Поясніть позицію. 16. Поясніть слова з повісті Т. Халілова: «Море, як і життя, не прощає легковажності й помилок». Які помилки не прощає життя?



АВСТРАЛІЯ



**Маркус Френк
Зузак**
(нар. 1975 р.)



Подивіться кінофільм «Крадійка книжок», знятий за мотивами однойменного роману М. Ф. Зузака (реж. Б. Персиваль, США, Німеччина, 2013 р.). Порівняйте з книжкою. Хто з персонажів вам найбільше сподобався?

У світі, сповненому насильства й жорстокості, я хотів нагадати про людяність...

Роман, тема культури, образ «маленької людини».

Ми живемо в «золоту добу» інформаційного суспільства, коли можна легко дістати будь-яку книжку не тільки в бібліотеці, а й в Інтернеті. Книжки довкола нас... І ми вже звикли до цієї особливої «книжкової свободи», що стала нашим вільним повітрям, необхідним для існування. Проте у величезному потоці книжкових видань нелегко знайти те, що потрібне саме тепер. Книжку, яка змінить усі уявлення про світ, до якої будете повертатися не один раз... До таких книжок належить роман австралійського письменника М. Ф. Зузака «Крадійка книжок». Створений у 2006 р., цей твір став дуже популярним не тільки в Австралії, а й у США, Європі й на інших континентах, ставши визнаним бестселером XXI ст.

Маркус Френк Зузак живе в м. Сідней (Австралія) разом з дружиною та донькою. Захоплюється серфінгом і кіномистецтвом, але його покликання — література. Батьки письменника переїхали до Австралії з Європи (Австрії): мати — німкеня, а батько — австрієць. Маркус був найменшим з чотирьох дітей, яким батьки прагнули дати добру освіту. Син простих робітників-емігрантів, Маркус добре знає, як важко виживати тим, хто в чужому краї змушений щодня боротися за своє існування та дбати про родину.



М. Зузак

Незважаючи на тяжкі життєві обставини, книжки стали невід'ємною частиною життя родини Зузаків. Як згадує письменник у своїх інтерв'ю, батьки ніколи не примушували дітей читати, а робили так, щоб у домі були книжки. Кумиром Маркуса став Е. Хемінгуей, під впливом творчості якого він і сам почав писати з 16 років. «Мене так захопили книжкові світи, що я не помічав, як гортаються сторінки. Я подумав: “Саме цим я хочу займатися в житті”. І вирішив, що стану

письменником, і ніщо не могло мене зупинити» — так митець пояснює свій вибір.

З моменту першої публікації роману «*The Underdog*» у 1999 р. М. Ф. Зузак став одним з найпопулярніших молодих авторів не тільки Австралії, а й усього сучасного світу. Серед найвідоміших творів письменника — романи про братів Вулф «*Fighting Ruben Wolfe*» і «*When Dogs Cry*». Брати Вулф — тинейджери, які живуть у родині, що переживає тяжкі часи. Їхній батько втратив роботу й береться за будь-який заробіток, мати працює прибиральницею, проте цього не достатньо, щоб подолати бідність. Тому брати Вулф приймають пропозицію взяти участь у нелегальних боях боксерів... Незважаючи на пережиті випробування, брати залишаються духовно близькими й не втрачають головне — відчуття власної гідності й бажання бути собою. М. Ф. Зузак також написав роман для підлітків «*I Am the Messenger*». Проте найпопулярнішим серед його творів є роман «Крадійка книжок», перекладений десятками мов світу.

М. Ф. Зузак — лауреат міжнародних літературних нагород: 2014 р. — нагорода імені Маргарет А. Едвардс (*Margaret A. Edwards Award*), заснована Американською бібліотечною асоціацією (*American Library Association (ALA)*), яка щорічно вшановує сучасних авторів за їхній «важливий внесок у молодіжну літературу»; 2006 р. — *Sydney Morning Herald's Young Australian Novelist of the Year Award*. А роман «Крадійка книжок» з моменту виходу у світ отримав такі нагороди: 2006 р. — *Commonwealth Writers' Prize for Best Book (South East Asia & South Pacific)*; 2006 р. — *School Library Journal Best Book of the Year*; 2006 р. — *Daniel Elliott Peace Award*; 2006 р. — *Publishers Weekly Best Children's Book of the Year*; 2006 р. — *Bulletin Blue Ribbon Book*; 2007 р. — *Michael L. Printz Honor Book* (нагорода імені Майкла Принтца, заснована Американською бібліотечною асоціацією, яку автори щорічно одержують за «найкращу книжку для підлітків»); 2007 р. — *Book Sense Book of the Year* та багато інших.



Українське видання роману
М. Ф. Зузака «Крадійка книжок»



e-text

audio-text

Роман «Крадійка книжок» (2006). Досвід різних поколінь. З моменту завершення Другої світової війни про неї постійно пишуть митці різних країн: Г. Белль, В. Биков, Б. Васильєв, О. Гончар, Ю. Бондарєв та ін. Вони були свідками війни, на власному досвіді пережили її жахи. А М. Ф. Зузак — людина іншого покоління, він не бачив подій Другої світової війни, проте чув чимало історій про неї, які розповідали його батьки й знайомі. А ще він багато часу приділяв вивченню історичних фактів у бібліотеках та архівах. Письменник добре пам'ятав випадок, який розповіла його мати. Коли їй було 6 років, вона: «...почула на вулиці шум — то гнали людей у концентраційний табір. Один старий єврей не встигав за іншими, і якийсь





Кадр з кінофільму «Крадійка книжок» (реж. Б. Персиваль, 2013 р.)

хлопчик подав йому шматок хліба. Через те їх обох гітлерівці побили батогами. Коли в 6 років ти бачиш, як когось кидають на землю й б'ють за добро, який урок ти можеш отримати?..» З таких спогадів в уяві М. Ф. Зузака сформувався задум роману «Крадійка книжок». «Коли пишеш про Другу світову війну й про те, що відбувалося тоді в Німеччині, на думку відразу спадають Голокост і концтабори. Та, почавши дослідження, я дізнався й про те, як люди зберігали честь і гідність, про те, що багато німців переховували своїх друзів-євреїв у підвалах. Що більше я дізнавався, то більшою за обсягом ставала книжка, і замість коротенької новели сторінок на 100 в мене вийшов роман на 580. Усі мої книжки важливі для мене, але ця — особлива саме через історію її написання», — зазначив автор.

Отже, незвичайність роману «Крадійка книжок» полягає в тому, що в цьому творі ніби акумульовано досвід багатьох поколінь в осмисленні подій Другої світової війни. Це й досвід тих, хто особисто пережив її, і досвід їхніх нащадків. Це досвід тих народів, які потерпали від фашизму, і досвід простих німців, яким довелося жити в умовах фашистської Німеччини. А ще це досвід дорослих і досвід дітей... Трансформований художньою уявою талановитого письменника, цей колективний досвід дає нове бачення Другої світової війни з позиції сучасності. «Смерть бачить людей у їхні найгірші моменти, але Смерть може бачити людей і духовно прекрасними, відданими та гідними в потворний час...» Роман М. Ф. Зузака — це яскравий приклад поліцентричного сучасного роману, де немає єдиного центрального героя. У творі багато різних героїв: і тих, хто виходить на перший план, і тих, хто на задньому плані, і тих, хто навіть не говорить ані слова. Але все ж таки історія кожного з персонажів важлива, а разом усі життєві історії поєднуються в єдину картину страшного часу — Другої світової війни.

На переконання письменника, війна і смерть — нерозривні поняття, тому розповідь у романі веде незвичайний оповідач — Смерть, що бачить людей у різних обставинах. На межі життя і смерті люди виявляють свою справжню духовну сутність, власне їх випробовують на внутрішню міць. Уведення образу Смерті в ролі оповідача надає подіям Другої світової війни широкого онтологічного змісту. Смерть створює незвичайний ракурс зображення всьому тому, що відбувається на землі. Смерть панує там, де є війна. Як же подолати смерть і війну? Що може допомогти здолати смертельний жах, який оселився в душах людей? Чи

є щось таке, що можна протиставити смерті?.. Над цими запитаннями письменник спонукає замислитися читачів.

Війна в зображенні М. Ф. Зузака постає не в описах фронтових боїв, а в повсякденному житті німецького міста, де прості люди щодня відчують на собі вплив страшною гітлерівської машини. Утративши батьків і болісно переживши смерть брата, дівчинка Лізель потрапляє в дім Ганса Хуберманна та його дружини Рози, вони стають її названими батьками. У ворожому світі й серед чужих людей їй доведеться зазнати багато страждань. Але автор стверджує, що навіть тоді, коли людині здається, що немає виходу, несподівано приходить порятунок від добрих людей, які зберігають бажання творити добро, незважаючи на смерть і насильство.

Малляр Ганс Хуберманн навчив Лізель читати, у підвалі свого будинку він намалював для неї алфавіт, і в цьому чарівному світі букв Лізель знаходить душевний притулок і порятунок. Букви складаються в слова, потім — у книжки, які стали невід'ємною частиною її життя...

М. Ф. Зузак змінює наші уявлення про німецький народ, якому випало пережити фашизм. У романі йдеться про те, як звичайні люди нацистської Німеччини так само потерпали від насильства, як і народи інших країн Європи. Простих німців силоміць забирали в армію, примушували воювати, вони не мали достатньо грошей та хліба, але й серед них були люди, у яких жеврів невидимий протест проти насильства. Ганс Хуберманн урятував не тільки Лізель від зла, а й єврея Макса — від переслідувань. Зумівши переконати свою не дуже доброзичливу дружину Розу, Ганс Хуберманн, незважаючи на небезпеку, робить свій підвал місцем тимчасового помешкання для єврея... І з того моменту саме в підвалі розгортаються події, важливі для становлення Лізель. Вона й Макс разом читають книжки, обговорюють їх, сміються з фіурера. Макс створює для Лізель власну книжку, замалювавши сторінки «Майн Кампф» білою фарбою... І в цьому є величезна перемога цих маленьких людей над фашизмом. Письменник утверджує думку про те, що подвиг — це не тільки щось видиме й героїчно величне, а й непомітні справи маленьких людей, які зберегли живу душу й були милосердними.

Війна вплинула на життя й стосунки Лізель і Руді, який з першого погляду закохався в незвичайну дівчинку. Руді, який вимагав обличчя сажею, щоб бути схожим на свого кумира, одразу викликає симпатію в читачів. Він ніяк не може зрозуміти, чому не варто наслідувати чорношкірого спортсмена, чому деякі його співвітчизники вважають себе «вищою расою», чому не можна спілкуватися з євреями...

Зворушлива й віддана дружба підлітків, їхні перші почуття — усе це створює контраст до жахливих картин воєнного часу. Лізель і Руді мусили бути учасниками молодіжної гітлерівської організації, повною мірою відчули вплив ідеологічного механізму нацизму, були свідками численних факельних маршів і спалення книжок. Війна руйнувала душі багатьох молодих людей... Та все ж таки цих улюблених героїв М. Ф. Зузака фашизм не зміг перемогти. Лізель і Руді залишилися вільними у світі своєї уяви. Таємниця перебування Макса згодом стала їхньою спільною таємницею. Руді був поруч з Лізель у всіх небезпечних ситуаціях, щоб підставити плече, допомогти, захистити...





Кадр з кінофільму «Крадійка книжок» (реж. Б. Персиваль, 2013 р.)

М. Ф. Зузак змальовує один з найдраматичніших моментів твору, коли фашисти женуть євреїв... Підлітки не можуть змиритися з насильством, співчують полоненим. І в цьому також була їхня незрима духовна перемога над фашизмом.

«Люди знають, коли твоє серце в книжці...». Важливу роль у становленні Лізелі відіграють книжки. Вони допомогли їй вижити в скрутних обставинах. Завдяки книжкам дівчинка змогла не тільки пережити випробування й відсторонитися від реального світу насильства, а й залишитися собою. Принісши білизну, яку випрала Роза Хуберманн для родини бургомистра, Лізелі несподівано для себе (завдяки бургомистровій дружині) опинилася в бібліотеці. І тут для неї відкрився широкий та вільний простір художньої літератури. Вона читала все під ряд, і книжки давали їй ту свободу, якої в неї не було в житті. А коли бургомістр дізнався про дружбу своєї дружини з бідною дівчинкою, вигнавши Лізелі з дому, вона стала потайки красти книжки з бібліотеки, бо вже не могла жити без них — без цього вільного повітря.

Книжки рятують не тільки Лізелі. За допомогою книжок вона рятує від смерті Макса, дає віру, надію й духовну силу тим людям, які мусять переховуватися в бомбосховищах.

Слово, на думку письменника, може врятувати світ. Мистецтво дає духовну мету людському існуванню, а ще — те особливе відчуття свободи та внутрішньої гідності, які ніхто не може відібрати в людей, котрі читають.

«Я хотів, щоб на кожній сторінці книжки були коштовні камінчики — слова, фрази, які б спонукали замислитися над важливими речами...» Роман М. Зузака залишає великий простір для читацької уяви. Багато сказано в цьому романі, але ще більше не сказано. Деякі його фрази й фрагменти хочеться перечитувати знов і знов, думати, співпереживати... Як, наприклад, оцінити той епізод, коли Лізелі принесла в підвал, де переховувався Макс, сніг? Чи потрібно було це з погляду здорового глузду? Ганс Хуберманн, Роза, Лізелі і Макс відчули себе справжньою родиною, коли грали в сніжки й ліпили сніговика, це було потрібно. А ще вони відчули себе вільними... У тісному й темному підвалі вони були вільними й рідними людьми.

Коли Ганса Хуберманна забрали до війська, Роза притискає до грудей його улюблену стареньку гармошку, так і заснувши з нею в руках... І Лізель бачить, що в цій жінці, надто суворій та брутальній зовні, живуть приховані любов і тепло.

Коли Макс змушений залишити родину Хуберманнів, кожен з них відчуває глибокий біль, але в цій сцені є й прихований зміст, бо всі вони дбають одне про одного. І це теж перемога людяності над війною, яка перетворювала не тільки світ, а й душі людей, нерідко роблячи їх жорстокими.

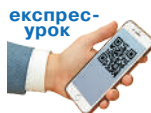
Фінал роману «Крадійка книжок» — трагічний. Від розриву бомби гинуть Ганс Хуберманн, Роза, Руді, їхні сусіди... І тільки Лізель, яка в підвалі заснула над книжкою, вижила. Її прощання з Руді — найбільш зворушлива сцена твору. Перший поцілунок, про який так довго мріяв підліток, він нарешті отримав, коли помер...

Але смерть не здобула остаточну перемогу в людському світі, стверджує митець, бо у своїй душі Лізель зберегла любов до людей та книжок. А це означає, що війна рано чи пізно відступить, і Смерть піде з людського світу...

КОМОПЕТЕНЦІЙНОСТІ

КЛЮЧОВІ. Спілкування державною мовою. 1. Розкрийте значення понять «расизм» і «ксенофобія». Поясніть, чому ці явища є небезпечними. 2. Як у романі М. Ф. Зузака «Крадійка книжок» утілено проблему боротьби з ними? **Інформаційно-цифрова компетентність.** 3. За допомогою Інтернету з'ясуйте, які книжки спалювали у фашистській Німеччині, поясніть, чому. **Уміння навчатися.** 4. **Робота в парах.** Складіть список книжок (3–4), які читала Лізель або які їй би сподобалися. Поясніть. **Ініціативність і підприємливість.** 5. Аналізуючи текст роману М. Ф. Зузака, з'ясуйте, як мешканці Німеччини виживали й зберігали милосердя в період Другої світової війни. Наведіть приклади з роману.

ПРЕДМЕТНІ. Знання. 6. Які проблеми порушено в романі «Крадійка книжок»? 7. У чому полягає незвичайність розповідача у творі? **Діяльність.** 8. Розкажіть про випробування, які випали на долю Лізель. 9. Опишіть соціально-політичну ситуацію в Німеччині часів Другої світової війни (за романом «Крадійка книжок»). Які порядки панували в школі, у молодіжному середовищі? 10. Хто та як допоміг Лізель подолати труднощі? **Цінності.** 11. Напишіть твір на тему «Культура проти війни».





Музична «фаустіана»

Серед багатьох неоднозначних і геніальних персонажів художньої літератури особливе місце посідають Фауст і Мефістофель. Вони є «вічними» образами не тільки в художній літературі, а й використані в музичному мистецтві. Проблематика драматичної поеми Й. В. Гете привернула особливу увагу композиторів-романтиків. Дух «фаустіанства» якнайповніше відповідав пристрасному пошуку ідеалу, постійному внутрішньому невдоволенню та боротьбі особистості із собою, що втілено у творах романтиків.



Б. Кустодієв. Портрет
Ф. Шаляпіна. 1922 р.

Першим серед композиторів на поему Й. В. Гете звернув увагу **Л. ван Бетховен**. У той час він міг використати лише першу частину «Фауста». Як відомо, Й. В. Гете хотів перетворити другу частину поеми, над якою ще працював, на оперу, але для втілення цього задуму як композитора хотів залучити не Л. ван Бетховена, а Дж. Мейєрбера, щоправда, цей задум не здійснився. Єдине, що вдалося реалізувати Л. ван Бетховену, — жартівлива «Пісня про блоху» (1810), у якій Мефістофель кепкує з лейпцизьких обивателів у шинку Ауербаха. Цю пісню свого часу блискуче виконував геніальний співак **Ф. Шаляпін**.

Австрійський композитор **Ф. Шуберт** звернувся до образу Гретхен. Його зацікавив невеличкий фрагмент драматичної поеми Й. В. Гете — один монолог, але в пісні «Гретхен за прядкою» (1813) композитор зумів передати весь трагізм долі молодій дівчині. Його твір — це монодрама, у якій під одноманітний акомпанемент, що передає роботу прядки, звучить сумна сповідь дівочої душі. За допомогою музичних засобів композитор відтворив один з найзворушливіших жіночих образів у художній літературі. Цей твір виконують і як пісню з музичним супроводом, і як інструментальну п'єсу.

У подальші роки композитори-романтики неодноразово зверталися до різних тем та образів «Фауста», проте втілювали свої задуми у творах більшого масштабу — оркестрових, хорових та оперних. Балада **Ф. Мендельсона** «Перша Вальпуржсина ніч» (1832) відтворює казково-фантастичну атмосферу містичного дійства в поєднанні інструментального й хорового звучання.

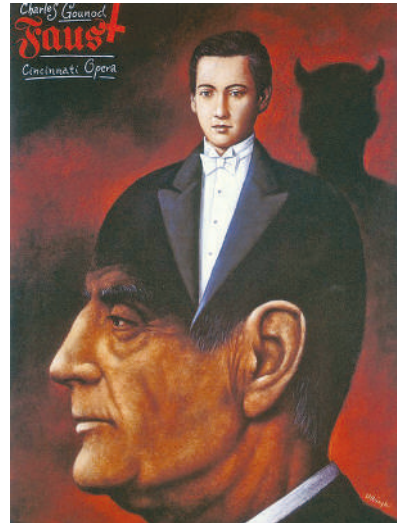
Особливе потрактування сюжету «Фауста» є у творчості **Р. Шумана**. Його «Сцени з Фауста» (1844–1853) для солістів, хору й оркестру не мають наскрізної лінії розвитку. Композитор писав музику не до трагедії Й. В. Гете, а до окремих, переважно лірично-філософських уривків з неї. Твір Р. Шумана складається з трьох частин: у центрі першої — образ Гретхен, другої — Фауст, третьої — небесні сили. Композитор майже повністю вилучив образ Мефістофеля зі своїх «Сцен» (цей персонаж з'являється на короткий час лише в одній з 13 сцен зі стислими репліками). Фауст Р. Шумана позбавлений свого «другого я» — Мефістофеля, постаючи впевненим у справедливості своїх переконань чоловіком, який пізнав сенс і радість буття.

Не обійшов увагою фаустівську тему яскравий представник пізнього романтизму **Р. Вагнер**. У його доробку — два твори, написані за поемою Й. В. Гете, — «Сім н'єс до Фауста» (1832) та увертюра «Фауст» (1840). Р. Вагнер не прагнув абсолютно точно відтворити в увертюрі зміст «Фауста». Він за допомогою засобів музики висловлював ті настрої та враження, які виникли під впливом читання видатного твору. Російський композитор П. Чайковський дав високу оцінку увертюрі Р. Вагнера: «Я не знаю жодного ліричного твору мистецтва, де б з таким неперевершеним пафосом були виражені страждання людської душі, яка сумнівається у своїх цілях, надіях і віруваннях».

Опера **Ш. Гуно** «Фауст» (1858) є найвідомішим музичним твором, написаним на сюжет трагедії Й. В. Гете. Щоправда, для написання опери французький композитор використав лише епізоди з першої частини поеми, а її лібрето **Ж. Барб'є** та **М. Карре** значно відрізняється від тексту німецького письменника. Ш. Гуно подає сюжет «Фауста» у лірично-побутовому плані. Домінантою образу Фауста в інтерпретації цього композитора є палкі любовні почуття. Сама ж історія стосунків Фауста та Маргарити майже повністю змінена й запропонована на розсуд глядачів у дусі старовинних містерій. Центральні питання опери: Що таке кохання? Егоїстична забаганка чи подвиг самозречення? Музика розбухує душу та спонукає подумати над цією проблемою разом з «вічними» образами Й. В. Гете.



Е. Пагліано. Прядильниця.
1869 р.



Р. Ольбінський. Плакат до опери
Ш. Гуно «Фауст»





Сцени з опери Ш. Гуно «Фауст». Національна опера України
(режисер-постановник М. Корраді, 2018 р.)

Завдання

1. Прослухайте пісню Ф. Шуберта «Гретхен за прядкою». Порівняйте свої враження від почутого з тими, які викликала у вас поема Й. В. Гете.
2. Перегляньте в Інтернеті фрагмент фільму «Співає Муслім Магомаєв» і дізнайтеся, як співак готувався до виконання партії Мефістофеля в опері Ш. Гуно, а також прослухайте в його виконанні куплети Мефістофеля. Які, на вашу думку, грим і костюм підходять до образу Мефістофеля?



Художнє «перевтілення» новели Ф. Кафки



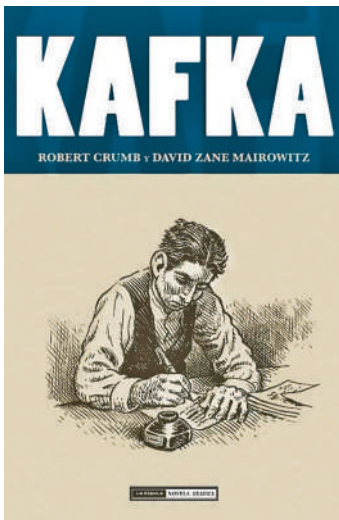
Здавалося б, трансформація Грегора Замзи на потворну комаху — то унікальна нагода для ілюстратора. Проте коли тривала підготовка першого видання відомої новели Ф. Кафки, автор дав конкретні поради видавцеві щодо ймовірних ілюстрацій до книжки: «Мені спало на думку, що художник захоче намалювати комаху. Цього робити не треба, прошу Вас, не треба! Комаху зображувати не можна. Її не можна малювати навіть на задньому плані... Для

ілюстрацій я обрав би такі сцени: батьки й керуючий банком перед закритими дверима, а ще краще — сестра в освітленій кімнаті перед відчиненими дверима, що ведуть в абсолютно темне сусіднє приміщення». Тоді видавець дослухався до вимог автора. На обкладинці першого видання зобразили чоловіка в домашньому халаті, який вибігає з кімнати, прикриваючи обличчя руками. Ілюстраторам книжки вдалося відобразити страх і відчай головного героя, не порушуючи вимог автора.

Але потім публікації новели «Перевтілення» здійснювали по-різному. Серед ілюстраторів, літературних критиків, а особливо перекладачів виникали палкі дискусії щодо того, на яку саме комаху перетворився герой Ф. Кафки. Серед численних версій лідувала ідея про таргана. Російський та американський письменник, поет, перекладач, літературознавець та ентомолог В. Набоков за допомогою ретельного вчитування проаналізував текст новели й дійшов висновку, що то був жук. Його теорія була побудована на кількості лапок, які з'явилися в персонажа. Він навіть зробив малюнок жука на берегах першої сторінки новели.

У ХХІ ст. образотворчі експерименти щодо новели продовжилися. Так, американський художник-ілюстратор, карикатурист **Р. Крамб** перетворив новелу Ф. Кафки на комікс, який став частиною його книжки «Представляючи Кафку» (1993). Американський художник **П. Кунер** проілюстрував редакцію графічного роману, яка вперше була видана у 2003 р.

З липня 2013 р. в «Google» вшанували 130-ліття від дня народження Ф. Кафки тематичним малюнком (дудл) за мотивами знаменитої новели: щоправда, Грегор-комаха (подібний до таргана) був майже щасливим, він повертався додому з роботи, на голові — капелюх, а в одній з лапок — портфель. Навряд чи Ф. Кафка такою уявляв його долю. Чи не так? А ви як думаєте?



Р. Крамб і Д. З. Мейровіц. Обкладинка й ілюстрації до новели Ф. Кафки «Перевтілення». 1993 р.



П. Купер. Ілюстрації (комікси) та обкладинка новели Ф. Кафки «Перевтілення». 2003 р.

Завдання

1. Поміркуйте, чому Ф. Кафка забороняв зображувати комаху, на яку перетворився Грегор Замза.
2. Знайдіть в Інтернеті ілюстрації та малюнки до новели «Перевтілення». Назвіть їхніх авторів.
3. Створіть власну обкладинку твору «Перевтілення» (за бажанням).

Твори майстра очима митців

Роман «Майстер і Маргарита» по праву вважається чи не найзагадковішим твором М. Булгакова. За його сюжетом уже створено театральні вистави, фільми, пісні, опери, мюзикли, ілюстрації та картини. І нині роман є джерелом натхнення для багатьох митців, чію увагу привертає безкінечна множинність інтерпретацій образів, створених майстром.



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

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

Чи не найвідомішим сучасним ілюстратором роману вважають українського художника-ілюстратора **П. Оринянського**. У виданні 1999 р. кожен главу роману відкриває ілюстрація (а в деяких главах і не одна) у стилі арт-нуво, виконана цим художником.



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

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

Серед сучасних робіт вирізняються й ілюстрації **П. Фролінга**, який створив «інтерактивний графічний роман “Майстер і Маргарита”» — це довга стрічка ілюстрацій, які переходять одна в одну, репрезентуючи основні епізоди роману. Ця стрічка на iPad супроводжується музикою та спецефектами. Ви можете переглянути цю роботу в Інтернеті.

Серед інших візуалізацій роману треба виокремити фотографію. Це мистецтво нині набуває особливої популярності. Фотохудожники не лише знімають природу та людей, а й роблять за допомогою світлин ілюстрації до літературних творів, зокрема до роману «Майстер і Маргарита». Чи вдасться їм утілення авторського задуму, поміркуйте самі...

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

Завдання

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



Образ Орфея в музиці та живописі



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

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

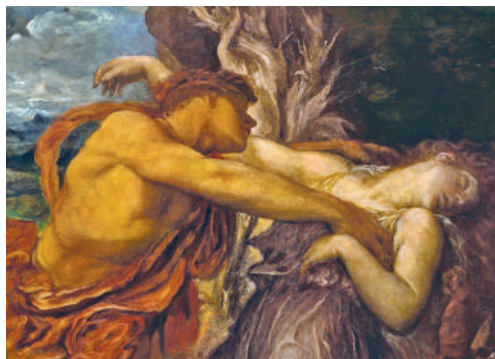
Художники також малювали образ Орфея. Момент, коли зачаровані звірі слухають співця, можемо побачити на полотні нідерландського майстра XVII ст. **Р. Саверей** «Орфей і тварини». Самого Орфея митець зобразив у глибині картини,



Г. де Лересс. Орфей у підземному світі.
1662 р.

а майже весь простір полотна займають звірі й птахи. Проте найпопулярнішим в образотворчому мистецтві є міф про спробу Орфея повернути Еврідіку з царства мертвих. Цьому сюжету присвятив свою картину французький художник XIX ст. **Ж. Б. К. Коро**. Його царство мертвих нагадує присмерковий Аїд з «Божественної комедії» Данте. Полотна нідерландського худож-

ника XVII ст. **Г. де Лересса** «Орфей у підземному світі», англійського художника-символіста **Дж. Ф. Воттса** «Орфей та Еврідіка» відтворюють драматичний момент розлуки поета з коханою. Ці картини сповнені динамізму, смутку й безнадії. Також багато митців зверталися до сюжету про смерть Орфея. Цей міф утілено в картині «Фракійська дівчина з головою Орфея на його лірі» фран-



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



цузького художника-символіста **Г. Моро** «*Німфи знаходять голову Орфея*», англійського художника-прерафаеліта **Дж. В. Воттергауза**, а також на полотні «*Смерть Орфея*» **П. Пікассо**. Окремо треба згадати полотно білоруського та французького художника **Марка Шагала**, який працював у техніці авангардизму. Його «*Міф про Орфея*» ще чекає на свого критика, який зуміє розкодувати всі символи та кольори цієї картини.

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

- А який Орфей вам найбільше до вподоби?



Г. Моро. Фракійська дівчина з головою Орфея на його лірі. 1865 р.

Завдання

1. Знайдіть в Інтернеті та прослухайте арію Орфея «Я втратив Еврідіку» з опери К. В. Глюка «Орфей та Еврідіка». Який настрій викликає ця музика?
2. Прочитайте поезію Р. М. Рільке «Орфей, Еврідіка, Гермес» під музичний супровід фрагмента «Мелодія» з опери К. В. Глюка «Орфей та Еврідіка». Поміркуйте, як музика впливає на манеру читання.
3. Знайдіть в Інтернеті репродукції згаданих полотен художників і доберіть ілюстрації до збірки Р. М. Рільке «Сонети до Орфея», яку ви хотіли б видрукувати в наш час. А як би ви проілюстрували збірку в 1923 р.?
4. Підготуйте повідомлення про творчість Р. Делоне — одного з яскравих представників орфізму в живописі.

Слова, що музикою стали: поезія «срібної доби»

Поезія «срібної доби» вирізняється унікальною мелодійністю. Не дивно, що багато поезій А. Ахматової та Б. Пастернака були покладені на музику й стали популярними. Найчастіше вони перетворювалися на авторські (бардівські) пісні. Їх співали у вузькому колі шанувальники лірики, які в такий спосіб протистояли радянській владі, що всіляко забороняла творчість митців «срібної доби». Іноді ці пісні з'являлися на кіноекрані, і тоді їхня аудиторія відразу зростала. Але не всі слухачі розуміли, що слова цих пісень написали поети, яких переслідували й оголошували «ворожими» у радянській державі. У ті часи навіть зберігати їхні твори було небезпечно, тому їх передавали з уст в уста, зокрема як пісні.



О. Вертинський

оперної співачки **Т. Синявської** пісня звучала як драматичний монолог.

Інші музичні твори, написані на поезії А. Ахматової, є різними за жанром і манерою виконання. Складна доля спіткала першу виконавицю пісні «Сум'яття» на музику **Д. Тухманова — Л. Барикіну**. З цією піснею в неї був пов'язаний трагічний спогад. Три пісні на слова А. Ахматової та музику **В. Євзіна** «*Б'ється серце моє*» (поезія «*Бачу, бачу місячну луку...*»), «*А в серпні квітнути почав жасмин*» (на основі двох поезій: «*Наслідкування корейського*» і «*Ще про це літо. Уривок*»), «*У ту ніч*» (поезія «*У ніч ми збожеволіли одне від одного*») тривалий час були дуже популярними. Романс «*Приходь на мене подивитися*» на музику **В. Бібергана** звучав в однойменному кінофільмі (реж. **О. Янковський** та **М. Агранович**, Росія, 2000 р.).



Сцена з вистави «Гамлет» за однойменною трагедією В. Шекспіра. Театр на Таганці (реж. **Ю. Любимов**, м. Москва, 1971 р.).

У головній ролі — **В. Висоцький**

Однією з перших поезій А. Ахматової, яка була покладена на музику, став твір «*Сіроокий король*». Проникливий ліричний романс з такою назвою написав естрадний артист українського походження, кіноактор, композитор, поет і співак, кумир естради першої половини ХХ ст. **О. Вертинський**. Він виконував цей твір в оригінальній манері, яку згодом намагалися наслідувати виконавиця романсів А. Баянова й популярна співачка В. Толкунова. Проте існує ще один вокальний твір на цей вірш. Музику до нього написав радянський композитор **С. Прокоф'єв**. Його «Сіроокий король» належав до вокального циклу з п'яти пісень. У виконанні знаменитої



Обкладинка збірки А. Ахматової «Вечір», де було вперше опубліковано вірш «Сіроокий король». 1912 р.

Багато поезій А. Ахматової перетворив на романси й виконав **О. Матюхін**. В останні роки особливої популярності набула пісня на музику **С. Сурганової** «*Подорожній милий*» (на поезію «*Подорожній милий, ти далеко*» із залученням поезії Т. Хмельник). У частині цієї пісні, яка належить А. Ахматовій, прочитується тема складної долі поетеси в роки радянської диктатури.

Шлях лірики Б. Пастернака до читачів був нелегким, особливо якщо йдеться про вірші, що належать до роману «*Доктор Живаго*». Три вірші з цієї збірки згодом стали піснями. Важко сказати, яку з них заспівали першою, але доля пісні на слова поезії «*Гамлет*»

містить багато перегуків і з творчістю поета, і її виконавця. Початок роботи над «Доктором Живаго» у письменника збігається із завершенням перекладу шекспірівської трагедії «Гамлет». Поезія під такою назвою відкриває «*Зошит Юрія Живаго*». Не випадково пісню на її слова (музика **С. Нікітіна**) виконує відомий радянський співак і композитор **В. Висоцький**, який яскраво зіграв роль Гамлета в театрі на Таганці (тоді цей театр був символом боротьби з радянською тоталітарною системою). Став піснею й вірш «*Не плач, не криви опухлі губи*» (музика **Д. Сморгонської**). Декілька музичних версій має вірш «*Зимова ніч*». Як пісня, вона відома під назвами «*Свіча горіла*», «*Мело, мело по всій землі*» і «*Зимова ніч*», належить до репертуару української співачки **І. Сказіної** (музика **І. Печерського**), російських виконавців **О. Градського** (він же — автор музики), **А. Пугачової** (вона ж — авторка музики) і **М. Носкова** (музика **А. Бальчева**) і деяких інших виконавців. Зауважимо, що в серіалі «Доктор Живаго» (реж. **О. Прошкін**, Росія, 2005 р.) цю пісню співає І. Сказіна, чий голос і тембр проникливо передають поетичні образи твору.

Б. Пастернак був відомий меломанам і поезіями. Його вірш «*У всьому мені хочеться дійти до суті*» поклав на музику **Б. Шапіро-Власов**. Проте найвідомішою впродовж багатьох десятиліть залишається пісня на слова Б. Пастернака «*Нікого не буде вдома*», музику до якої написав **М. Таривердієв**.

Вона звучала в культовому для радянського кінематографа фільмі «*Іронія долі*» (реж. **Е. Рязанов**, СРСР, 1975 р.). Цей кінофільм свого часу став опозиційним щодо влади, адже в ньому звучали пісні не тільки на слова поетів «срібної доби» (Б. Пастернака, М. Цветаєвої та ін.) і наступних часів (Є. Євтушенка, Б. Ахмадуліної та ін.), а й розповідалося про долі звичайних людей, а не про «радянське будівництво». Але через яскравий гумор тодішні чиновники не побачили нового «людяного» пафосу стрічки, яку, незважаючи на певні цензурні обмеження, усе ж таки випустили на екран. Кожну пісню з цього кінофільму знали напам'ять. Слова пісень відкривали серця мільйонів людей та допомагали сприймати власну долю та країни, у якій вони жили, з іронією...

- А які пісні допомагають вам жити сьогодні?

Завдання

1. Прочитайте поезію А. Ахматової «Сум'яття» і прослухайте пісню на музику Д. Тухманова. Простежте, як змінилося розташування рядків і строф у пісні. Поміркуйте, як впливає на сприйняття твору така зміна.
2. Прослухайте декілька версій пісень, словами до яких стала поезія Б. Пастернака «Зимова ніч». Порівняйте манеру виконання співаків і співачок. Хто з них, на вашу думку, якнайповніше передає задум Б. Пастернака?
3. Підготуйте повідомлення про один з творів поетів «срібної доби», який був покладений на музику.



Ю. Аненков.
Портрет
А. Ахматової.
1921 р.

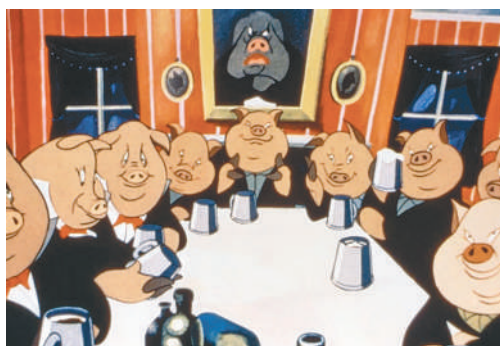


Ю. Аненков.
Портрет
Б. Пастернака.
1921 р.



«Колгосп тварин» Джорджа Орвелла в кінематографі

Фільмографія «Колгоспу тварин» (або «Скотоферми», або «Ферми тварин») обмежується лише двома стрічками, знятими в минулому столітті. Проте кожна з них свого часу спровокувала хвилю неоднозначних відгуків. Обидва фільми є адаптованими версіями до повісті Джорджа Орвелла, у яких оригінальний сюжет зазнає скорочень і навіть цензури — явища, з яким письменнику доводилося неодноразово боротися.



Кадри з мультфільму «Скотоферма» за мотивами повісті Джорджа Орвелла «Колгосп тварин» (реж. Дж. Халас і Дж. Батчелор, Велика Британія, 1954 р.)

Уперше до сюжету повісті Джорджа Орвелла звернулися творці анімаційного кіно. Мультфільм «Скотоферма» був знятий у Великій Британії 1954 р. (реж. Дж. Халас і Дж. Батчелор). Засоби анімації якнайкраще сприяли втіленню сатиричного змісту. Повстання тварин і розправа з людьми, збір урожаю та будівництво вітряка змальовані в яскравих деталях і викликають естетичне задоволення. Стилістика мультфільму є досить стриманою, будь-які паралелі з режимом Радянського Союзу не є акцентованими, проте глядачі, ознайомлені з текстом повісті, їх легко знаходять, сприймаючи мультфільм як сатиру на будь-яку диктатуру. Особливі симпатії глядачів викликають образи коня Боксера та його вірного помічника — віслюка Бенджаміна, який у фіналі мультфільму, на відміну від повісті, веде тварин на битву з режимом свиней.

Оповідь телефільму «Скотоферма» (реж. Дж. Стівенсон, США, 1999 р.) вибудовується ретроспективно з моменту, коли режим Наполеона завершив своє існування, а на ферму чекає нове майбутнє й нові хазяї. Стара вівчарка Джессі пригадує, як на власні очі бачила всі перипетії, пов'язані з поваленням людей та піднесенням свиней. Саме її точка зору є центральною в стрічці. Для створення спецефектів, зокрема говоріння, у зйомках «Скотоферми» були використані рухомі моделі чотирнадцяти тварин, а також задіяні справжні собаки. Джессі фігурує і як реальна тварина, і як модель. Режисер досить переконливо передає почуття Джессі — переживання через розлуку зі щенятами, співчуття Боксеру, а також розуміння невідворотного краху, який чекає на свиней.



Кадр з кінофільму «Скотоферма» за мотивами повісті Джорджа Орвелла
«Колгосп тварин» (реж. Дж. Стівенсон, США, 1999 р.)

Кінофільм «Скотоферма» був знятий після того, як держава Радянський Союз зникла з політичної мапи світу. Можливо, саме це дало змогу сценаристам А. Джейнсу та М. Бурку посилити ефект гострої сатири на режим Сталіна. Проте ця кіноверсія не була позбавлена критики за досить вільну переробку антиутопії. У кінофільмі порушено проблеми, які існують навіть у XXI ст. Перегляньмо його разом!

Завдання

1. Перегляньте одну із запропонованих версій «Скотоферми» і поясніть, які епізоди, персонажі чи сюжетні лінії повісті Джорджа Орвелла не відтворені режисерами, а які, навпаки, були привнесені в оригінальний сюжет. Поміркуйте, якими мотивами керувалися режисери.
2. Уявіть, що оповідачем у кінострічці замість Джессі міг бути Боксер, Сніжок чи Вискун. Як би змінився сюжет кінофільму? Чи вплинуло б це на його жанрову природу?
3. Якими спецефектами могли б скористатися сучасні режисери для досягнення ефекту достовірності під час зйомок «Скотоферми»?



Проблеми війни в живописі й музиці XX ст.



У XX ст. людство пережило дві найбільші війни за часи свого існування, що сколихнули світ хвилями трагедії й змусили митців творчо реагувати на виклики часу. У 1920–1930-і роки письменники розробляли тему «втраченого покоління» — молодих людей, які вирушили на захист Вітчизни зі студентської чи шкільної лави, а коли повернулися з війни, то не змогли пристосуватися в суспільстві через пережиті потрясіння. А вже із середини 1930-х років у Європі поширилося передчуття нової загрози — фашизму.

Попередження світу про жахи Другої світової війни відтворено в картинах багатьох художників. Одним з відомих монументальних полотен на цю тему є



П. Пікассо. Герніка. 1937 р.

виконана в манері кубізму картина **П. Пікассо** «Герніка». Митець створив її як відповідь на бомбардування баскського історичного та культурного центру — м. Герніки-і-Луни на півночі Іспанії, яке тривало багато годин 26 квітня 1937 р. й забрало життя майже половини населення. У драмі невеликого міста П. Пікассо побачив символ загибелі всього людства, яку несе фашизм. Величезне полотно (3 м 50 см на 7 м 30 см) він написав за місяць. Найдраматичнішим образом картини є матір, яка притискає до себе мертву дитину. Спочатку художник хотів зобразити, як вона спускається сходами напівзруйнованого будинку, ледве тримаючись на ногах, але за два дні образ викристалізувався й залишився таким, як ми бачимо його тепер: величезна голова відкинута назад, з відкритого рота виривається дикий крик плачу. П. Пікассо працював у техніці гризайль (малював одним кольором), і мав намір на етапі завершення роботи додати різних кольорів, але друзі переконали його відмовитися від такого наміру. Монохромна картина вражає більше, ніж яскраві фарби.

Інакше зображує війну **С. Далі**. Його картина «Обличчя війни» є алегорією страшної смерті. На тлі пустелі зображене спотворене жахом обличчя, що нагадує череп. Його кусають змії, в отворах очей та рота знаходяться такі самі обличчя, у яких замість очей та рота — теж черепи. Митець використовує ефект *оптичної ілюзії*, коли образи множаться, викликаючи в глядачів відчуття жаху від усвідомлення того, що кількість жертв війни постійно збільшується... Кольорова палітра картини — жовто-коричнева. Війна приносить тільки смерть і спустошення — ось головний настрій шедевра С. Далі.



С. Далі. Обличчя війни. 1941 р.

Музичною відповіддю на наступ фашистських загарбників була сьома симфонія російського композитора **Д. Шостаковича**. Її назва «Ленінградська» нагадує про блокаду міста, у якому композитор почав працювати над її створенням. Митець за-

вершував симфонію в евакуації. Проте ще за часів блокади її вперше виконали в Ленінграді 9 серпня 1942 р. Знаменита тема першої частини симфонії стала своєрідною музичною «візитівкою» композитора. Щойно завершується експозиція симфонії, яка показує мирне життя людства, як ніби здалеку починає лунати дріб військового барабана, на який накладається химерна тема. Вона нагадує примітивний марш і є карикатурою на нього. Тему наступу фашистів сатирично загострює автоматична дисципліна, тупа обмеженість і педантичність солдатів гітлерівського війська. «Вимуштрувані щуроловом щури», — за словами О. Толстого, вирушають у бій. Епізод наступу побудований як варіації однієї музичної теми, які постійно супроводжує дріб барабана. Музична тема переходить від одного оркестрового інструмента до іншого, підкреслюючи всеохопність «коричневої чуми», що наповзає на світ. Музичний критик Є. Петров так написав про цю тему: «Вона наповнена залізом і кров'ю. Вона вражає зал. Вона приголомшує світ. Щось залізне йде по людських кістках, і ви чуєте їхній хрускіт. Ви стискаєте кулаки. Вам хочеться стріляти в це чудовисько з цинковою мордою, яке неблаганно й методично крокує на вас, — раз, два, раз, два...» Цю тему Д. Шостакович написав ще до того, як фашистські війська ввійшли на територію колишнього Радянського Союзу, проте не опублікував і не виконував її. Музика ніби чекала на своє пророче звучання... Вона й нині наповнює серця відчуттям спротиву війні в усіх її проявах.



Т. Салахов. Портрет Д. Шостаковича. 1976 р.

Завдання

1. Поміркуйте, на обкладинку якого з прочитаних вами творів можна помістити репродукції картин П. Пікассо «Герніка» чи С. Далі «Обличчя війни». Художньому стилю якого письменника вони суголосні? Тематику яких творів увиразнюють?
2. Прослухайте сьому «Ленінградську» симфонію Д. Шостаковича. Опишіть свої враження від почутого в есе на тему «Я слухаю Шостаковича...».

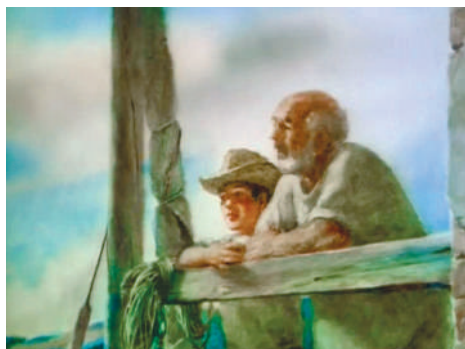


«Старий і море» у візіях мультиплікації та живопису



До читачів XXI ст. книжки приходять не лише в паперовому або електронно-му варіантах, а й як екранізації та картини. Щоправда, не кожний твір художньої літератури став мультфільмом, як повість Е. Хемінгуея «Старий і море».

Короткометражний анімаційний фільм за однойменною повістю зняв режисер **О. Петров** у 1999 р. У роботі над ним узяли участь представники з різних країн — Росії, Канади та Японії. Мультфільм отримав багато нагород, зокрема й одну з найпрестижніших — премію Американської кіноакадемії «Оскар». Ця робота



Кадри з мультфільму «Старий і море» за однойменною повістю Е. Хемінгуей
(реж. О. Петров, Росія, 1999 р.)

тривала два з половиною роки, протягом яких О. Петров разом із сином Дмитром намалювали понад 29 000 кадрів. Технікою анімації фарбою на склі (маніпулювання на склі, як правило, олійними фарбами повільного висихання) у світі володіють лише декілька художників-мультиплікаторів. Малюючи картини, О. Петров використовував не лише різноманітні пензлі, а й кінчики пальців («живий живопис»). Художник фотографував кожен малюнок, нанесений на скляне полотно (їх називають «брезентами»), що в чотири рази перевищувало розміри аркуша А 4. Так малюнок перетворювався на кадр. Далі О. Петров вносив у нього невеличкі зміни й фотографував наступний кадр. Для створення мультфільму також застосовували технологію комбінованої зйомки з багатократною експозицією. Це була чи не найточніша комп'ютерна система управління рухом камери ІМАХ, яку коли-небудь використовували для зйомок анімаційного фільму. Зауважимо, що фільми, зняті за технологією ІМАХ, демонструють на величезних форматах, які досягають висоти семиповерхового будинку.

Мультфільм виконаний у характерному для О. Петрова стилі романтичного реалізму. Люди, тварини та пейзажі намальовані й анімовані в напрочуд живій манері. Водночас певні епізоди твору є спробами митця візуалізувати думки, спогади й сни героя. Наприклад, сцена, у якій моряк бачить уві сні себе та марліна як двох братів, які плывуть крізь простори моря й неба.



І технологія зйомки, і техніка виконання малюнків спонукають глядачів переосмислити погляд на повість Е. Хемінгуея. Притча про боротьбу людини із собою, старістю, сучасним світом і стихією в мультфільмі відступає на другий план. Перше, що бачить глядач у кадрі, — це природа, вона і є головним героєм для режисера. Недаремно всі обличчя людей у фільмі — розмиті. Вражаюча мультиплікаційна техніка занурює глядача в дивний стан чи то дитячої фантазії, чи снів наяву. Мультфільм нагадує картини художників-мариністів, які оживають перед очима. Повільно, упевнено, напрочуд видовищно на екрані постає світ старого Сантьяго та моря.

Інший погляд на історію Е. Хемінгуея представлений у картинах молоді харківської художниці **С. Шульц**. За часів незалежної України вона першою проілюструвала видання повісті «Старий і море», яка вийшла друком у 2017 р. «Це одне з найкрасивіших видань “Старого і моря”, які я коли-небудь бачив», — зазначив М. Катакіс, керівник Літературної фундації Е. Хемінгуея. На обкладинці зображений чоловік, який натруженою рукою підпирає обличчя зі зморшками, його погляд сповнений втоми. Про що думає старий? Про свою рибину? Про юного Маноліна? Про життя, яке присвятив досягненню мети? У кожного читача будуть власні відповіді на ці запитання. А ви як думаєте?

Завдання

1. Перегляньте мультфільм «Старий і море» (реж. О. Петров, Росія, 1999 р.). Поміркуйте, які образи та символи в повісті Е. Хемінгуея отримують нове звучання в техніці «живого живопису».
2. Порівняйте портретну характеристику старого в повісті, мультфільмі й ілюстраціях С. Шульц.



Японська чайна церемонія як мистецтво



Чайна церемонія в Японії поширилася з XII ст. Монах Ейсай у 1168 р. привіз з Китаю насіння чайного куща й посадив його у дворі храму. З того часу існує поняття «шлях чаю», яке пов'язане з дзен-буддизмом. У Японії є багато легенд, згідно з якими Будда сприяв поширенню чайного дійства.

Чайна церемонія — це не просто процес вживання напою, а ритуал (його називають *японською тяною*). У ньому беруть участь усі, хто заварює чай, і всі, хто його п'є. Чаювання в Японії здавна розглядають як поклоніння прекрасному серед бруду повсякденного буття.

У давнину для чайної церемонії будували спеціальні будинки, довкола яких вирощували сад, що мав сприяти створенню особливого настрою. У саду мають бути й ліхтарики, і кам'яна криниця для омивання рота... У чайному будинку зазвичай були низькі двері, щоб людина обов'язково стала на коліна, схиляючись перед традицією та Буддою. Кімната для чаювання — невелика, адже тому, у кого безмежні думки, не потрібен великий простір.

Чайна церемонія — особливе дійство. У кожного учасника свій стиль поведінки, свої обов'язки. Як правило, чайна церемонія має певну тематику. Наприклад,



Т. Мізуно. Чайна церемонія. 1897 р.



*К. Утамаро.
Офіціантка Окіта
з чайного будинку
Нанівая. 1790-і роки*

водоспад, цвітіння дерев навесні тощо. Може бути ранковий, полудневий та вечірній чай. До певної теми добирають спеціальну ширму, кімоно, чашки й солодощі. Під час чайної церемонії можна усамітнитись і самозосередитися, а можна грати на музичних інструментах, читати вірші, вести філософські диспути.

Для чайної церемонії використовують зелений чай (порошковий). Воду кип'ячать на спеціальних дровах. Спочатку чай готують в одній великій чашці, а потім передають одне одному по колу (якщо учасників декілька). Коло має створити відчуття єдності людей.

Повість лауреата Нобелівської премії Я. Кавабати «Тисяча журавлів» пов'язана з традицією чайної церемонії. Саме з цього ритуалу в храмі давнього м. Камакура (де Я. Кавабата жив тривалий час) розпочинається знайомство читачів з персонажами твору. Чайна церемонія пов'язує їхнє минуле й теперішнє. Крізь призму традиції вони по-іншому дивляться на сучасність і своє життя.



Чайний
будинок

Завдання

1. Знайдіть в Інтернеті світлини, які демонструють специфіку чайної церемонії в Японії. Прокоментуйте їх.
2. Назвіть елементи вбрання та посуд, які використовують для чайної церемонії в Японії. Чим японський посуд відрізняється від українського?
3. Уявіть себе в Японії й відтворіть у класі особливості чайної церемонії.
4. Що нового ви дізналися про чайну церемонію, аналізуючи повість Я. Кавабати «Тисяча журавлів»? Який глибинний сенс традиції втілив письменник?

«Гостина старої дами» на кіноекрані

П'єса Ф. Дюрренматта «Гостина старої дами» неодноразово потрапляла в поле зору кінорежисерів різних країн. Перша екранізація драми була здійснена в Німеччині. Через три роки після прем'єрної вистави в м. Цюриху режисером **Л. Кремером** був знятий телефільм «Гостина старої дами» (Німеччина, 1959 р.). Це чорно-біле кіно майже повністю відтворювало сюжет п'єси, лише деякі репліки акторів були змінені. Головну роль зіграла відома на той час актриса кіно Е. Фількеншільд. Як писали телекритики, вона зіграла так, «ніби знаходилася у своїй стихії». Альфред Іль у виконанні Г. Манке був доволі нерішучим і спантеличеним.



Кадри з телефільму
«Гостина старої дами»
за однойменною п'єсою
Ф. Дюрренматта
(реж. Л. Кремер,
Німеччина,
1959 р.)





Кадри з кінофільму
«Візит»
за п'єсою Ф. Дюрренматта
«Гостина старої дами»
(реж. Б. Віккі, США, 1964 р.).
У головних ролях —
І. Бергман та Е. Квінн.



У 1964 р. на екрани вийшов чорно-білий фільм «*Visit*», який створив режисер **Б. Віккі**. Глядацька аудиторія кінострічки була значно ширшою, адже це був спільний проект чотирьох країн світу — США, Німеччини, Франції та Італії. Фільм, знятий знаменитою кінокомпанією «XX століття Фокс», був номінований на гран-прі Каннського кінофестивалю (1964) і на премію Американської академії кіномистецтва «Оскар» за найкращий дизайн костюмів (1965). У головних ролях знімалися тогочасні зірки світового рівня — І. Бергман та Е. Квінн. Їхня гра була пристрасною й викликала увагу глядачів. Щоправда, сценаристи змінили імена дійових осіб: головну героїню звать Карла Векслер Цаханасьян, а її першого коханця — Серж Міллер. Героїня американського кінофільму повернулася в рідний Гюлен через 20, а не через 45 років. Це наближало вік героїні до реального віку самої І. Бергман. У кінофільмі з'явилася ще одна любовна сюжетна лінія. Принципово відрізнявся і фінал кінострічки від дюрренматтівської п'єси: коли гюленці вже винесли вирок Міллеру, Карла зупинила їх від скоєння вбивства словами, що тепер їм доведеться жити з усвідомленням власного злочинного вибору. Так гірка притча Ф. Дюрренматта перетворилася на мелодраму.

Досить цікавою є кіноверсія п'єси Ф. Дюрренматта під назвою «Візит дами» режисера **М. Козакова** (СРСР, 1989 р.). Двосерійний кінофільм зачаровує реалістичністю зображення занедбаного стану Гюлена. Гра К. Васильєвої вражає барвистою емоційною палітрою: їй вдалося відтворити й лоск новоявленої мільярдерки, і залізний характер мстивої фурії, і майже грайливі інтонації з колишнім коханцем, а також глибину страждань зрадженої жінки, колись вигнаної з рідного міста.

У 1992 р. до історії багатой жінки, яка повертається в рідне місто з нечуваною пропозицією «купити справедливість», звернувся сенегальський режисер





Кадри з кінофільму «Візит дами» за п'єсою Ф. Дюрренматта
«Гостина старої дами» (реж. М. Козаков, СРСР, 1989 р.).
У головній ролі — К. Васильєва

Дж. Д. Мамбеті. Кінофільм «Гієни» повністю переносить дію швейцарської п'єси в сучасний Сенегал. Головна героїня — заможна жінка старшого віку, на ім'я Ленгер Рамату, повертається в рідне с. Колобан (справжнє поселення неподалік від Дакара, столиці Сенегалу) і пропонує щедрю винагороду за вбивство її колишнього коханця — Драмаана Драмеха. Кінофільм був визнаний критиками й номінований на премію Канського кінофестивалю того ж року.

В останні десятиліття фільмографія «Гостини старої дами» поповнилася ще двома кіноверсіями. У 2006 р. в Естонії режисер **Р. Баскін** зняв однойменну стрічку з І. Евер у головній ролі, а у 2008 р. на екрани вийшов німецькомовний фільм режисера **Н. Лейтнера** (Німеччина, Австрія, 2008 р.), у якому зіграла К. Хербігер. Сценарист цього кінофільму переніс події в наші дні. Замість потяга, Клара Цаханасян прилітає в Гюлен на приватному літаку. Вона привозить із собою не барса чи леопарда, а величезного чорного собаку. У настрої цієї кінострічки домінує іронія. Режисерові вдалося зберегти жанровий задум швейцарського драматурга — створити трагіфарс.

- А яка екранізація вам подобається найбільше?

Завдання

Ознайомтеся з трейлерами до кіноверсій «Гостини старої дами» 1964 р. та 2006 р. Уявіть, що вам пропонують написати сценарій для екранізації п'єси Ф. Дюрренматта з перенесенням дії в сучасну Україну. Які зміни ви б внесли в оригінальний сюжет? Яким би зробили фінал? Хто б зіграв головні ролі?



Словник літературознавчих термінів

Авангардїзм (фр. *avant-garde* — передовий загін) — термін на означення так званих «лівих течій» (тобто радикальних) у мистецтві. Авангардизмові притаманні активне новаторство, бунтарство, заперечення традицій, а також сміливі пошуки нових жанрів, стилів, мови, засобів виразності. Це засвідчують російський футуризм, німецький експресіонізм, французький сюрреалізм та ін. Визначними письменниками-авангардистами стали Гійом Аполлінер, В. Маяковський, М. Семенко, Г. Тракль та ін.

Антиуто́пія — літературний жанр (метажанр); критичне зображення в художній літературі небезпечних тенденцій та наслідків соціальних експериментів, антигуманної сутності державної системи, яка під приводом «поліпшення» і принагідних ідеалів використовує насильство, облудну ідеологію, придушення свободи й аморальність. Антиутопія є жанром-супутником (антитезою) щодо утопії. Антиутопія є негативною (критичною) моделлю соціальної системи, що суперечить уявленням про щасливе суспільство. Вагомий внесок у розвиток жанру антиутопії ХХ ст. зробили Є. Зам'ятін, О. Гакслі, Джордж Орвелл, А. Платонов, М. Булгаков, К. Чапек, Ю. Андрухович, В. Шевчук та ін.

Гіпертєкст — нелінійна форма організації тексту; текст для перегляду на комп'ютері, який містить зв'язки з іншими документами (гіперпосилання). Читач має змогу перейти до документів безпосередньо з вихідного тексту, активувавши посилання. Гіпертекст нерідко використовують у творах постмодернізму.

Гротє́ск (фр. *grotesque* — химерний, незвичайний) — вид художньої образності, який полягає в поєднанні в одному цілому (персонаж, художній простір та ін.) несумісних ознак (наприклад, жакливого і смішного у фантастичній формі та ін.). Для гротеску характерними є фантастична основа, тяжіння до незвичайних форм, заперечення усталених норм, естетична гра, використання комічного і трагічного тощо. Гротеск у ХІХ–ХХ ст. використовують з метою викриття суспільного абсурду, його аморальних норм і соціальних типів. Модерністський гротеск сприйняв традиції романтичного й реалістичного гротеску, набувши більш широкого філософського змісту. Майстрами гротеску були М. Гоголь, Е. Т. А. Гофман, М. Булгаков, Джордж Орвелл та ін.



Діалог культур — термін літературознавця М. Бахтіна, що означає взаємодію, взаємовплив, взаємозбагачення культур, їхнє своєрідне «спілкування» і «взаємодоповнення». У галузі художньої літератури діалог культур виявляється в різних формах: інтерпретація митцями відомих міфів і сюжетів; творче використання традицій та їхнє оновлення; звернення до актуальних тем минулого і сучасного тощо. У «діалозі культур», у засвоєнні «чужого» важливо не втратити національне, рідне, що визначає специфіку кожної культури.

Епічний театр — явище в драматичному мистецтві ХХ ст., яке виникло внаслідок активної взаємодії епосу й драми. В основі епічного театру — розповідь про події, спонукання глядачів до їхнього інтелектуального осмислення, самостійного пошуку розв'язання художнього конфлікту. Великий внесок у розробку теорії й практики епічного театру, створення жанру драми-притчі зробив Б. Брехт.

Індивідуальний стиль — сукупність ознак, які характеризують творчість письменника. Складниками індивідуального стилю є: своєрідність художнього світобачення, сюжетно-композиційні особливості творів, образи та засоби їхнього створення, теми й мотиви (які розробляє митець), мова та ін.

Інтертекстуальність — різні форми та напрями письма (цитата, ремінісценція, алюзія, пародія, плагіат, трансформація інваріанта, стилізація тощо) в одному тексті.

Композиція (латин. *compositio* — побудова, складання, поєднання) — побудова твору, доцільне поєднання всіх його компонентів у художньо-естетичну цілість. Композиція виражає взаємини, взаємозв'язок, взаємодію персонажів, сцен, епізодів, подій, розділів твору; способи зображення й організації художнього світу (розповідь, оповідь, опис, портрет, пейзаж, інтер'єр, діалог, полілог, репліка та ін.).

Конфлікт (латин. *conflictus* — зіткнення, сутичка) — зіткнення протилежних інтересів, поглядів, ідей, персонажів, напруження та крайнє загострення суперечностей, що призводить до активних дій, боротьби, колізій. У художніх творах конфлікти бувають зовнішніми й внутрішніми, розв'язаними й нерозв'язаними, відкритими в часі.

Ліричний герой (героїня) — друге ліричне «я» письменника (письменниці), утілене в образній формі. В образі ліричного героя (героїні) можуть бути втілені деякі риси характеру, погляди, ідеї, переживання митця (мисткині), проте між ними немає повної тотожності. На відміну від реального автора (авторки) твору, ліричний герой (героїня) має не реальну, а художню (вигадану) біографію, власний емоційний світ, уміщений в особливий художній простір.

Магічний реалізм — різновид реалізму, у якому органічно поєднуються елементи реального і фантастичного, побутового й міфологічного, дійсного та уявного, імовірного й таємничого, повсякденного і вічного. Магічний реалізм ви-



явився у творчості Ф. Рабле, Е. Т. А. Гофмана, М. Гоголя, Е. По, М. Булгакова; у латиноамериканській літературі (А. Карпент'єр, Ж. Амаду, Г. Гарсія Маркес, М. Варгас Льюса, М. Астуріас та ін.); українському химерному романі (О. Стороженко, М. Йогансен, О. Ільченко та ін.). Особливу роль у магічному реалізмі відіграє міф, який дає можливість поглянути на світ з позиції вічності, відтворити загальні моделі буття, осмислити попередній культурний та історичний досвід з проекцією на сучасність.

Модернізм (фр. *modern* — сучасний, найновіший) — це загальна назва нових літературно-мистецьких течій ХХ ст. нереалістичного спрямування, що виникли як заперечення традиційних форм та естетики минулого. Модернізм виник у 1860–1870-х роках ХІХ ст. у Франції, невдовзі поширився в інших країнах (Німеччині, Росії, Україні, Польщі, Бельгії та ін.). Урешті став однією з визначальних ознак літератури ХХ ст. Хоча ранній модернізм (до 1910-х років) заперечував усталені традиції, у зрілому модернізмі простежується взаємодія новітніх засобів зображення з попередніми традиціями. У модернізмі чимало різноманітних течій (символізм, імпресіонізм, неоромантизм, акмеїзм та ін.), які обумовлювали пошуки митців, проте не стримували їхньої індивідуально-авторської свідомості.

Мотив — реалізація теми художнього твору, неподільна смислова одиниця, з якої складається фабула або сюжет. Тема є ширшим за змістом поняттям, ніж мотив. У межах однієї теми може бути декілька мотивів.

Національний колорит — сукупність зображально-виражальних засобів твору або творчості письменника (письменниці), що засвідчують зв'язок художньої спадщини з національною культурою, національними традиціями, національними ідеями, актуальними для народу, країни. Засоби вираження національного колориту: специфічні для кожного народу чи країни національні образи, ідейно-тематичний зміст твору (творів), маркований художній простір, знакові історичні факти й події, описи (портрет, інтер'єр, пейзаж тощо), національні символи, мова тощо.

Підтекст — прихований, внутрішній зміст висловлювання (коли більше значення має не те, що сказано, а те, що не сказано).

Постмодернізм — світоглядно-мистецькі тенденції, що виникли в останні десятиліття ХХ ст. внаслідок переосмислення модернізму. Постмодернізм засвідчує розпад цілісного погляду на світ, кризові явища в суспільстві, руйнування традиційних філософських, економічних і політичних систем. У наш час дослідники пишуть про новітні твори постпостмодернізму, що відображають подолання соціальної кризи та кризової свідомості, використовуючи традиції світової культури, національні цінності, мову, мораль.

«Потік свідомості» — засіб зображення психіки людини безпосередньо, як складного та плинного процесу.



Притча — повчальний алегоричний твір, у якому розповідь підпорядкована моралі, повчальному змісту. Характерні ознаки притчі: розкриття загального (ідей, цінностей, ідеалів) через конкретне; філософський зміст (актуальний для всіх часів і народів); використання алегорій; прихований підтекст епізодів, образів, мотивів (його потрібно розгадати, розкодувати) та ін.

«Театр абсурду» — сукупність явищ театрального авангарду другої половини ХХ ст., типологічними ознаками якого є відсутність місця й часу дії, руйнування сюжету та композиції, ірраціоналізм, парадоксальні колізії, поєднання трагічного й комічного. Сформувався у Франції в 1950–1960-і роки, вплинувши певною мірою на розвиток європейської та американської літератур другої половини ХХ ст.

Трагедія (грецьк. *tragoedia* — пісня козла) — один з жанрів драми; драматичний твір, що ґрунтується на гострому, непримиренному конфлікті героя, який прагне високої мети й реалізації своїх творчих потенцій, з непереборним началом: богами, долею, суспільством, моральними забобонами, обов'язком тощо.



ЗМІСТ



<i>Від авторів</i>	3
--------------------------	---

ВСТУП

Література. Мораль. Людність	4
Українська перекладацька школа	6
Літературні премії світу	11

ЗОЛОТІ СТОРІНКИ ДАЛЕКИХ ЕПОХ

Німеччина

Німецьке Просвітництво та його вплив на розвиток Європи	17
---	----

Йоганн Вольфганг Гете	20
Фауст (<i>Уривки</i>)	29

МОДЕРНІЗМ

Світоглядні й естетичні засади модернізму, його художнє новаторство	33
Модерністська проза початку ХХ ст.	40

Німецькомовна проза

Франц Кафка	43
Перевтілення (<i>Скорочено</i>)	48

Росія

Михайло Булгаков	54
Майстер і Маргарита (<i>Уривки</i>)	61

ШЕДЕВРИ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ЛІРИКИ першої половини ХХ ст.

Розмаїття течій модернізму й авангардизму в європейській ліриці ХХ ст.	74
---	----



Франція

Гійом Аполлінер	79
Міст Мірабо	80
Зарізана голубка й водограй	81

Австрія

Райнер Марія Рільке	83
«Згаси мій зір...»	85
Орфей. Еврідіка. Гермес	86
Сонети до Орфея	89

Іспанія

Федеріко Гарсія Лорка	90
Гітара	92
Про царівну Місяцівну	93

Росія

«Срібна доба» російської поезії	95
Олександр Блок	99
Незнайома	101
Анна Ахматова	103
«Довкола жовтий вечір ліг...»	104
«Думали: вбогі, немає у нас нічого...»	104
Реквієм	106
Володимир Маяковський	107
А ви змогли б?	109
Послухайте!	109
Борис Пастернак	111
Гамлет	114
Зимова ніч	114

АНТИУТОПІЯ У СВІТОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Розвиток жанру антиутопії у ХХ ст.: ознаки та представники	116
--	-----

Велика Британія

Джордж Орвелл	120
----------------------------	-----

ПРОБЛЕМА ВІЙНИ І МИРУ В ЛІТЕРАТУРІ ХХ ст.

Німеччина

Епічний театр: теоретичні засади й художня практика 130

Бертольт Брехт 134

Генріх Белль 139

Німецькомовна поезія

Пауль Целан 144

Фуга смерті 147

**ЛЮДИНА ТА ПОШУКИ СЕНСУ ІСНУВАННЯ
В ПРОЗІ другої половини ХХ ст.**

Провідні тенденції художньої літератури другої половини ХХ ст. 150

США

Ернест Хемінгуей 153

Колумбія

Габріель Гарсія Маркес 159

Японія

Ясунарі Кавабата 163

ЛІТЕРАТУРА другої половини ХХ — початку ХХІ ст.

Модерністські та неоавангардистські тенденції в драматургії другої половини ХХ ст. «Театр абсурду» 173

Швейцарія

Фрідріх Дюрренматт 176

Постмодернізм 182

Сербія

Милорад Павич 189

Аргентина

Хуліо Кортасар 195



СУЧАСНА ЛІТЕРАТУРА В ЮНАЦЬКОМУ ЧИТАННІ

Україна

Таїр Халілов	200
До останнього подиху (<i>Скорочено</i>)	204

Австралія

Маркус Френк Зузак	222
--------------------------	-----

МИСТЕЦЬКА СВІТЛИЦЯ

Музична «фаустіана»	228
Художнє «перевтілення» новели Ф. Кафки	230
Твори майстра очима митців	232
Образ Орфея в музиці та живописі	234
Слова, що музикою стали: поезія «срібної доби»	235
«Колгосп тварин» Джорджа Орвелла в кінематографі	238
Проблеми війни в живописі й музиці ХХ ст.	239
«Старий і море» у візіях мультиплікації та живопису	241
Японська чайна церемонія як мистецтво	243
«Гостина старої дами» на кіноекрані	245
Словник літературознавчих термінів	248



Навчальне видання

Ніколенко Ольга Миколаївна,
Турянця Вікторія Георгіївна,
Лебедь Дмитро Олександрович,
Любарець Наталія Олексіївна,
Орлова Ольга Василівна

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА

(профільний рівень)

Підручник для 11 класу
закладів загальної середньої освіти

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України

Видано за державні кошти. Продаж заборонено.

У підручнику використано матеріали, що перебувають
у вільному доступі в мережі Інтернет.

Редактор *Н. Забаитанська*
Художники *О. Здор, В. Дунаєва*
Художній редактор *Н. Антоненко*
Технічний редактор *Л. Ткаченко*
Комп'ютерна верстка *С. Груїної*
Коректори *С. Бабич, І. Барвінок*

Підписано до друку 27.05. 2019 р. Формат 70×100/16.
Папір офс. Гарнітура PeterburgC.
Друк офс. Ум. др. арк. 20,736. Обл.-вид. арк. 23,50. Ум. фарбовідб. 82, 944.
Наклад 9745 прим.
Зам. №

Видавництво «Грамота», вул. Паньківська, 25, оф. 13, м. Київ, 01033
Електронна адреса: info@gramota.kiev.ua
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру України
суб'єктів видавничої справи ДК № 341 від 21.02.2001 р.

Віддруковано з готових діапозитивів видавництва «Грамота»
у друкарні ТОВ «КОНВІ ПРІНТ».
03680, м. Київ, вул. Ежена Потье, 12.
Свідоцтво ДК № 6115 від 29.03.2018 р.



ПРИСЛУХАЮЧИСЬ ДО МУДРОГО ГОЛОСУ ПРИРОДИ...

Рухаємося в просторі тексту повісті Ернеста Хемінгуея «Старий і море»

«Старий був кощавий, виснажений, потилицю його поорали глибокі зморшки... Долоні старого були посічені глибокими поперечними рубцями від плетеної жилки, якою він тягнув з води велику рибу. Та жоден з тих рубців не був свіжий — усі старі, як борозни на пересохлій землі. Геть усе в ньому було старе, крім очей, а вони мали колір моря й блищали весело та непереможно».



«Він любив летючих риб — то були його найперші друзі в океані. А от птахів жалів, особливо малих і тендітних ластівок... Отож старий думав: «Птахам живеться навіть важче, ніж нам...»»

«Він любив зелених і дзьобатих черепах за те, що вони моторні й зграбні... Йому було жаль їх усіх, навіть гігантських шкірястих черепах, завдовжки з човен і вагою майже тонна. Більшість людей не має жалю до цих істот... Та старий думав собі: «Адже й у мене таке саме серце, та й руки-ноги подібні до їхніх...»»



«Раптом йому стало жаль велику рибину, що була в нього на гачку. «Вона чудова, незвичайна рибина, і хтозна-скільки їй вже віку, — думав він. — Зроду ще не траплялася мені така дужа рибина, щоб так дивно поводитися. Мабуть, вона дуже розумна й через те не вистрибує...»

«З півночі до човна підлетіла невеличка пташина. То була якась співуча пташка... Пташина сіла на корму перепочити. Потім пурхнула в старого над головою й умостилася на жилці... «Добре, відпочинь, моя птахо, — сказав старий. — А тоді повертай до берега й шукай своєї долі, як шукають її всі — і люди, і птахи, і риби...»»

ЗАВДАННЯ

- 7) Знайдіть у довідниках інформацію про черепах, які згадані в тексті.
- 8) Як ви думаєте, чому Сантьяго порівнює себе з черепахами?

К. Чен.
Ілюстрації до повісті Е. Хемінгуея «Старий і море». 2011 р.

А. Шабо. Ілюстрація до повісті Е. Хемінгуея «Старий і море». 1973 р.

ЗАВДАННЯ

- 1) Знайдіть в описі героя тропи, які увиразнюють зв'язок старого зі світом природи. Прокоментуйте.
- 2) Придивіться до очей Сантьяго. Чому вони «блищали весело та непереможно»?

«Він завжди подумки називав море *la mar*, як кажуть по-іспанському ті, хто його любить. Хоч іноді згадують його лихим словом, проте завжди говорять про нього, як про жінку. Дехто з молодих рибалок... називав його *el mar* — у чоловічому роді. Вони говорили про нього, як про бездушний простір, ба навіть як про ворога. Та старий думав про море, як про жінку, про живу істоту...»

ЗАВДАННЯ

- 3) За допомогою Інтернету поясніть різницю між іспанськими словами, а також у ставленні Сантьяго та молодих рибалок до моря.
- 4) Чому море для старого було «живим»? Які явища природи є живими для вас?

ЗАВДАННЯ

- 5) За допомогою Інтернету знайдіть інформацію про летючих риб і поясніть, чому вони були найпершими друзями героя в океані.
- 6) Чому старий жалів ластівок і чого вони його навчили?

ЗАВДАННЯ

- 9) У чому виявилися незвичайність і розум рибини? Які почуття вона викликала в рибалки?
- 10) Про яку рибину йдеться в повісті Е. Хемінгуея «Старий і море»? Опишіть її.

ЗАВДАННЯ

- 11) Розкрийте філософське значення образу маленької пташки.
- 12) Прокоментуйте слова Сантьяго про те, що своєї долі шукають усі — і люди, і птахи, і риби. Яку долю шукав рибалка? А ви?

ISBN 978-966-349-737-2



9 789663 497372 >