

Волинський національний університет імені Лесі Українки

Надія Колошук

Історія зарубіжної літератури ХХ століття

У 2 частинах

Частина 2: Після модерну

Навчальний посібник для закладів вищої освіти

**КОНДОР**
Київ 2023

УДК 821(100)'06.09(075.8)

К 61

*Рекомендовано вченою радою
Волинського національного університету імені Лесі Українки
(протокол № 14 від 24.11.2022 р.)*

Рецензенти:

Моклиця Марія Василівна, доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки

Новиков Анатолій Олександрович, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української мови, літератури та методики навчання Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка

Лановик Зоряна Богданівна, доктор філологічних наук, професор кафедри української та зарубіжної літератур і методик їх навчання Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

К 61 Колошук Н. Г. Історія зарубіжної літератури ХХ століття: у 2 ч. Частина 2: Після модерну: навчальний посібник для закладів вищої освіти. Київ: Видавничий дім «Кондор», 2023. 432 с.

ISBN 978-617-8244-56-9

«Історія зарубіжної літератури ХХ століття» — завершення базового циклу курсів у підготовці філологів. Друга частина посібника — «Після модерну» — передбачає вивчення основних художніх явищ зарубіжної літератури від середини ХХ ст. до початку ХХІ ст. Предмет вивчення — сутнісні риси літературного процесу постмодерної доби, ідейно-тематичні аспекти та поетика найпоказовіших творів зарубіжної літератури у цей період. Основний об'єкт вивчення — літературний процес від повоєнного періоду до 2000-х років, формування та розвиток постмодерних літературних феноменів (театр абсурду, «новий роман», «проза чорного гумору» тощо), творчість знакових представників літературного процесу, аналіз їхніх творів у загальному культурно-філософському та національному контекстах, жанрово-стильові риси творів, основні тенденції образотворення в постмодерній художній літературі та індивідуальні авторські стилі. Курс має практичне спрямування — розвивати навички аналізу текстів, спираючись на контекст культурно-історичної епохи.

Посібник розрахований на студентів, учителів зарубіжної літератури та викладачів вищої школи гуманітарних спеціальностей.

© Колошук Н. Г., 2023

© Видавничий дім «Кондор», 2023

Зміст

Вступ	4
Література США та Англії	8
1. Читаємо п'єси Т. Вільямса («Скляний звіринець» і «Трамвай на ім'я Жага»).	8
2. Американський повоєнний авангард (1940–ві-1960-ті рр.). Бітники	19
3. Популярна американська проза 1950–1960-х: романи Рея Бредбері «451° за Фаренгейтом» та Гарпер Лі «Убити пересмішника»	33
4. В. Набоков та його роман-бестселер «Лоліта»	54
5. Проза «чорного гумору» та «позабродвейський театр» у США	74
6. Читаємо повість В. Голдінга «Володар мух»	91
7. Театр абсурду та «сердиті молоді люди» в англійській літературі	108
Німецька та німецькомовна повоєнна література	123
1. В. Борхерт та «література руїн». «Група 47»	123
2. «Фуга смерті» П. Целана: пошуки нової поетичної мови для вираження трагедії Голокосту	136
3. Німецька повоєнна проза. Г. Бьолль та Г. Грасс	151
4. Читаємо роман П. Зюскінда «Парфуми»	169
Повоєнна та постмодерна література в Італії, Франції, Португалії	187
1. Феномен італійського неореалізму	187
2. Театр абсурду у Франції	204
3. Читаємо п'єси Е. Йонеско та С. Беккета	219
4. Французька авангардистська проза. «Новий роман»	241
5. Євангельські мотиви в літературі ХХ століття. «Євангеліє від Ісуса» Ж. Сарамбо	255
Повоєнний та постмодерністський періоди у літературах Центральної Європи (Польща, Чехія)	273
1. Табірна проза: Т. Боровський та польський «катастрофізм»	273
2. Польська емігрантська і дисидентська проза: Г. Герлінг-Грудзінський, М. Гласко, Т. Конвіцький та інші	294
3. Читаємо роман М. Кундери «Нестерпна легкість буття»	314
4. Читаємо вірші В. Шимборської	329
Постмодернізм у Латинській Америці та Японії	347
1. Інтелектуальна лірика та новелістика Х. Л. Борхеса	347
2. Читаємо повість К. Абе «Жінка в пісках»	361
3. Латиноамериканська проза ХХ ст. Роман «магічного реалізму» та «новий латиноамериканський роман»	372
4. Читаємо роман «Сто років самотності» Г. Гарсії Маркеса	388
Постмодерн та постмодернізм як поняття сучасного історико-літературного дискурсу	404
Іменний покажчик	419

Вступ

Основна мета пропонованого посібника, зокрема другої його частини, — ознайомити читачів із важливими тенденціями, напрямками розвитку світової літератури в добу постмодерну (друга половина ХХ ст. — початок ХХІ ст.), із найпомітнішими явищами національних літератур та різних культурних регіонів, які справили значний вплив на сучасний літературний процес, — передусім із постмодерними напрямками та феноменами, котрі визначили обличчя культури у другій половині ХХ століття (латиноамериканський «магічний реалізм», театр абсурду, «новий роман», «проза чорного гумору» тощо). Головне завдання — формувати уявлення про розмаїтість світового літературного процесу у цей час, про його динаміку, національну своєрідність та творчу індивідуальність яскравих митців. Завданнями курсу передбачено засвоєння теоретичних знань, фактичних відомостей з історії світової літератури, а також формування навиків аналізу складних літературних творів з урахуванням світового контексту того чи іншого явища.

Розділи й підрозділи підручника подано з урахуванням хронології, хоча повсякчас доводилося від неї відступати. Довелося відмовитися й від традиційного поділу на частини та розділи за окремими національними літературами («Література Англії», «Література Німеччини» тощо) — надто мало читаємо творів національних літератур, щоб претендувати на такі назви. Приблизно 2/3 посібника становлять оглядові підрозділи, де йдеться про ширші явища (напрями, течії, угруповання, тенденції національних культур та регіонів), 1/3 присвячена інтерпретації конкретних текстів для обговорення на практичних заняттях. Для них відбиралися твори, самостійне читання й вивчення яких становить певні труднощі, до того ж вони показові в літературному процесі та повсякчас актуальні глибиною філософських і моральних проблем, які в них розкрито.

Для успішної підготовки до практичних занять рекомендуються розширені списки контрольних питань у таких підрозділах (більшість із них містять у назві слово «читаємо»). Щоб обговорення текстів в аудиторії було результативним, пропонуємо звернути увагу на такі поради:

1. До обговорення треба ґрунтовно знати самі художні тексти або текст (якщо заняття присвячене одному творові). Ознайомлення

передбачає уважне прочитання тексту і, в разі потреби, сумлінне вивчення коментарів.

2. Рекомендується ознайомлення з критичними працями, які стосуються теми заняття. При цьому слід звертати увагу на дискусійні моменти в інтерпретації художніх текстів.

3. Пропонується визначати місце аналізованого твору в контексті сучасної йому епохи й окреслити коло генетичних та типологічних зв'язків із попередніми літературними явищами.

4. З урахуванням зазначених вище рекомендацій потрібно заздалегідь обміркувати подані у плані практичного заняття питання / пункти. Бажано зробити нотатки, виписки з текстів або закладки. При вивченні поетичних творів треба мати текст у цілісному вигляді на занятті.

Сучасну епоху називають епохою постмодерну, хоча досі тривають суперечки про те, коли вона почалася і чи вже закінчилася. Наразі виходимо з уявлення, що часові періоди модерну і постмодерну, їхні трансформації зумовлені змінами філософсько-культурної парадигми під впливом певних історичних, суспільних подій та естетичних віянь. Розрізняємо поняття «модерн» і «модернізм» та «постмодерн» і «постмодернізм» (див. докладніше у «Вступі» до першої частини «Історії зарубіжної літератури ХХ століття» — «Модерна доба»).

ХХ століття не створило якогось панівного напрямку, якими для свого часу були, наприклад, класицизм, романтизм чи реалізм. Істотною особливістю епохи модерну було розмаїття художніх маніфестів, декларацій, журнальної полеміки, шкіл. У постмодерну епоху бачимо переважно індивідуальні творчі пошуки, які неможливо підтримати чи продовжити, тож навіть у межах єдиного напрямку (як їх згодом називають критики) кожен митець шукає свій особливий шлях — яскравими прикладами є латиноамериканська література «магічного реалізму», європейський театр абсурду чи французький «новий» роман. Поза напрямком постмодернізму у другій половині ХХ століття не припиняло свого розвитку неореалістичне мистецтво (яке, однак, спиралося не на позитивістські, а на екзистенціалістські засади в розумінні людини), а також актуалізувалися в різних регіонах і національних літературах тенденції, не притаманні всьому світовому письменству одночасно (як от соцреалізм у літературах СРСР чи катастрофізм та нефікційна проза в Польщі після Другої світової війни).

Постмодерна література позбавлена ілюзій щодо можливості віднайти універсальні істини, реалізувати утопію — чи то в соціальному житті, чи у мистецьких проєктах. Замість прагнення до «правди» вона одверто звертається до гри, використовує всі види умовності й іронії, яку викликають всеосяжні претензії утопістів минулого. Міфологізація та інтертекстуальність — невід’ємна характеристика будь-якого постмодерного тексту. Стали звичними приховані або явні пародії, колажування та пастишування відомих зразків і стилів минулих епох. Мета їхнього застосування — руйнування стереотипів, стандартного способу мислення сучасної людини, а головне — її завищених оцінок власної природи й потуг переробити світ на власний лад.

Після страхітливих катастроф, після Голокосту й ГУЛАГу стала підозрілою художня вигадка — плоди творчої уяви, яку так високо цінували модерністи. Доба постмодерну, поруч із запровадженням ігрових та умовних форм мистецтва, широко звертається до документалізму, до достовірних свідчень, які письменникові доводиться ретельно збирати й фіксувати, якщо він торкається соціальних лих, з якими раніше людський рід не стикався, — геноциду, масової загибелі людей від зброї масового знищення, екологічних катастроф, породжених людською діяльністю, унаслідок реалізації божевільних політичних проєктів тощо. Коли такі свідчення почали все активніше витісняти літературу в старому значенні слова — як результат авторської вигадки, зародилася концепція, згідно з якою епоха модерну завершилася в середині ХХ ст., тому що після Хіросіми і Нюрнберзького процесу людство нібито остаточно зцілилося від ілюзій (у 2022 р. стало очевидно, що цей процес не завершений). Після Голокосту, стверджував відомий німецький філософ Теодор Адорно, неможлива ніяка поезія й музика, почнеться абсолютно новий період духовної історії. Проте митці не погоджувалися з тим, і наразі вже очевидно, що філософ помилився. Зате література після Другої світової війни насправді стала багато в чому інакшою, ніж в епоху модерну. Термін «постмодерн», яким визначають стан сучасної культури і суспільства загалом, доцільно вживати як знак пошуку шляхів до розв’язання основних соціальних та ідейних конфліктів новітньої доби.

У добу постмодерну стала очевидною глобалізація світової культури: сучасні засоби масової інформації роблять видимим не лише те, що відбувається в європейському просторі чи так званих «розвинутих країнах» і регіонах, а й у найвіддаленіших куточках світу. Ще на початку ХХ ст. літературний простір був значною мірою європоцент-

ричним — на початку ХХІ-го він таким бути не може. У літературі відбиваються постколоніальні процеси, які тривають і наростають у «нововідкритих» регіонах. Однак достеменно вивчення глобального літературного процесу на наших теренах (як і в багатьох інших країнах світу) ускладнюється відсутністю або нестачею кваліфікованих перекладів, видань та доступністю наукових досліджень. Як і всі інші опубліковані посібники такого типу, пропонована навчальна книга не претендує на повноту. Через гарячу фазу російсько-української війни довелося викинути кілька підрозділів, які показували російську літературу — оскільки носії «руського міра» зганьбилися жахливими злочинами, йому не місце на наших теренах.

Нове мистецтво після ХІХ ст. по-справжньому почалося вже після Першої світової війни, а от закінчиться, ймовірно, війною російсько-українською у ХХІ ст., хоч ніби й «локальною» для широкого світу, однак такою, яка безповоротно змінила світовий порядок і розвіяла ілюзії попереднього розвитку людської цивілізації.

Посібник адресований студентам бакалаврату, а також викладачам вищої школи та вчителям середніх шкіл, які хочуть ознайомитись із курсом історії зарубіжної літератури ХХ ст. та скласти про неї власне уявлення.

До завершення навчання на курсі здобувачі вищої освіти мусять знати на теоретичному рівні: особливості розвитку літератур в Європі та Америці; періодизацію літератури ХХ ст. в загальному та в національних варіантах; напрями та течії літератури ХХ ст.; жанри літератури цього періоду (філософський / інтелектуальний роман, роман-притча, роман-парабола, політичний роман, роман-антиутопія, «новий роман», абсурдистська драма, постмодерністський роман-бестселер тощо); національні особливості літератур ХХ ст.; творчий доробок відомих письменників цього періоду. На практичному рівні: оперувати основною термінологією курсу (напряма, стиль, епоха, модернізм, декаданс, періоди формування модерних напрямів та стилів, постмодернізм, авангард; символізм, експресіонізм, футуризм, дадаїзм, проза «потому свідомості»; нова європейська драма, інтелектуальна драма, «новий роман», театр абсурду, «міфічний реалізм» тощо); здійснювати літературознавчий аналіз прозових, драматичних і ліричних творів; працювати з науково-критичними та навчально-методичними джерелами.

Література США та Англії

1. Читаємо п'єси Т. Вільямса «Скляний звіринець» і «Трамвай на ім'я Жага»

* Драматургія США у повоєнний період. Психологічний театр Т. Вільямса та його зв'язок із класичною драматургією США (Ю. О'Ніл та ін.). Концепція «пластичного театру». * Особливості психологічних драм Т. Вільямса «Скляний звіринець» і «Трамвай на ім'я Жага»: 1) Ідейно-конфліктна основа п'єс. 2) Камерність дії, локальність місця подій. 3) Глибина психологічного підтексту. 4) Реалістичні і натуралістичні принципи зображення персонажів. Значення фрейдистських мотивів у розкритті їхнього внутрішнього світу. 5) Роль символіки та авторських ремарок. 6) Трагедійність розв'язок, значення відкритого фіналу. * Багатство драматургічних форм і пошуки активних засобів художньої виразності у творчості Т. Вільямса.

Теннессі Вільямс — найбільший драматург післявоєнної епохи, одна з найбільш яскравих постатей не лише американського, а й світового театру другої половини минулого століття. Художник-новатор з оригінальним стилем, він став творцем драматургії, котра отримала назву «пластичний театр» (самовизначення драматургічної творчості письменника). Він був лавреатом Пулітцерівських премій 1948 р. за п'єсу «Трамвай на ім'я Жага» та 1955 р. за п'єсу «Кішка на розпеченому даху». Поряд із Юджином О'Нілом та Артуром Міллером належить до провідних американських драматургів ХХ ст.

Справжнє ім'я письменника — Томас Ланієр Вільямс (Thomas Lanier Williams III, 1911-1983). У 1939 р. він узяв до псевдоніма ім'я Теннессі (Tennessee), оскільки з цього штату походив його батько — нащадок першопоселенців зі Старого Світу (щоправда, є й інші версії походження псевдоніма з вигаданим ім'ям та справжнім прізвищем).

Народився Т. Вільямс у маленькому містечку Колумбус у південному штаті Міссісіпі. Сім'я майбутнього письменника пишалася аристократичним корінням (мати була «аристократкою» з американського Півдня, дід по матері був священником єпископальної церкви), однак збідніла і зрештою розпалася. Батько був комівояжером взуттєвої фірми і добряче випивав. Томас у дитинстві важко переохворів на дифтерію, тому був не таким міцним, як хотів би батько, якого дуже дратувала синова хворобливість. Батько був жорстокою людиною, часто не стримувався й бив дружину. Мама, Едвіна, завжди була на межі істерики. Пізніше драматург використав досвід родинного життя своїх батьків у деяких п'єсах (зокрема й у «Скляному звіринці»).

Мотиви нездійснених ілюзій, нереалізованих мрій, що контрастують із грубою прозаїчною реальністю, багато в чому визначають атмосферу театру Т. Вільямса, співзвучного стилістиці так званої «південної школи» в американській літературі. Притаманний їй мотив «утраченого раю» пов'язаний у цього письменника не з історичним минулим рабовласницького Півдня (як, наприклад, у романах В. Фолкнера), а з індивідуальним досвідом героїв та його особливим переживанням, із почуттям провини, обумовленим споконвічною гріховністю людини, її недосконалістю, вразливістю та самотністю.

Із дитячих років Т. Вільямс був ніжно прив'язаний до сестри Роуз, якій ще в юному віці поставили діагноз «шизофренія». У 1943 р. батьки влаштували її в лікарню для душевно хворих, де вона перебувала усе своє подальше життя. Т. Вільямс відвідував сестру, витрачав певний відсоток свого заробітку на належний догляд за нею. Терапевтичне лікування виявилось неуспішним, і батьки погодилися на префронтальну лоботомію, що, на думку тогочасних американських лікарів, мала допомагати таким пацієнтам. Операція виявилася невдалою, і Роуз залишилася прикутою до ліжка. Ця катастрофа, можливо, посилила алкоголізм Т. Вільямса та його залежність від амфетамінів та барбітуратів, які часто прописували йому лікарі.

Схильність до літературної творчості проявилися у Т. Вільямса рано: перші проби пера почалися в 14-річному віці — він писав вірші та прозу, перемагав у шкільних, а потім і студентських конкурсах. Але слава прийшла, коли йому було вже за тридцять, і передусім завдяки драматичним творам.

У 1929 р. Т. Л. Вільямс почав навчатися в університеті Міссурі, однак на вимогу батька мусив покинути, коли провалив військову підготовку. Довелося заробляти службою на посаді дрібного клерка у взуттєвій компанії. Після остогидлої роботи він віддавав вечірні та нічні години писанню. Згодом навчався ще в кількох університетах і закінчив курс 1938 р. зі ступенем «бакалавр мистецтв». Також навчався в театральній майстерні у Нью-Йорку. 1939 р. Т. Вільямс переїхав до Нью-Орлеана і став одним із засновників волонтерської компанії, котра допомагала молодим художникам і письменникам вижити в роки Великої Депресії. Дебютом драматурга на сцені стала перша багатоактна п'єса «Битва ангелів» (“Battle of Angels”, 1940), яка принесла йому премію Group Theatre на конкурсі молодих драматургів та стипендію від фонду Рокфеллера (1000 доларів), однак постановка не мала успіху. Довелося поміняти ще чимало занять і професій. Кілька років Т. Віль-

ямс був змушений кочувати країною, побував у Чикаго, Нью-Орлеані, Нью-Йорку, Сан-Франциско. Працював кельнером, оператором ліфтів, театральним касиром, сценаристом студії MGM у Каліфорнії тощо.

Популярність Т. Вільямса почалася з постановки драми «Скляний звіринець» (“The Glass Menagerie”, 1944), пізніше удостоєної серії престижних нагород та постановок у багатьох театрах світу. П’еса знаменувала зміщення акцентів американської драматургії: на відміну від п’єс «червоного десятиліття» (1930-ті рр.) з їхньою увагою до соціальної проблематики, Т. Вільямс занурював глядача у сферу людських почуттів, стосунків і суто сімейних проблем. Його драматургія за своїм характером камерна і психологічна, однак від реалістичного театру ХІХ ст. відрізняється іншою проблематикою та інакшим представленням людських характерів (відчутний вплив філософії екзистенціалізму та модерної поетики європейської «нової драми»).

Драматург назвав цей твір п’есою-спогадом. Дія в п’єсі побудована на нюансах, натяках, і це досягається особливим оформленням, використанням екрану, музики й освітлення. Простий сюжет: епізоди з життя звичайної середньої американської сім’ї Вінфілдів, матері Аманди та двох її дорослих дітей — сина Тома і дочки Лори. Головний епізод показано як невдалу спробу матері знайти дочці жениха: для цього Том мусив запросити в гості свого приятеля з роботи. Приятель — Джим О’Коннор — прийшов, але Лора зазнала розчарування. Її серце розбите, хоча нічого ніби й не сталося: гість був люб’язний з Амандою, яка всіляко намагалася показати себе світською дамою, розмовляв із Лорою та обдарував її компліментами і навіть поцілував, але зрештою сказав, що його чекає наречена, та пішов собі.

Лора колекціонувала скляних звіряток. Скляні іграшки — головний художній символ п’єси: тендітні фігурки втілюють людську самотність, крихкість та ефемерність життєвих ілюзій. В епізоді із Джимом з’ясувалося, що Лора була знайома з ним у старших класах і що він їй подобався. Підбадьорена приятню хлопця, Лора показала йому свій «звіринець» та улюблену іграшку — фігурку єдинорога. Коли Джим пробував навчити Лору танцювати, вони випадково розбили цю іграшку.

Дія відбувається у скромному будинку в Сент-Луїсі, де знімає квартиру сім’я Вінфілдів. Події розгортаються в ретроспективі, як ланцюжок спогадів Тома — він персонаж і водночас оповідач чи коментатор того, що бачать глядачі. Мати переживає через невлаштованість дочки: Лора з дитинства кульгає і носить спеціальне взуття. Батько давно покинув сім’ю.

У змалюванні Аманди Т. Вільямс поєднав психологізм із тонкою іронією та сумною гіркотою. Аманда живе у світі ілюзій, узятих із минулого, вона занурена в той незабутній час, коли на Півдні пройшла її юність. Там її оточували «справжні» леді та їхні шляхетні кавалери, які, можливо, є плодом її фантазії. Непоправна мрійниця, Аманда вірить у перспективи для своїх дітей, але сім'я живе у скрутних умовах (реальний час дії, показаний через окремі деталі, — друга половина 1930-х, коли США переживали важкі наслідки Великої Депресії). Лора не може отримати освіти через свою закомплексованість та каліцтво, а Том мусить заробляти працею у взуттєвій крамниці, яку терпіти не може, і мріє покинути материн дім, щоб почати власне життя. Том бачить себе митцем, живе фантазіями, які підживлює враженнями від кіно; хоче стати моряком. Урешті-решт він покидає матір і сестру та відчуває вину й ностальгує.

«Скляний звіринець» — п'єса про людську самотність, про самотніх людей — втікачів у нездійсненні ілюзії, які розбиваються від зіткнення з реальністю. Оголюючи зворушливу беззахисність своїх героїв, Т. Вільямс викликає у читача співчуття до них. Вважається, що письменник використав для цієї п'єси автобіографічний матеріал — спогади про матір і сестру Роуз.

Упродовж сезону 1944-1945 рр. п'єса «Скляний звіринець» йшла в Чикаго, де мала значний успіх. Потім постановка перемістилася до нью-йоркського Бродвею, де так само користувалася незмінним успіхом. Того року «Скляний звіринець», як найкраща п'єса сезону, здобув премію Нью-Йоркського кола театральних критиків.

Після першого успіху з'явилися нові п'єси Т. Вільямса: «Літо і дим» (“Summer and Smoke”, 1948), «Татування у вигляді троянди» (“The Rose Tattoo”, 1951), «Каміно Реал» (“Camino Real”, 1953), які теж стали популярними у постановках бродвейських театрів. За п'єсу «Трамвай на ім'я Жага» (“A Streetcar Named Desire”, 1947) Вільямс отримав у 1948 р. свою першу Пулітцерівську премію.

Коли в 1950 та в 1951 рр. п'єси «Скляний звіринець» та «Трамвай на ім'я Жага» були екранізовані, вони зробили Т. Вільямса широко відомим для всього світу. Пізніше були екранізовані також «Кішка на розпеченому даху» (“Cat on a Hot Tin Roof”, 1955), за яку Вільямс отримав другу Пулітцерівську премію, «Орфей спускається в пекло» (“Orpheus Descending”, 1957), «Ніч ігуани» (“The Night of the Iguana”, 1961), «Літо і дим». Було й чимало повторних екранізацій найвідоміших п'єс.

«Трамвай на ім'я Жага» (1947) — ще одна п'єса про людську самотність. Вона також отримала статус класичної у світовому театральному репертуарі. В американській культурі це був третій видатний твір про бажання і пристрасті упродовж півстоліття — після романів «Трилогії бажань» Т. Драйзера та п'єси «Любов під в'язами» Ю. О'Ніла. У 1947 р. режисер Еліа Казан здійснив на Бродвеї знамениту постановку цієї п'єси з Марлоном Брандо і Джесікою Тенді в головних ролях¹.

«Трамвай на ім'я Жага» — п'єса з тонко розлитою атмосферою еротики. Героїня Бланш Дюбуа, елегантна жінка, обтяжена недоброчесним минулим, приїжджає погостювати до Нью-Орлеана у молодшої сестри Стелли та її чоловіка Стенлі Ковальські. У маленькій квартирі подружжя, на робітничій окраїні Нью-Орлеана, розгортається дія п'єси.

Бланш і Стелла походять зі збіднілої південної «аристократії»: фамільний маєток «Мрія», який старшій сестрі довелося продати за борги після смерті старших родичів, кілька разів згадується як привід для сварки між нею та зятем. Чоловік самої Бланш, про якого вона згадує мимохідь, був красенем, але не приніс їй щастя. Вона була скандалізована, виявивши його гомосексуалізм, і тим підштовхнула до самогубства. Бланш заробляла на життя працею вчительки англійської мови, але змушена була піти з роботи й покинути рідне місто, оскільки її звинуватили в розпусті та розбещенні учня. На багатих чоловіків, яким вона колись подобалася, її надії не справджуються. Героїня наполегливо, але безуспішно полює за женихами, стурбована своєю зовнішністю та вбраннями. І частенько зловживає спиртним. Її екзальтовану натуру ранив контраст між романтичними уявленнями про «благородний» Південь і грубістю стосунків, яка панує в сім'ях Ковальські та їхніх сусідів.

Конфлікт Бланш та її зятя Стенлі — це зіткнення двох різних життєвих принципів. До пори до часу він розвивається приховано. Колишній військовик, Стенлі втілює життєву хватку, чіпкість, безцеремонну чоловічу силу й нахабство. У ставленні до Бланш він усе більш агресивний, самовпевнений і нетерпимий. *«Поводиться як скотина, а повадки — звіра!»* — атестує його Бланш. Його стихія — секс, випивка, карти. Коли ж Бланш намагається відкрити сестрі очі на поведінку чоловіка, з'ясовується, що Стелла задоволена своїм заміжжям. Вона любить Стенлі, бо *«є у чоловіка з жінкою свої таємниці, таємниці двох у темряві, а потім усе інше не так уже й важливо»*.

¹ Див.: Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Книга 1: Реалізм і натуралізм: пер. з англ. Львів: Вид-во ЛНУ імені Івана Франка, 2003. С. 182. URL: <https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2021/10/StaynT1-Pererobka.pdf> (доступ: 21.04.2022).

Бланш знайомиться із приятелем Стенлі — Мітчем, який одразу був захопився витонченою гостею подружжя Ковальські. Але серйозні стосунки розладналися зусиллями Стенлі: той поспішив інформувати Мітча про минуле Бланш, про її скандальну поведінку в готелі «Фламінго», де вона фігурувала під ім'ям Білої Пані. Коли Стеллу відвезли в пологовий будинок, Бланш і Стенлі залишилися наодинці, і чоловік грубо заявив про свій намір розважитись із Бланш. Після повернення сестри Бланш зізналася в тому, що сталося. Стелла ж не тільки не вірить або вдає, що не вірить, але й погоджується віддати Бланш у лікарню для психічно хворих. За активної участі Стенлі викликано лікарів, які повинні забрати Бланш у психіатричну клініку. Після від'їзду нещасної подружжя примиряється, хоча Стелла оплакує сестру.

Виклад перипетій сюжету дає лише приблизне уявлення про п'єсу Т. Вільямса. У «Трамваї на ім'я Жага», як і в інших кращих зразках його драматургії, вагомими кожна деталь, репліка, інтонація, музична нота. Стелла і Стенлі (звернемо увагу на співзвуччя імен) показані по-своєму гармонійним подружжям. Бланш і Стенлі не тільки вступають у конфлікт, але й борються за вплив на Стеллу, відстоюючи кожен досить неоднозначними методами своє уявлення про те, як вона має поводитися і на чю сторону стати. Контраст двох емоційно-психологічних стихій — тендітної жіночості й чуттєвої, грубої чоловічої сили — постає непримиренним зіткненням нетерпимості та поступливості, нахабства та делікатності, але водночас і конфліктом самовпевненої життєвої сили та гріховної слабкості. Причому учасники конфлікту іноді міняються місцями у цих антиноміях. Символічність деталей — найважливіший прийом у цій та інших п'єсах Т. Вільямса.

Головна героїня п'єси Бланш Дюбуа, жертва власної трагічної провини і брутальності світу, втіленої в її антагоністові Стенлі Ковальські, відчайдушно хапається за минуле, марно намагаючись зупинити час. У південній культурній традиції час — руйнівна сила, що «позбавляє життя вартості та сенсу», як пише Т. Вільямс. Його герої звернені в минуле, розглядають його як єдину реальність. Бланш Дюбуа накриває яскраву лампочку паперовим ліхтариком і таким чином наповнює невблаганне сьогодні примарним минулим. Притлумлене світло повертає їй утрачену вроду.

Слушну думку про актуальність цієї п'єси висловила авторка українського перекладу Тетяна Некряч²: «Чим зараз зачіпає п'єса,

² Назва перекладеного тексту саме така, яку наразі вживаємо, хоча донедавна п'єса була відома в Україні під назвою з російських перекладів — «Трамвай “Бажання”»; переклад Т. Некряч не опубліковано, однак використано у виставі Київського театру ім. І. Франка, реж. Іван Уривський (2020).

написана 73 роки тому? Тим, що тема жорстокої руйнації беззахисної краси з її ідеалами у поєдинку з безжальною бездуховністю, примітивним прагматизмом, грубою силою і вульгарністю ніколи, на жаль, не втрачає актуальності. У широкому сенсі це трагічне зіткнення цивілізації і культури з агресивною тваринною примітивністю. Цілком зрозуміло, що в п'єсі цей конфлікт подається не лобовими гаслами, а тонким нюансуванням, психологічними світлотінями (бо кожен з персонажів має свою правду), майстерним поєднанням сюжетно-словесних засобів із візуально-аудіальною палітрою. Відтворювати їх українською мовою, зберігати неповторний стиль автора — естетична насолода, яка не має собі рівних»³.

У «Трамваї на ім'я Жага» концепція «пластичного театру», про яку Т. Вільямс уперше сказав у передмові до видання «Скляного звіринця», була втілена найдосконалішим чином. Пластичний образ спектаклю, на думку драматурга, повинен подавати своєрідний авторський коментар, уточнювати те, що відбувається, впливаючи на підсвідомість глядачів. «Усі ми зберігаємо у нашій свідомості та підсвідомості величезну кількість образів, — писав він, — і я гадаю, що все людське спілкування ґрунтується на образах... Символ у п'єсі має лише одну мету — висловити все відвертіше, дохідливіше і краще, ніж це можна передати словами»⁴. Пластичні образи-символи надають спектаклям певної емоційної тональності, перетворюють драматичні тексти Т. Вільямса у «п'єси настрою». Однак справа не лише у деталях чи сценографічній символіці (світловий та звуковий супровід, декорації, костюми тощо). Життєва філософія художника, поетика, типологія його героїв, неповторний колорит його п'єс отримали втілення в тому новаторському феномені, який він назвав пластичним театром.

Т. Вільямс прагнув надати своїм творам тієї чуттєвої виразності, яка притаманна предметним мистецтвам, тобто щоб його п'єси впливали на глядачів із такою ж силою, як *plastic arts* — образотворчі мистецтва, які творять свої образи через фізичне маніпулювання середовищем та матеріалом. Через те й використовував особливі прийоми сценографії — світло, музику, пантоміму, костюми. Визначення «пластичне» стосується тих мистецтв — *plastic arts*, які, на відміну від літератури (адже матеріал літератури — слово — є абстракцією), спираються на чуттєві враження реципієнта — зорові, слухові, дотикові,

³ Тетяна Некряч: Муки і радощі театрального перекладу (17.11.2020) // інший Київ. URL: <https://inkyiv.com.ua/2020/11/tetyana-nekryach-muki-i-radoshhi-teatraln/> (доступ: 23.03.2021).

⁴ Цит. за: Половинкіна О. Вільямс, Теннессі // Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник: у 2 т. Т. 1: А-К / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль: Навчальна книга — Богдан, 2005. С. 293.

тактильні; пластичне мистецтво відчувається й переживається як щось конкретне. Модерний та постмодерний театр у Європі ХХ ст. все більше прямував від конкретного до абстрактного / умовного, однак Т. Вільямс-драматург, як і дехто з його американських колег (зокрема Артур Міллер) розвивався у протилежному напрямку — до поглибленого психологізму, неможливого у рамках умоглядності та абстракцій. Дослідники американського театру вважають цю тенденцію цілком закономірною з огляду на те, що в усіх театральних школах США «всевладно панувала система Станіславського і його метод»⁵. Однак справа не лише в чужоземних впливах, а передусім у питомій американській культурі й літературі, де на межі ХІХ-ХХ століть сформувалася потужна традиція психологічної прози та асоціативної лірики, адже в них символічні підтексти формуються через конкретику деталей і психологічний аналіз.

Стилістика Т. Вільямса синтетична. У ній бачимо поєднання різнорідних елементів реалістичного, романтичного й модерного мистецтва, часом натуралістичної відвертості. Конфлікт у його п'єсах нерідко будується на протиставленні тендітної, беззахисної, іноді неврастенічної особистості грубій реальності. Звідси наскрізний мотив краху ілюзій, приниження мрії.

Пластичний театр Т. Вільямса співзвучний, у ширшому сенсі, чеховській стилістиці, заснований на психологічному підтексті, точному розташуванні мізансцен, світлових ефектах, музично-поетичній атмосфері — усе це впливає на сприймання глядача. Незважаючи на оманливу життєподібність, Т. Вільямс оголює «вибуховий контакт з людською підсвідомістю» (за його словами). Пропонує сценічне втілення перевозданих конфліктів, зміст яких перебуває поза межами раціонального і соціального факторів. Вони — у сфері підсвідомого.

«Пластичний стиль» виявляється і в прозі Т. Вільямса. Його перу належать кілька новелістичних збірок: «Однорукий та інші оповідання» (“One Arm and Other Stories”, 1948), «Карамель» (“Hard Candy”, 1954), «Троє гравців у літню гру» (“Three Players of a Summer Game”, 1960), «Лицарські мандри» (“The Knightly Quest”, 1967), «Вісім одержимих смертних леді» (“Eight Mortal Ladies Possessed”, 1975), повість «Римська весна місіс Стоун» (“The Roman Spring of Mrs. Stone”, 1950), роман «Мойсі та світ розуму» (“Moise and the World of Reason”, 1976). У жан-

⁵ Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Книга 1: Реалізм і натуралізм: пер. з англ. Львів: Вид-во ЛНУ імені Івана Франка, 2003. С. 190. URL: <https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2021/10/StaynT1-Pererobka.pdf> (доступ: 21.04.2022).

рі «короткого оповідання» Вільямс працював упродовж усього творчого життя, експериментуючи в різних стилях та манерах. Уже в першій збірці «Однорукий...» можна виявити наслідування А. Чехова («Обличчя сестри у сьйві скла») і Ш. Андерсона («Однорукий»); імпресіоністичну («Поле блакитних дітей») та експресіоністичну («Прокляття») манери письма; поєднання натуралістичних описів з високим рівнем символістського узагальнення («Бажання і чорний масажист»)⁶.

Натуралістична відвертість Т. Вільямса, сцени насильства у його драматургії та прозі шокували критику впродовж багатьох років. За словами його друга, письменника Гора Відала, з 1945-го по 1961 р. журнал «Тайм» неймовірно люто атакував усе, що публікував Вільямс. Для характеристики його творчості найохочіше послуговувалися висловом «смердюче болото». Проте саме в ці роки Вільямс працював на повну силу. На Бродвеї і поза бродвейськими сценами були поставлені усі найпомітніші його п'єси. Він брав участь у постановці спектаклів, зніманні фільмів, працював з такими видатними акторами, як Лоретт Тейлор, Анна Маньяні, Кетрін Хепберн, Елізабет Тейлор, Вів'єн Лі, Пол Ньюмен. У п'єсах 1950 рр. посилилася концентрація похмурих аспектів реальності. Вільямс вводив сцени, пов'язані з канібалізмом, сексуальними збоченнями, згвалтуваннями, кастрацією, оскільки вважав за необхідне включати руйнівну дію людської деструктивності в контекст твору, досягаючи ефекту за допомогою «зсуву у напрямку гротеску».

Театр Т. Вільямса, як і повоєнний театр абсурду, заснований на інтуїтивному проникненні в ірраціональне. Його п'єси не претендують на схожість із життям — автор прямує далі, у глибину реальності. Ідеалом для Вільямса був американський поет Гарт Крейн. Псевдонім Теннессі дехто з дослідників вважає похідним від прізвища поетаромантика вікторіанської епохи Альфреда Теннісона. Та й сам Вільямс з юності писав вірші. Вийшли друком дві його поетичні збірки: “In the Winter of Cities” (1966) і “Androgene, mon amour” (1977). Поезія Вільямса за своєю провідною тональністю схожа на його драматургію.

Після «Ночі Ігуани» жодна з п'єс Т. Вільямса не мала комерційного успіху аж до 1972 р., коли він написав «Застереження для малих кораблів» (“Small Craft Warnings”).

Причиною цькування письменника у пресі були не художні якості його творів, а особисті обставини, які викликали несприйняття

⁶ Див.: Половинкіна О. Вільямс, Теннессі // Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник: у 2 т. Т. 1: А-К / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль: Навчальна книга — Богдан, 2005. С. 293.

частини американського суспільства. Після невдалих спроб завести романтичні стосунки з жінками, наприкінці 1930-х Т. Вільямс остаточно прийняв свою гомосексуальність. У Нью-Йорку він приєднався до спільноти геїв, у якій перебував його близький друг. Із 1947 р. по 1962 р. Вільямс жив із Френком Мерло, ветераном Другої світової війни, з яким познайомився у Нью-Орлеані. Мерло допомагав Вільямсові долати напади депресії та постійний страх, що він, як і сестра Роуз, зійде з розуму. Зрештою Ф. Мерло покинув Т. Вільямса, втомившись його залежністю від випивки та пігулок і від численних зрад. Вільямс важко переживав смерть свого колишнього коханця в 1963 р. від раку легенів і впав у глибоку депресію.

У 1969 р. молодший брат Дейкен змушений був помістити Т. Вільямса в психіатричну лікарню. Під його впливом Вільямс перейшов у католицизм. У 1979 р., за чотири роки до смерті, драматурга було включено до Американської театральної зали слави.

25 лютого 1983 р. Т. Вільямса знайшли мертвим у його номері в Hotel Ellysée у Нью-Йорку. Письменникові був 71 рік. Лікарі повідомили, що причиною смерті стало те, що Вільямс удавився кришечкою від пляшки очних крапель. Можливо, тоді, коли стався нещасний випадок, він був у стані сп'яніння.

Незадовго до смерті, 1975 р., побачила світ одна з найпопулярніших книг Т. Вільямса — «Мемуари» (“Memoirs”), яка викликала новий вибух інтересу до творчості письменника. Успіх «Мемуарів» значною мірою пояснюється відвертістю, з якою автор показав своє інтимне життя гомосексуаліста. Проте Вільямс зовсім не прагнув скандальної слави. У «Мемуарах», як і в інших його творах, сексуальність — найперше вияв людської близькості, уособлення тепла, яке одна людина дарує іншій.

Називаючи Т. Вільямса «видатним майстром», американський критик Ігаб Гассан так охарактеризував його драматургію: «Його діалог співає, його персонажі, завжди по вінця сповнені емоціями, змушують нас увійти в їхнє життя і розділити їхню долю; у його п'єсах переходи від гіркоти до гумору або до абсолютного жаху здійснюються так тонко, що лише протягом одного вечора публіка збагачується досвідом цілого життя»⁷. Зрештою, саме це й забезпечує п'єсам Вільямса тривале сценічне життя.

⁷ Цит. за: Половинкіна О. Вільямс, Теннессі // Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник: у 2 т. Т. 1: А-К / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль: Навчальна книга — Богдан, 2005. С. 294.

В Україні п'єси Т. Вільямса досі мають поодинокі переклади. Переклад Богдана Бойчука, зроблений у 2011 р.⁸, був розкритикований⁹ і в театрах не прижився через очевидні прорахунки перекладача; інші переклади не опубліковані¹⁰.

Контрольні питання:

- Чому американська драматургія повоєнного періоду, на противагу європейському авангардові, тяжіла до реалістичного психологізму?
- Що сформувало письменника Т. Вільямса?
- Чому п'єси цього драматурга називають камерними?
- Яку цінність має досить традиційна за формою драматургія Т. Вільямса поряд з оригінальними мистецькими здобутками модерних та авангардних драматургів — його сучасників (зокрема Б. Брехта, А. Камю, Ж.-П. Сартра, Ф. Дюрренматта, абсурдистів тощо)?
- Що означає самоназва театру Т. Вільямса — «пластичний театр»?
- Що у п'єсах Т. Вільямса можна вважати автобіографічним?
- Чому дія п'є «Скляний звіринець» та «Трамвай на ім'я Жага» відбувається у межах квартири або біля дому?
- Яке значення мають деталі інтер'єру, описані в ремарках? Чи завжди вони зберігаються у постановках, які вам доводилося бачити або про які ви читали?
- З якою метою драматург використовував екран, освітлення, музичні лейтмотиви у п'єсах?
- Як окреслені характери персонажів у п'єсах «Скляний звіринець» та «Трамвай на ім'я Жага»?
- Чи виправданою є ретроспективна композиція п'єси «Скляний звіринець» (адже дія досить проста)?
- Чому авторські ремарки п'єси містять багато символічних деталей у сценографії та в нюансах поведінки персонажів? Назвіть такі деталі.

⁸ Вільямс Т. Трамвай «Жадання» / з англ. пер. Богдан Бойчук // Всесвіт. 2012. № 9–10. URL: <http://www.vsesvitjournal.com/old/content/view/1029/41/> (доступ: 12.11.2019).

⁹ Шамина В. Б., Простова-Покровская Е. А. Языковая картина мира в поэзии Теннесси Уильямса. URL: http://old.kpfu.ru/science/news/lingv_97/n235.htm (доступ: 12.11.2019); Матвиенко О. В. Ухабистый маршрут «Трамвая — Желание»: наблюдения над украинским переводом пьесы Т. Уильямса (Донецк) // Парадигмы культурной памяти и константы национальной идентичности: коллективная монография. Нижний Новгород: Изд-во ННГУ им. Н. И. Лобачевского, 2020. С. 356-364. URL: <https://publications.hse.ru/mirror/pubs/share/direct/339366538> (доступ: 23.03.2021).

¹⁰ Див.: Тетяна Некряч: Муки і радості театрального перекладу (17.11.2020) // інший Київ. URL: <https://inkyiv.com.ua/2020/11/tetyana-nekryach-muki-i-radoshhi-teatraln/> (доступ: 23.03.2021).

- Як і для чого використано пантоміму у п'єсі «Скляний звіринець»?
- Як використано сценічні прийоми (світло, музику, костюми) у п'єсі «Трамвай на ім'я Жага»?
- Чому конфлікти цих п'єс, зосереджені на особистих переживаннях героїв, повсякчас хвилюють читачів у різних країнах світу?
- Чому драматург змушує глядачів і читачів співпереживати не сильним (а також добропорядним, благополучним) героям-персонажам у цих п'єсах (Джим О'Коннор, Стенлі Ковальські), а слабким і безпомічним або грішним і невлаштованим?
- Які цінності драматург Т. Вільямс поставив у центр уваги своїх сучасників у 1940-х рр. і тим самим змусив людей усвідомити вагу милосердя, терпимості, співчуття і взаєморозуміння?
- Чому розв'язки п'єс Т. Вільямса зазвичай трагічні?

2. Американський повоєнний авангард (1940-ві -1960-ті рр.).

Бітники

* Соціокультурна ситуація у США після Другої світової війни. «Десятиліття худих корів» — наслідки маккартизму. * Післявоєнна творчість і визнання письменників старшого покоління: драматургів Ю. О'Ніла, Т. Вільямса, прозаїків В. Фолкнера, Е. Гемінгвея, Дж. Стейнбека, К. Е. Портер, Р. П. Воррена та ін. * «Воєнний» роман («Голі й мертві» Нормана Мейлера, «Однині й повік» Джеймса Джонса). * «Негритянська» проза 1940-1950-х рр. (Ральф Еллісон, «Людина-невидимка»; Джеймс Болдуїн, «Іди й проповідуй з гори»). * Рух бітників та «новий авангард». Творчість Джека Керуака. Поезія Алена Гінзберга. Проза Вільяма Барроуза. «Університетська» поезія: Роберт Данкен, Френк О'Гара, Роберт Крілі та ін. * Конфлікт поколінь у романі Джерома Дейвіда Селінджера «Ловець у житі» (1951).

Післявоєнні півтора десятиліття та загалом друга половина ХХ ст. у США — надзвичайно насичений період суспільно-культурного розвитку. Значення Другої світової війни для цієї країни набагато важливіше й відчутніше, ніж Першої світової: більш як 16 млн. громадян США упродовж воєнного часу були призвані на військову службу, більш як півмільйона загинули — це в 5 разів більше за втрати американців на Першій світовій війні. Друга світова для Північної Америки — менш драматична й травматична подія хіба в порівнянні з Громадянською війною (1860-ті рр.). Однак у повоєнний час, коли більша частина Європи лежала в руїнах, США швидко стали економічно й політично наймогутнішою державою світу. Це й зумовило

протистояння з СРСР — другою державою, яка на той час володіла страхітливою зброєю масового знищення (воднева бомба). З моменту випробування цієї зброї в СРСР — 1948 р. — і почався відлік часів «холодної війни», яка тривала аж до розвалу Радянського Союзу в 1991 р.

У повоєнний період США претендують на роль експериментального майданчика / демонстраційної галереї авангардних досягнень світової культури; ХХ ст. часто йменують «століттям Америки».

Найважливіші соціокультурні тенденції цього періоду у США:

- масовізація культури на фоні продовження революції у мас-медіях, у засобах комунікації;
- кризові явища в гуманітарній сфері: зростання загрози самовтрапи людської індивідуальності (знакова книга 1950-х — «Одинокий натовп» / «Натовп самотніх» / “The Lonely Crowd” соціолога Девіда Різмена / David Riesman, у якій ідеться про «зникнення» індивіда: на зміну «людині, орієнтованій усередину», — індивідові з міцним і стабільним внутрішнім стрижнем, стосовно якого формулюється важливий для американської культурної свідомості принцип «довір'я до себе», — приходить «людина, орієнтована зовні», тобто тотально залежна від оточення, від не контрольованих нею суспільних сил);
- поширення і популярність екзистенціалізму. Європейські інтелектуали, котрі на час війни знайшли притулок у США, принесли в американське суспільство те, чого Америці довго не вистачало: смак до послідовної й вишукано інтелектуальної соціальної критики (праці й художні твори Ганни Арендт, Артура Кестлера, Джорджа Орвелла, Бертольда Брехта, Юргена Габермаса тощо). Америка постала в цих працях як суспільство, не вільне / не забезпечене від загрози тоталітаризму. Упродовж 1950-х рр. у США були перевидані основні праці європейських екзистенціалістів — Ж.-П. Сартра (1946 р. відбулося його турне у США), А. Камю, Пауля Тілліха та ін. Чимало американців відкрили для себе ідеї екзистенціалізму з почуттям, яке виразив афроамериканський прозаїк Річард Райт, познайомившись з ідеями Сартра та Камю: «Вони пишуть про те, про що я думаю, пишу, що відчуваю все своє життя!».

Отже, в культурі США повоєнного періоду особливо помітна зміна світоглядних орієнтирів, пріоритетів. Якщо у 1930-ті рр. інтелектуальну моду диктували Карл Маркс та соціалісти, то тепер — Зигмунд Фройд та екзистенціалісти. Відповідно в літературі на першому плані постав не класовий конфлікт, а Едіпів комплекс, не пошу-

ки соціальної справедливості, а проблемність норм суспільного буття як такого. Відхід від актуальних питань політики та ідеології відбувається на фоні економічного процвітання, «самовдоволеного» / «ситого» десятиліття. Швидке зростання матеріального благополуччя так званого «середнього класу» створює ілюзію, що в Америці й нема інших прошарків суспільства. Всюдисущість та нав'язливість маскультурного ринку, позасвідомий конформізм, підозріливість до інакомислячих, котру підігрують страхи «холодної війни», — все це створило клімат, у якому мисляча людина почувалася незатишно.

Симптоми суспільного неврозу проявили себе в явищі маккартизму та в «полюванні на відьом», яке у США розгорілося, щойно почалася «холодна війна», і тривало до середини 1950-х під гаслами фанатичного антикомунізму. Це була політична кампанія, започаткована з ініціативи сенатора-республіканця від штату Вісконсін Джозефа Р. Маккарті¹¹; вона вилилася в масові перевірки на «лояльність» працівників державних органів, приватних фірм та організацій, у посилені пошуки «підривної діяльності». Сотні організацій, профспілок, засобів масової інформації, тисячі людей потрапили в «чорні списки» як неблагонадійні. Політична істерія торкнулася багатьох інтелектуалів, діячів літератури й мистецтва — відомих письменників, режисерів, акторів; звинувачення були висунуті навіть таким відомим людям, як Чарлі Чаплін, Жюль Дассен, що змусило їх емігрувати. Підозри в симпатіях до комуністичної ідеології або про зв'язки з лівими організаціями було достатньо, щоб людину позбавили роботи, піддали цькуванню в пресі, викликали на допити й провадили слідство. На щастя, це тривало порівняно недовго: у грудні 1954 року Сенат більшістю голосів (62 проти 22) різко засудив діяльність Маккарті; маккартизм став здобутком історії.

Через зміну суспільної атмосфери провідна тема у творчості старших представників американської літератури — конфлікт людини зі світом, з його панівними цінностями, а також із проєкціями-конструкціями цього світу у власній свідомості. На перший план виступає герой, особистість якого руйнується часом та безнадійною внутрішньою боротьбою. Це загальна тема, яка об'єднує кращих американських драматургів повоєнного періоду, — Юджина О'Ніла (1888-1953; пізні п'єси: «Продавець льоду прийде» 1939, «Довгий день відходить у ніч»

¹¹ Його виступ у Сенаті 9.02.1950 р. підштовхнув розвиток антикомуністичного психозу в країні. Маккарті очолив сенатську комісію з питань діяльності державних установ та її постійну підкомісію з розслідувань. У вересні 1950 р. Конгрес США прийняв «Закон про внутрішню безпеку», який передбачав реєстрацію в міністерстві юстиції усіх лівих організацій (зокрема компартії) як «підривних елементів» та «агентів іноземних держав», та дискримінаційний «Закон про обмеження імміграції».

1941, «Душа поета» 1942 та «Місяць для пасербів долі» 1943; поставлені відповідно у 1946, 1956, 1957 рр.), Теннессі Вільямса (1911-1983, п'єси зрілого періоду: «Скляний звіринець» 1945, «Трамвай на ім'я Жага» 1947, «Кішка на розпеченому даху» 1955, «Орфей спускається в пекло» 1957) та Артура Міллера (1915-2005; п'єси «Смерть комівояжера» 1949, «Тяжке випробування» 1953 та ін.). Драматургія цих письменників поєднує риси натуралізму й найрізноманітніші способи модерністського узагальнення, психологізм та риси, притаманні «театрові ідей», інтелектуальній драмі. Протагоністами є, як правило, герої-аутсайтери — невдахи, зламані життям, або романтичні ідеалісти, які не можуть порозумітися з оточенням (приклад: Вел Ксав'є у п'єсі Т. Вільямса «Орфей спускається в пекло»).

Концепція «пластичного театру» — найвагоміше досягнення американського модерного театру в середині ХХ ст. Основне навантаження у п'єсах Т. Вільямса має не слово, а пластичний образ: «Текст п'єси — лише тінь спектаклю, до того ж вельми нечітка... Колір, вишуканість, легкість, майстерна зміна мізансцен, швидка взаємодія характерів, вибаглива / химерна, як візерунок блискавки у хмарах, — ось що становить п'єсу», — вважав драматург¹². Творча еволюція цього письменника (він був не лише драматургом, а й поетом, прозаїком, мемуаристом) була сповнена злетів і падінь — він сам, як і його герої, був аутсайдером американського суспільства.

У царині художньої прози війна жорстко позначила зміну поколінь. Чимало корифеїв американської літератури пішли з життя: Томас Вулф (у 1939 р.), Френсіс Скотт Фіцджеральд (у 1940 р.), Шервуд Андерсон (у 1941 р.), Теодор Драйзер (у 1945 р.), Гертруда Стайн (у 1946 р.). Троє видатних майстрів Вільям Фолкнер (1897-1962), Ернст Гемінгвей (1899-1961) та Джон Стейнбек (1902-1962) продовжували писати й навіть досягли піку свого визнання (Нобелівські премії відповідно в 1949, 1954 та 1962 рр.), однак процес творчого пошуку й зростання цих художників був, очевидно, позаду: їхній художній світ уже отримав завершеність та демонстрував певну інерцію щодо форми. Це відчутно в пізніх творах, де названі майстри тяжіють до широких узагальнень, використовують елементи притчевої форми, символічного інакомовлення: роман «Притча» / “A Fable” В. Фолкнера (1954), повість «Старий і море» Е. Гемінгвея (1952), повісті «Автобус, що за-

¹² Цит. за: Литература США после 1945 года / [Т. Д. Венедиктова] // Зарубежная литература XX века: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В. М. Толмачёв, В. Д. Седельник, Д. А. Иванов и др.; под ред. В. М. Толмачёва. Москва: Изд. центр «Академия», 2003. С. 471.

блудився» (1947), «Перлина» (1947) та «На схід від раю» (1952) Дж. Стейнбека. У «Нобелівській промові» В. Фолкнера настрої, притаманні такому поглядіві на життя — тому, котрий виражено в його пізніх творах, — відлилися в афористичну формулу: «Людина не лише вистоїть: вона перемаже». Однак ця гуманістична віра мала своє зворотне вираження: розгубленість перед новими викликами реальності, відчуття вичерпаності, кризовості, що призвело до самогубства Гемінгвея, до гіркого зізнання Стейнбека у 1960-х рр.: «У мене не залишилося нічого, чим би я міг або бажав поділитися»¹³.

У другій половині 1940-х рр. у літературу прийшли молоді американські прозаїки — ветерани Другої світової. Природно, що головною темою їхніх творів була саме ця війна. Вона представлена у романах гостросоціальної тематики й психологічно-натуралістичного стилю: «Голі й мертві» (“The Naked and the Dead”, 1948) Нормана Мейлера (Norman Mailer, 1923-2007), «Віднині й повік» (“From Here to Eternity”, 1951) Джеймса Джонса (James Ramon Jones, 1921-1977), котрий пізніше продовжив тему ще двома романами, які разом із першим склали трилогію («Віднині й повік», «Тонка червона лінія» 1962, «Тільки поклич» / “Whistle” 1978). У їхньому творчому доробку відчутні традиції романтичного, реалістичного, модерністського письма у поєднанні зі впливом екзистенціалістських ідей. Показово, що еволюція воєнної теми в США продовжилася у прозаїків — представників «прози чорного гумору» — в абсурдно-гротескній стильовій манері. Конкретно-історичне зображення змінюється умовно-алегоричним, сатиричним, символічним тощо. Патетична і драматична тональність змінюється стихією «чорного гумору» у творчості інших ветеранів, які дещо затрималися зі своєю візією реально пережитого, щоб у кінці 1950-х — на початку 1960-х представити її у зовсім іншій прозі — це Курт Воннегут, Джозеф Геллер тощо.

Одна з найяскравіших сторінок американської повоєнної літератури — так званий негритянський роман. Він має виразно екзистенційне спрямування тематики й конфліктів. У цей час у літературу приходять нові талановиті представники афроамериканської спільноти: Ральф Еллісон (Ralph Ellison, 1914-1994) — автор єдиного роману «Невидима людина» (“Invisible Man”, 1952); Джеймс Болдуїн із романом «Іди й промовляй з гори» (James Baldwin, 1924-1987; “Go Tell It on the Mountain”, 1953), продовженим серією не менш яскравих романів 1950-1970-х рр.: «Кімната Джованні» 1956, «Інша країна»

¹³ Цит. за: Там само. С. 472.

1962, «Якби Бійл-стріт могла заговорити» 1974 тощо. Ці письменники вступають у плідний творчий конфлікт із традицією класичного реалізму, якою вона склалася у США до середини ХХ ст., і намагаються вийти поза її межі. Дж. Болдуїн сформулював це прагнення у статті 1949 р.: «Існування людини як соціальної істоти не є єдиною формою її існування. Митець, змушений трактувати особистість винятково в соціальних категоріях, задихнеться від нестачі повітря»¹⁴.

Поруч і практично синхронно з потужним продовженням та трансформаціями реалістичної традиції, у літературі США повоєнного періоду відзначаємо наростання авангардистських тенденцій. Один із найсуттєвіших проявів авангардизму у середині ХХ ст., показовий саме для американської культури, — феномен **бітництва**. Характеристику цього явища змістовно подав у своєму есеї «Америка. Відкриття № 1001» Юрій Андрухович, який чимало переклав із бітницької поезії. «Біт був передусім екзистенційною практикою, а вже потім — певною літературною тотожністю, — пише він. — Тип бітника найчастіше поєднував у собі асоціальність і маргінальність як свідомий і радісний життєвий вибір, анархізм, мандрівний спосіб життя (парадигма, віддзеркалена й наново пересотворена Керуаковим романом “У дорозі”). Факультативно в ньому присутні захоплення джазом... східними медитативними школами, дзен-буддизмом, експерименти над *розширенням свідомості* (досягнення трансу чи галюцинативних станів через, наприклад, наркотики). Я наважився б додати (у Гінзберга цього немає), що бітники — це радикальний експеримент над *Я*, іноді на межі смерті, а відтак це переважно досвід фізичного самознищення, що унікальним чином проектується на соціальну саможертвність»¹⁵.

Молоді американські митці, які назвали себе бітниками, рішуче заявили про розрив із класичною традицією та з цінностями споживацького суспільства. Рух бітництва (beat movement) виник у кінці 1940-х — на початку 1950-х і значною мірою вплинув не лише на повоєнне культурне життя, але й на подальшу культурну та суспільно-духовну ситуацію в Америці. Він продовжився в 1960-ті рухом хіппі / хіпі¹⁶, який, у свою чергу, став не власне мистецькою течією, а ши-

¹⁴ Цит. за: Там само. С. 475.

¹⁵ День смерті Пані День: Американська поезія 1950-60-х років у перекладах Юрія Андруховича: [антологія] / пер. та передм. Ю. Андруховича; дизайн О. С. Рубановської. Харків: Фоліо, 2007. С. 17.

¹⁶ «Сучасний словник іншомовних слів» (уклад. О. І. Скопненко, Т. В. Цимбалюк; відп. ред. Г. П. Півторак; Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні, Національна академія наук України. Київ: Довіра, 2006. 789 с.) подає значення цього слова: «...1) молода людина, що належить до молодіжних угруповань, які заперечують загальноприйняті норми поведінки й віддають перевагу мандрівному способу життя, невибагливості до одягу й нерідко вживають наркотики (такі угруповання відомі з 60-х рр. ХХ ст.); 2) *перен., розм.* про молоду людину, яка навмисно неохайно зодягнена та поводить зухвало» [с. 735].

роким умонастроєм та модою / брендом епохи так званої «молодіжної революції» кінця 1960-х рр.

Бітники висунули на авансцену культурного життя образ соціального маргінала; це явище швидко здобуло загальнокультурний резонанс та опосередковано сприяло оновленню літературних форм. Бітницький умонастрій — водночас войовничий (він народився на перехресті трьох реальних воєн: 1) «холодної», виявленої конфліктом наддержав у глобальній геополітиці, 2) «гарячої» війни США в Кореї у 1950-1953 рр. та 3) «поліцейської» — внутрішньої війни в американському суспільстві, викликаній расовими конфліктами та іншими суспільними проблемами) і разом із тим «поразницький». Це не так бунт, як спосіб відособлення, «випадання» зі суспільної системи. Бітники відчували себе «втомленими» [від суспільства], «розбитими» (beaten) і водночас натхненними носіями благодаті (beatitude), потайного творчого ритму (beat) життя серед духовно змертвілих обивателів. Вони протиставили себе «втраченому» поколінню батьків як покоління «віруючих» (сповідуючи здебільшого нетрадиційні для Америки вірування, наприклад дзен-буддизм) — прагматичним представникам «середнього класу». Ставку робили на подолання буржуазних / обивательських / пуританських табу, на експеримент у житті та мистецтві. Головним у цьому експерименті був культ «нової чуттєвості», емоційної безпосередності; бітники докладали творчих зусиль, щоб поєднати виразні можливості слова, звуку, візуального образу. Щоб змінити художницьке сприйняття реальності, застосовували алкоголь, наркотики, галюциногени — це, мовляв, допомагає творчому самовираженню й розкріпаченню¹⁷.

Епатажний спосіб поведінки, експериментаторство та радикальне заперечення традиційної культури й цінностей дають підстави бачити в бітниках нову хвилю авангардного мистецтва у ХХ ст. Проте їхній вияв не обмежується лише мистецькою сферою. Вони вочевидь є предтечами «контркультури», котра дещо пізніше, у 1960-ті рр., стане одним із гасел «молодіжної революції», заговорить мовою рок-музики, психоделічного, а згодом і політичного бунту. Саме бітницький спосіб життя й поведінки (добровільна бідність, свобода самовираження та свобода в коханні, самозаглиблення, самозосередження, общинне існування поза політикою і традиційними суспільними струк-

¹⁷ Див. у передмові А. Гінзберга до «Книги біт», перекладеній для української антології: День смерті Пані День: Американська поезія 1950-60-х років у перекладах Юрія Андруховича / пер. та передм. Ю. Андруховича; дизайн О. С. Рубановської. Харків: Фоліо, 2007. С. 185.

турами) підхопили хіпі (початкове значення: англ. hippie / hippy < hip — сленгове слівце, у перекладі означає «той, що стежить за новинками в музиці»). Класові конфлікти, котрими переймалися їхні батьки, для хіпі відходять на другий план або просто зникають із поля зору. Загалом суспільний клімат 1950-1960-х рр. визначається в Північній Америці парадоксальним поєднанням матеріального благополуччя і «тривожності» (anxiety), — це час відносно мирний (якщо не рахувати В'єтнамську війну), але внутрішньо пережитий як безперервна низка суспільних конфронтацій.

Джек Керуак (Jack Kerouac, 1922-1969) — один із піонерів бітницького руху. Його називали «Великим Спогадувачем»: він послідовно перетворював своє життя в матеріал творчості. Кращий роман — «На дорозі» — створений на початку 1950-х рр., однак опублікований лише 1957 р. Усього Керуак написав близько 20 романів (серед них: «Волоцюги Дхарми» 1958, «Підземні» 1958, «Біг Сур» 1962 тощо), котрі складають автобіографічну «Легенду про Дюлуза». Щоправда, Керуакові твори лише умовно називаються романами. Наприклад, «На дорозі» — це протокольна-докладна розповідь про автомобільні подорожі через континент, котрі Дж. Керуак здійснив у товаристві Ніла Кессіді в 1947-му та 1950 рр. Ніл Кессіді — легендарна особистість, зображена Керуаком під іменем Діна Моріарті. Він є живим уособленням невгамовної енергії, життєлюбства, вільнолюбства, безпосередності та свободи від табу (згодом цей реальний бітник став прототипом знаменитого персонажа у виконанні Джека Ніколсона у фільмі Мілоша Формана «Над зозулиним гніздом», 1975). Для письменника Села Перадайза, в якому Керуак втілює автобіографічного героя, Дін Моріарті є вчителем життя.

Сел Перадайз на початку циклу — зневірений розгублений цинік, якого переслідує відчуття, що «все мертво». «Уроки» Діна Моріарті та життя на дорозі обдаровують його радісно-романтичним, п'яним відчуттям свободи. Однак невдовзі знову повертаються втома та розчарування. Паломництво в пошуках одкровення нагадує відчайдушну втечу в нікуди. Це протиріччя визначило й долю самого письменника: за життя ставши легендою як «король бітників», Дж. Керуак в останнє десятиліття свого життя мешкав усамітнено, майже перестав писати і помер від алкоголізму.

В історії літератури Дж. Керуак залишився першовідкривачем бітницької тематики (зокрема розвинув мотив «великої американської подорожі») та творцем нового авангардного стилю — «спонтанної» /

«джазової» прози. Рукопис роману «На дорозі» — це 30-метровий рулон паперу, одного разу заправлений у друкарську машинку, щоб увічнити потік зі 120 тисяч слів (розділові знаки — майже виключно тире). У руйнуванні логічної побудови мовлення Дж. Керуак бачив можливість надати слову нової енергії, імпровізаційної свободи. Саме цьому в нього вчилися пізніші американські прозаїки й особливо ревно — поети, від Алена Гінзберга до Боба Ділана.

Поетичним маніфестом бітницького авангарду вважається нині знаменита «поема» Алена Гінзберга — «Вітмена ХХ століття» (Allen Ginsberg, 1926-1997) — нібито поема під назвою «Крик» / «Виття» (“Howl”, 1956; Ю. Андрухович переклав як «Плач»). Під час її першого публічного читання самим автором (1955 р. в художній «Галереї Шести» в Сан-Франциско) вона викликала шок і скандал, а після публікації стала предметом гучного судового процесу; автора звинувачували в непристойності. А. Гінзберг назвав свій твір «грандіозною печальною комедією із безумних фраз та безглузвих образів». Перша (найбільша, 78 рядків) із трьох частин складає єдине речення, котре, за авторським задумом, мало читатися «на одному диханні» й, відповідно, із граничним напруженням нервів та голосових зв'язок. Це крик болю, прокляття «молохові» Америки, який протиставляється особистості ліричного героя як такий собі моноліт: цей збірний образ у Гінзберга втілює водночас війну, газетну брехню, політичну бюрократію, обивательський конформізм. Усі ці складові «молоха» виглядають взаємозамінними проявами сучасного зла. Ліричний голос у тексті (чи голос оповідача? — навіть формально це визначити важко) проявляється в гарячкових змінах настрою: від молитовного екстазу до пригнічення, від вибухів гніву до втоми; знаходиться місце й для іронії, гумору, гри, зворушливих любовних інтонацій.

У 1960-х рр. А. Гінзберг став культовою постаттю, «гуру», котрого вшановували в університетських кампусах, однак знали й поза ними. Поет видав більш як 30 книг, серед них: «Кадіш» 1961, «Згустки реальності» 1963, «Падіння Америки» 1973, «Мозок дихає» 1977 та «Зібрання віршів» (“Collected Poems”) 1947-1980, 1984 рр. Його широко друкують, перекладають та знають у всіх куточках світу, він став матеріально забезпеченим митцем та багато подорожував. Проте свої книги сам Гінзберг називав побічним продуктом позитивних пошуків «просвітлення».

Справа в тім, що програмові бітницькі лозунги (запозичені й утверджені пізніше їхніми послідовниками — хіпі) — «нова чуттєвість»

та «революція свідомості» — провокують підозріливе ставлення до словесності / літератури як такої: у слові, в організованому мовленні бачиться перешкода пошукуваному вивільненню спонтанного почуття з-під гніту «тоталітарного» розуму (згадаймо сюрреалістів). Провідними формами творчості в новонароджуваній конрткультурі стають рок-музика, театральний хепенінг, експериментальне кіно, котрі здатні провокувати «екстатичну», принципово чужу щодо рефлексії співучасть реципієнта у творчому акті. Свій вклад у подібне розуміння мистецтва внесла й бітницька проза.

Одним із найбільш відомих бітників-прозаїків є скандально відомий письменник Вільям Барроуз (William Burroughs, 1914-1997), котрий уславився в 1950-1960-х рр. як непримиренно «підпільний» / андеграундний митець. Широку популярність йому принесла книга «Голий ланч» (“The Naked Lunch”), опублікована 1959 р. в Парижі, а в США лише в 1966-му. За авторським визначенням, ця книга — «момент остовпіння, коли кожен бачить, що в нього настромлене на виделці», — твір скандальний, нестерпно болісний, але й такий, що відкриває шлях до благословенної зустрічі із життям без покрову брехні. В. Барроуз — парадоксальний приклад літератора, який вважає слово своїм ворогом, бачить у ньому небезпечний наркотик. На його думку, залишаючись частиною соціального «мейнстріму», людина приречена існувати рабом слів-образів, ніби всередині безкінечного «кіно». Звільнитися можна, лише використовуючи шокову техніку на зразок дадаїстських та сюрреалістських практик («автоматичне письмо» тощо). Робочим інструментом письменника повинні стати ножиці та клей. Улюблений композиційний прийом Барроуза — довільна фрагментація ніби вже готового тексту та довільний монтаж фрагментів. «Хто сказав, що поети повинні думати? Вони повинні звільняти слово», — стверджував письменник.

Прагнення свободи, щирості, спонтанності, «автентичності» — одна з важливих тенденцій повоєнної американської поезії (однак не єдина). Це була значною мірою реакція на пост-еліотівську ситуацію. Крім А. Гінзберга, її представляють передусім митці-«барди» так званого «сан-францистського Відродження»: Лоренс Ферлінгетті, Грегорі Корсо. А також Гері Снайдер, Роберт Блай, Едрієн Річ та ін., яких відносять до явища «університетської» поезії. Домінантною манерою стає вільний вірш, знижена лексика, звернення до суто особистісної, автобіографічної, часто сімейної тематики, репортажність у поєднанні зі зухвалою, викличною відвертістю. Це виглядає протиставленням

манері класиків міжвоєнного двадцятиліття: іронічна анонімність, деперсоналізована, строго метрична форма, інтертекстуальність, інтелектуалізм... Ю. Андрухович жартома перефразував відомий афоризм: «...не такий страшний Еліот, як його епігони»¹⁸.

Для бітників орієнтирами серед класиків стали Волт Вітмен, Стівен Крейн, Вільям Карлос Вільямс. Один з американських критиків (його цитує Ю. Андрухович) сформулював зміну літературних поколінь у поезії так: ера модерністів, вигнаних у Європу, наблизилася до кінця, й Америка вперше з часів Волта Вітмена стала предметом своєї власної поезії. Поети шукають натхнення в буденній мові (Лоренс Ферлінгетті сформулював своє творче кредо так: «вулична поезія»), намагаються апелювати до повсякденного досвіду, до найширшої аудиторії. На короткий час це приносить свої плоди: американські поети перестають почувати себе аутсайдерами суспільства, поетичні читання відбуваються не лише в університетах, але й у кафе, джаз-клубах і навіть на стадіонах.

Паралельно розвивається нова «університетська» поезія — формалістсько-авангардистського гатунку — «школа Чорної Гори» / Блек Маунтен Скул (Black Mountain School), за назвою коледжу в Північній Кароліні, де в 1950-х рр. навчалися або викладали Чарлз Олсон (Charles Olson, 1910-1970), Роберт Данкен (Robert Danken, 1919-1988), Роберт Крілі (1926-2005), а також близький їм своїми поглядами на формальний експеримент знаменитий композитор-авангардист Джон Кейдж; «Нью-йоркська школа» — її представляють Френк О'Гара (Frank O'Hara, 1926-1966) — один із найколеритніших персонажів нью-йоркського літературно-мистецького життя 1950-1960-х рр., засновник цієї школи, творець оригінального авторського методу персонізму; Джон Ешбері (John Ashbery, 1927-2017) — випускник Гарвардського та Колумбійського університетів, професор літератури, великий знавець і перекладач французької сюрреалістичної поезії; та ін.

Зусилля і бітників, і цих поетів-авангардистів були спрямовані на досягнення синтезу слова, голосу й жесту. І ті, й інші надихалися музикою джазу 1940-х рр., абстрактним експресіонізмом — течією американського живопису у 1950-х рр. (Джексон Поллок, Марк Ротко). І ті, й інші підхоплюють ідею твору-як-дії, тобто «перформенсу», котра ще в 1952 р. була висунута в маніфесті художника Геролда Розенберга: «На полотні повинна з'явитися не картина, а подія». Подією,

¹⁸ День смерті Пані День: Американська поезія 1950 60-х років у перекладах Юрія Андруховича: [антологія] / пер. та передм. Ю. Андруховича; дизайн О. С. Рубановської. Харків: Фоліо, 2007. С. 12.

«прямою дією» прагне стати й поезія. Звідси відмова від романтичного ліризму, риторики на зразок англійського поета Ділана Томаса, котрий був особливо популярний у 1950-х рр.; звідси тяжіння до концептуальності у парадоксальному поєднанні з тугою за безпосередністю почуттів та установкою на автономію «самоцінного» слова. Все це робить «університетську» поезію досить складним явищем: вона кинула виклик академічній культурі, будучи переважно її ж породженням, маючи адресатом переважно університетську аудиторію.

Надзвичайно популярною постаттю на фоні американської контркультури 1950-х рр. є знаменитий прозаїк Джером Дейвід Селінджер (Jerome David Salinger, 1919-2010), котрий не належав до жодного з тодішніх чи пізніших авангардистських анклавів, хоча став своєрідним предтечею їх усіх. Його знаменитий роман «Ловець у житті» («The Catcher in the Rye», 1951) — один із найвпливовіших творів усієї американської літератури, саме в ньому виражено найгостріший культурний конфлікт 1950-1960-х рр. — конфлікт поколінь та світоглядів. На відміну від героїв Керуака чи Барроуза, герої Селінджера (і в єдиному, опублікованому на початку літературної кар'єри романі, і в збірці «Дев'ять оповідань», і в п'яти повістях «про Гласів») зовні ведуть цілком звичайне життя, доволі благополучне, і лише внутрішньо перебувають в «іншому вимірі». Проза Селінджера різко виділялася на фоні переважної в 1950-х рр. стриманої манери на зразок гемінгвеївської; у романі Селінджера проза ніби «непричесана», становить своєрідний «ліричний монолог», їй притаманні надмірна, на перший погляд, деталізація, чимало відступів, автокоментарів і т. п. Така проза зазвучала інтимно, сповідально, задушевно — і ця манера виявилася близькою новому поколінню письменників: цінності особистісної самореалізації, індивідуальної виразності для них виявилися ближчими від «крутої», підкреслено «чоловічої» мужності та стоїцизму старших майстрів.

Отже, заслуга бітників полягає передусім у тому, що вони радикально демократизували американську поезію, внесли в неї нову, близьку до повсякденного життя тематику й мотиви, зруйнували стильові та моральні табу. Мовностилістичні можливості збагатили за рахунок розмовної мови, просторіччя, сленгу. Розширили сферу верлібру до крайніх меж — до прози, повсякденного діалогу, вуличної говірки. Водночас привернули увагу пересічних американців до поезії як особливого феномену високої культури, відкрили дорогу новим авангардистам для наступних формальних експериментів і мистець-

ких випробувань. Світоглядні засади бітницької творчості — це, за словами А. Гінзберга, «космізм і антифашизм, миролюбний ненасильницький підхід до політики, мультикультуралізм, вбирання чорної культури літературою та музикою мейнстріму» (із «Передмови до “Книги біт”» у пер. Ю. Андруховича)¹⁹. Америка завдячує таким сучасним світоглядом білому протестантові Вільяму Барроузу у співдружності з американським індіанцем і бретонцем Джеком Керуаком, італо-католиком Грегорі Корсо, єврейським радикалом Аленом Гінзбергом, білим росіянином Пітером Орловскі, шотландцем і німцем Гері Снайдером, континентальним італійцем Лоренсом Ферлінгетті, навченим у Сорбонні, та ін.²⁰

Без бітницької поезії годі зрозуміти феномен успіху нобелівського лауреата 2016 р. — співака, поета і композитора Боба Ділана (Bob Dylan, повне ім'я — Роберт Аллен Ціммерман / Robert Allen Zimmerman, р. н. 1941, 24 травня; нині йому за 80 років). Народився він у штаті Міннесота, м. Дулут, у єврейській сім'ї вихідців із колишньої царської Росії (Одеса та Литва). Його предки-євреї по лінії батька походили з України: дідусь і бабуся виїхали до США з Одеси через єврейські погроми 1905 р. Предки по материнській лінії були литовськими євреями, емігрували в 1902 р. В автобіографії Боб Ділан пише, що рід його бабусі по материнській лінії походить із Туреччини, де носив прізвище Киргиз. Батьки музиканта Абрахам Ціммерман і Беатриса Стоун займалися торгівлею, а також брали активну участь у культурному житті невеликої місцевої єврейської громади. Боб самотужки опанував ази гри на гітарі, його улюбленим інструментом стала губна гармоніка. У 10 років він написав свої перші вірші.

У дитинстві Роберт багато слухав музичних радіопередач із записами блюзів. Особливо його вразила фолк-музика Генка Вільямса і Вуді Гатрі. Зокрема Вуді Гатрі (Woody Guthrie, 1912–1967) неабияк вплинув на Боба Ділана: на початку його музичної кар'єри більша частина репертуару складалася з композицій Гатрі. Б. Ділан переймав манеру співу і деякі гітарні прийоми В. Гатрі, хоча в житті вони зустрічалися лише один раз, коли Ділан провідав колегу у психлікарні (той помирав від важкої спадкової хвороби).

Під час навчання у середній школі Боб виступав у складі різних колективів, які виконували народну музику в кафе і барах. Музичні

¹⁹ Цит. за: День смерті Пані День: Американська поезія 1950 60-х років у перекладах Юрія Андруховича: [антологія] / пер. та передм. Ю. Андруховича; дизайн О. С. Рубановської. Харків: Фоліо, 2007. С. 187.

²⁰ Див.: Там само.

заняття він продовжив і після вступу до Університету Міннесоти (1959). За свою кар'єру Боб Ділан користувався декількома псевдонімами. Але основним його псевдонімом, під яким його знає весь світ, стало ім'я Боб Ділан, де прізвищем є ім'я улюбленого американського поета 1950-х Ділана Томаса (хоч сам Б. Ділан наразі заперечує цей факт).

Боб Ділан виступає як рок-співак (музика стилів рок, фолк-рок, кантрі). З його лірики американці запозичили багато крилатих фраз, а музика Ділана вплинула на творчість величезної кількості композиторів-піснярів. Боб Ділан — володар премій Греммі та Оскар, лауреат спеціальної Пулітцерівської премії (2008) «за визначний вплив на популярну музику й американську культуру за допомогою ліричних композицій виняткової поетичної сили». Лауреатом Нобелівської премії з літератури 2016 року співак став за «створення нових поетичних експресій в американській пісенній традиції»²¹. Це найбільш титулований митець в історії масової культури.

Починаючи з 1994 р., Боб Ділан видав шість книжок зі своїми малюнками, а його картини були представлені в багатьох відомих галереях. Як музикант, він продав понад 100 мільйонів платівок, що робить його одним із найуспішніших музикантів сучасності. Таким чином, традиції, закладені бітницьким поколінням поетів, успішно розвиваються як у масовій, так і в так званій «високій» культурі, між якими наразі все менше відчутна межа.

Контрольні питання:

- Які наслідки мала доба маккартизму для американської культури? Чому так швидко (порівнюючи з СРСР чи іншими тоталітарними країнами) ця доба минула?
- У чому причини переслідування інакомислячих у США в добу маккартизму?
- Чим була зумовлена поява бітників в американській культурі?
- Що вам здається найпоказовішим у бітницькій культурі?
- Що важливого принесли бітники в американську культуру?
- Чи існує зв'язок між бітництвом та хіпстеризмом? Який він?
- Хто такі хіпі і що ви про них знаєте?
- У чому полягало поетичне новаторство бітницької поезії?
- Яке враження у вас склалося про поезію Аллена Гінзберга?

²¹ The Nobel Prize in Literature 2016. Bob Dylan. URL: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/summary/> (доступ: 02.01.2023).

- Які прозаїки відомі як представники бітницької прози?
- Чому переклади бітницької прози та поезії українською здійснено вже в незалежній Україні, а не раніше?
- Які аналогічні явища в інших культурах того ж періоду (повоєнний період) можна назвати?
- Яке відношення має знаменитий прозаїк Дж. Д. Селінджер та його роман «Ловець у житті» до бітницького покоління?
- Чому прозу Селінджера визначають як «сповідальну» або «ліричну»?
- Що означає широке визнання поезії співака Боба Ділана і присудження йому Нобелівської премії 2016 р. — торжество маскульту, занепад мистецьких смаків, зростання прихильності до народної культури чи підвищення рівня попарту?

3. Популярна американська проза 1950–1960-х: романи Рея Бредбері «451° за Фаренгейтом» та Гарпер Лі «Убити пересмішника»

* Американська проза 1950-1960-х: зближення масової та елітарної культури; нонконформізм як провідна ідея молодих митців; зародження теми толерантності. * Огляд творчого шляху Рея Д. Бредбері. Тема знецінення культури у його романі-антиутопії «451° за Фаренгейтом». Провідні мотиви твору: книги / читання, пожежі, тотальний контроль держави над громадянами, інакомислення тощо. Конфлікт важкого прозріння особистості в тоталітарному суспільстві. * Причини успіху роману «Убити пересмішника» Гарпер Лі. Проблема входження молоді в дорослий світ, зіткнення із жорстокістю.

В американській повоєнній літературі (50-60-ті рр. ХХ ст.) важливе місце посідає той сегмент, який за радянських часів хоч і був доступний в СРСР, однак не вивчався літературознавцями достатньо глибоко, бо не сприймався поважно, нарівні з усім іншим у літературному процесі, — це так звана масова література, зокрема наукова фантастика / НФ (англ. скорочення sci-fi від science fiction; від грец. *phantastikos* — той, що стосується уяви) — фантастичні жанри / метажанр у художній творчості. В основі творів НФ лежить популярна розповідь на теми розвитку науки та технологій. У науково-фантастичних творах зображується вигаданий світ, але засади його існування принципово можливі в уявленні сучасної наукової спільноти, засновані на наукових теоріях або гіпотезах. Важливе значення має вірогідне обґрунтування зображуваного. Термін «наукова фантастика» вжив у 1915 р. американський письменник-фантаст та видавець

Г'юго Гернсбек у формі *scientifiction*, який надалі закріпився як *science fiction*. Г. Гернсбек (Hugo Gernsback, 1884-1967) був винахідником, бізнесменом, письменником, редактором і видавцем, заснував перший у світі журнал наукової фантастики «Amazing Stories». Згодом він надав розгорнуте визначення свого новотвору «наукова фантастика».

Донині при вживанні ширшого терміна «фантастика» мається на увазі здебільшого саме «наукова фантастика». Її засновником вважається французький прозаїк XIX ст. Жюль Верн. У більшості випадків головною складовою фантастичного твору постає наукова ідея чи гіпотеза: винахід (підводний корабель, мислячий робот і т. п.) або відкриття (можливість подорожувати в часі, нове джерело енергії тощо). У художньому світі фантастичного твору має бути вигадане місце дії (інша планета, так званий паралельний світ тощо), уявна соціально-політична система (утопічна чи антиутопічна), жива істота або речовина з незвичайними властивостями (інопланетяни, мутанти, антиматерія), надзвичайна ситуація, пов'язана з чудесами природи або науки й техніки, паранормальні здібності персонажів і т. п.

У 1926 р. Г. Гернсбек дав таке визначення: наукова фантастика — це вид художньої прози, яку писали Ж. Верн, Г. Веллс та Е. А. По, це захопливі романтичні історії про наукові відкриття, які містять пророче передбачення. На честь цього діяча з 1953 р. щорічно вручається літературна премія «Ніґо» за досягнення в царині фантастики і найкращі фантастичні твори попереднього року. Сам Гернсбек у 1960 р. став лауреатом цієї спеціальної премії як «батько науково-фантастичних журналів».

У 1947 р. американець Роберт Гайнлайн (Robert Anson Heinlein, 1907-1988) — один з найвідоміших письменників-фантастів, який мав чи не найбільший вплив на формування сучасної наукової фантастики, запропонував для літератури такого ґатунку інше найменування — «література міркувань». Пізніше, в 1959-му, Гайнлайн запропонував нове визначення наукової фантастики: «реалістичне міркування про можливі майбутні події, засноване строго на адекватному знанні реального світу, минулого й сьогодення та повного розуміння природи і значення наукового методу». За визначенням радянського культуролога Арона Гуревича, науковою є та фантастика, де незвичайне створюється матеріальними силами — природою або людиною.

Фантастичне (як неймовірна вигадка, буяння творчої уяви) у літературі існувало завжди. Однак із науково-технічними людськими досягненнями, як бачимо, було пов'язане досить пізно. Попередника-

ми наукової фантастики вважаються такі твори, як утопічний роман англійки Маргарет Кавендіш «Палаючий світ» (1666) та сатиричний роман данця Людвіга Голберга (Ludvig Holberg, норвежець за походженням) «Підземні подорожі Нільса Кліма» (1741). До наукового пояснення зображених фантастичних речей зверталася англійка Мері Шеллі в романах «Франкенштейн, або Сучасний Прометей» (1818) та «Остання людина» (1826). У своєму оповіданні «Дивовижні пригоди Ганса Пфаала» (1835) Едгар По показував технічні особливості подорожі на Місяць.

Першим письменником, який застосував у літературній творчості жорстке обґрунтування фантастичної вигадки на основі науки свого часу, став французький прозаїк Жуль Верн. Його творами цього жанру є «П'ять тижнів на повітряній кулі» (1862), «Подорож до центру Землі» (1864), «Двадцять тисяч льє під водою» (1866) та чимало інших.

Наприкінці 1890-х рр. англійський письменник Герберт Веллс вніс в оптимістичну наукову фантастику елементи песимізму. На відміну від «жульвернівських», його романи «Машина часу» (1895), «Острів доктора Моро» (1896), «Невидимець» (1897), «Війна світів» (1898) заперечували всемогутність науки й техніки, ставили питання щодо неоднозначного співвідношення науки й моралі.

У США наукова фантастика отримала потужний розвиток у 1920-ті рр., особливо завдяки поширенню pulp-журналів. Вона розвивалася за напрямками науково-технічного передбачення (Г. Гернсбек) і пригодницької фантастики, зазвичай на космічну тему (Едвард Сміт, Едмонд Гамільтон, Едгар Берроуз). У 1920-1930-х рр. виокремився жанр фентезі, або «чарівної казки для дорослих». Утім, science fiction та фентезі — зовсім різні напрямки фантастики. Якщо в основі науково-фантастичної розповіді лежать теоретично можливі події, то фентезі відсилає до магії та міфології, не пояснюючи їх сучасними науковими знаннями, а вплітаючи у вигадані сюжети, більше схожі на казки. Попри те, деякі письменники поєднують ці жанри у своїй творчості, що призводить до появи великої кількості відгалужень та нових напрямків.

Наукова фантастика 1930-1940-х збагатилася творчістю англійців Герберта Веллса, Олафа Стейплдона, Олдоса Гакслі. Чимало тогочасних письменників-фантастів брали участь у військових діях Першої світової війни та у конфліктах міжвоєнного часу, що позначилося на наповненні тематичних журналів science fiction. У 1949-му вийшов роман англійця Джорджа Орвелла «1984», який став класикою антиутопійної прози. Почали творчу діяльність англієць Артур Кларк та

інші письменники, згодом відомі як представники «золотого віку фантастики» — 1950-1960-ті.

Власне, саме 1950-ті рр. в англomовному світі отримали назву «золотого віку фантастики»; вони представлені творчістю Айзека Азімова, Артура Кларка, Роберта Гайнлайна, Кліффорда Саймака, Рея Бредбері та ін. Багато авторів самі були вченими і ставили собі за ціль популяризацію науки. Починаючи з 1960-х, власне науковій фантастиці стала протистояти розважальна пригодницька література, що використовувала науково-фантастичний антураж. Здобули славу Френк Герберт, Іван Єфремов, брати Стругацькі. Наукова фантастика закріпилася на телеекранах, зокрема в 1966 р. стартував культовий телесеріал «Зоряний шлях». Літературний процес десятиліття отримав назву «нової хвилі», яка зліквідувала тематичні рамки наукової фантастики.

Один із провідних американських фантастів, який завоював прихильність читачів у цілому світі, — Рей Дуглас Бредбері (Raymond / Ray Douglas Bradbury, 1920-2012). Він є автором близько 400 літературних творів різних жанрів: оповідань, романів, віршів, есеїв, п'єс для театру і радіо, кіно- й телесценаріїв. Твори письменника упізнавані за їхнім емоційним стилем, за високим рівнем психологічного розкриття персонажів. На думку багатьох критиків, Р. Бредбері є унікальним явищем в національній американській літературі, хоча його передусім відносять до популярної / масової літератури.

Рей Дуглас Бредбері народився в маленькому містечку Вокіген (Waukegan, штат Іллінойс) і був наймолодшим серед трьох братів у сім'ї шведської іммігрантки та Леонарда Сполдінга Бредбері — телефоніста англійського походження. Своє друге ім'я — Дуглас — майбутній письменник отримав на честь знаменитого актора німого кіно Дугласа Фербенкса. Роки раннього дитинства і становлення Р. Бредбері пройшли у Вокігені в атмосфері любові у великій сім'ї, і цей період був корисним як для автора, так і для його творчості. Хлопчика заохочували до читання — чимало часу він проводив у місцевій бібліотеці. Там читав Френка Баума («Чарівник країни Оз»), Жуля Верна, Герберта Веллса, особливо любив Едгара Берроуза (відомого насамперед серією про пригоди Тарзана). Саме тоді, у віці 12 років, Рей почав думати про кар'єру письменника. Через багато років він зробить бібліотеку місцем подій у романі «Щось лихе до нас іде» (“Something Wicked This Way Comes”), а образ рідного містечка 1920-х років введе у різних творах під назвою «Зелене місто» (Green Town).

Спогади про свої дитячі роки він втілить у повісті «Кульбабове вино» (“Dandelion Wine”) та численних оповіданнях про Дуга — звичайного американського хлопчика, у якому легко вгадати автора в його дитячому віці.

До того часу, коли Р. Бредбері виповнилося 14 років, сім'я кілька разів переїздила (тривали важкі часи Великої Депресії), врешті у 1934 р. осіла в Лос-Анджелесі. Рей закінчив середню школу; не маючи змоги продовжити навчання, мусив заробляти на життя продажем газет; він, по суті, тим і обмежив свою «офіційну» освіту. Систематичні знання здобував відвідинами бібліотек: «Мене виростили бібліотеки. Я не вірю в коледжі та університети. Я вірю в бібліотеки, бо більшість студентів не мають достатньо грошей [на освіту]. Коли я завершив школу, тривала Депресія й грошей не було. Я не міг відвідувати коледж, а тому проводив у бібліотеці три дні щотижня впродовж 10 років»²².

Творчий шлях Р. Бредбері завдовжки 80 років розпочався, за спогадами самого письменника, із зустрічі на карнавалі на честь Дня праці з персонажем — Містером Електриком, який переконав хлопчика, що впізнав у ньому свого друга, який загинув у Франції на Першій світовій війні; фокусник ще й сказав йому: «Живи вічно!». Ця відповідальність за мрії інших, імовірно, спрямувала 12-річного підлітка шляхом, який він згодом обрав. В одному з інтерв'ю на запитання: «В якому віці ви почали писати?» — Бредбері відповів: «У дванадцять років. Я не міг дозволити собі купити продовження «Марсіанського воїна» Е. Берроуза, бо ми були бідною сім'єю... і тоді написав свою власну версію». У серпні 1936 р. у вокігенській газеті з'явилася перша публікація майбутнього «фантаста № 1» — вірш «Пам'яті Віллі Роджерса», а наступного року в лос-анжелеській «Антології студентських віршів за 1937 рік» була опублікована поезія «Голос смерті».

Світогляд письменника сформувався серед книжок, котрі супроводжували його з юного віку: «Жуль Верн був моїм батьком. Веллс — мудрим дядечком. Едгар Аллан По доводився мені двоюрідним братом, він як кажан — вічно мешкав у нас на темному горищі. Флеш Гордон та Бак Роджерс — мої брати і товариші. Ось вам і вся моя рідня. Ще додаю, що моєю матір'ю, цілком імовірно, була Мері Воллстонкрафт Шеллі, авторка Франкенштейна. Ну, ким я ще міг стати, як не письменником-фантастом із такою сімейкою»²³. Про своє станов-

²² Цит. за: Михальська Н. Бредбері, Рей // Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник: у 2 т. / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Т. 1: А-К. Тернопіль: Богдан, 2005. С. 173.

²³ Там само.

лення як письменника Р. Бредбері розповів у статті «Як замість коледжу я закінчив бібліотеку, або Думки підлітка, що побував на Місяці в 1932 році» (1971). Тому зовсім не випадково, як згодом відзначатимуть дослідники його творчості, що фортецею Добра в його романах та оповіданнях буде міська бібліотека. Не випадково й те, що охоронці знань, «люди-книги», залишатимуться останніми «острівцями вільнодумства й людяності» у його творах.

У 1938-1942 рр. Рей продавав газети на вулицях Лос-Анджелеса, а вночі працював за друкарською машинкою. Таким чином набувався досвід літературної творчості й формувалася стилістична майстерність. Виробити особистий оригінальний стиль письменникові вдалося лише після тривалих зусиль: «Після мільйонів слів наслідування, у віці двадцяти двох років я раптом здійснив прорив, прорив в оригінальність науково-фантастичною історією, що була цілком “моєю”»²⁴. Інтереси Бредбері не обмежувалися літературою, він писав про мистецтво Ренесансу, про кіно. Вивчав психіатрію, філософію, насолоджувався музикою Моцарта, Гайдна, М. Равеля. Проте жанри масової культури — так званої наукової фантастики — головні у творчості Рея Бредбері. Згодом його не даремно називатимуть «королем фантастики», «дивовижним поетом світу перетворень» тощо.

У 1947 р. (27 серпня) Р. Бредбері повінчався з Маргеріт Сюзанною Маклюр, з якою познайомився в одному з книжкових магазинів Лос-Анджелеса, де вона працювала. А за день до цього він спалив «мільйон слів» своїх забракованих творів. Спочатку бюджет сім'ї Бредбері складав приблизно 250 доларів на місяць: половину з них заробляв Рей, а другу половину — дружина. Справи покращувалися зі зростанням його популярності. При тому письменник дуже суворо ставився до написаного — неодноразово спалював те, що йому не подобалося. Навіть коли Р. Бредбері був зовсім літньою людиною, він активно працював: за тиждень до смерті опублікував статтю в журналі «New Yorker». Він створив десять романів, сотні оповідань, десятки п'єс і радіоп'єс.

Хронологія ранніх прозових спроб Р. Бредбері почалася з оповідання «Дилеми Голлербохена» (“Hollerbochen’s Dilemma”, 1938). У 1940-х поодинокі новели почали з’являтися друком спершу в невеликих місцевих журналах, а згодом у престижних виданнях. Із 1943-го Р. Бредбері став професійним письменником, створюючи до 52 оповідань за рік, а в 1947 р. вийшла перша збірка «Темний карнавал», укла-

²⁴ Там само.

дена з раніше написаних оповідань, яка, проте, не принесла авторові ні успіху, ні статків. Справжній успіх прийшов через три роки, коли з'явилися «Марсіанські хроніки» (“The Martian Chronicles”), — цей, за його власним висловом, «несподіваний роман», скомпонований з окремих оповідань про Марс і марсіан за порадою видавничого редактора, який, за іронією долі, мав те саме прізвище, що й письменник (Волтер А. Бредбері — йому Р. Бредбері згодом присвятив повість «Кульбабове вино»). «У Нью-Йорку стояла типова спекотна червнева ніч. Кондиціонування ще було в майбутньому. Я друкував на машинці до третьої ночі, пітніючи в білизні й балансуючи своїми марсіанами у їхніх дивних містах за декілька годин до прибуття й відправлення астронавтів», — розповідав письменник²⁵.

Наступною — і так само складена з раніше написаного — вийшла збірка «Розмальований чоловік» (“The Illustrated Man”). Ще три роки — і кільканадцять оповідань, опубліковані 1953 р. під назвою «Золоті яблука сонця» (“The Golden Apples of the Sun”), склали основу наступного роману. Ним став нині знаменитий «451° за Фаренгейтом» (“Fahrenheit 451°”).

Спочатку було написане оповідання «Пожежник», опубліковане в журналі «Galaxy» 1951 року. Роман «451° за Фаренгейтом» — його доповнена версія, випущена за два роки після того. Ця книга у багатьох аспектах стала програмною для Р. Бредбері. Письменник неодноразово повертався до неї, створив п'єсу за тими ж мотивами. Він навіть стверджував, що це єдиний науково-фантастичний роман, котрий вийшов із-під його пера; решту творів слід відносити до жанру «фентезі».

Р. Бредбері захоплювався ідеями технократії. Технократи вважають, що основні проблеми суспільства пов'язані з неефективним управлінням економікою. Література, яку писав Р. Бредбері, отримала назву футуристичної (від лат. futurum — майбутнє), а наявність у ній прекрасних і гармонійних картин майбутнього, де неможливі війни, голод, беззаконня й несправедливість, а всі люди щасливі, додавала до цієї назви ознаку утопічної. Майбутнє у творах Бредбері — це результат розвитку технократичної цивілізації. Однак не досягнення науки й техніки цікавили письменника. У центрі його уваги — людина та її цінності в технократичному світі. У фантастичних творах Бредбері намагався показати справжнє людське життя, яке складається із зустрічей і розлук, смертей і надій, любові й болю. Світову славу Рею Бредбері принесли футурологічні твори «Марсіанські хро-

²⁵ Цит. за: Михальська Н. Рей Бредбері. URL: <http://javalibre.com.ua/java-book/author/bio/58> (доступ: 21.05.2017).

ніки» (1951), які він написав тоді, коли людина у космос ще не запустила навіть супутника, і «451° за Фаренгейтом» (1953).

Невдовзі після виходу роману «451° за Фаренгейтом» для Р. Бредбері почалася злива нагород і премій, що супроводжувала письменника до останніх років життя. У 1954-му — нагорода Національного інституту мистецтв і письменства. Двічі йому присуджувалася премія О'Генрі. Він був лауреатом медалі Національної книжної фундації (National Book Foundation), лавреатом премії Еммі за адаптацію оповідання «Дерево Геловіну» (“The Halloween Tree”); йому присвячена зірка на голівудській Алеї Слави. Усього на рахунок Р. Бредбері 8 нагород і 2 номінації в галузі кіно. У 2000 р. він одержав Медаль Національної Книжкової премії за підсумком усієї прижиттєвої творчості. У 2004 р. — Національну Медаль Мистецтв Президента Джорджа Буша. У 2007-му — Пулітцерівську премію «за визначну, плідну і глибоко впливову кар'єру як незрівнянного автора наукової фантастики і фентезі».

Письменник пішов із життя 5 червня 2012 р., коли йому йшов 92-й рік. Підсумком його вкладу у світову культуру можуть бути його власні слова: «Я не можу назвати письменника, чиє життя було б краще від мого. Всі мої книги видані, вони є у всіх шкільних бібліотеках, і коли я виступаю перед публікою, мені аплодують ще до того, як я почну говорити»²⁶.

Репутацію майстра наукової фантастики Рею Бредбері принесли «Марсіанські хроніки», де йдеться про космічну війну у близькому майбутньому. Події відбуваються у 1999-2028 рр. Земляни хочуть завоювати Марс. Для земної цивілізації, охопленої кризою, ця війна закінчується цілковитою катастрофою: атомні вибухи спустошили материки. Уже в цьому творі, як і в наступному після нього романі «451° за Фаренгейтом», проявилися характерні особливості прози Бредбері — поєднання фантастики з гострим соціальним критицизмом, яке аргументується специфікою сучасної ситуації у суспільстві. 451° — це температура, при якій спалахує папір. У романі йдеться про спалювання книг, про заборону свободи слова, про загибель культури в умовах тоталітарних режимів, обрис яких чітко проступає у сьогоденні. Центральний персонаж роману — «пожежник», тобто людина, яка працює в команді, що спалює книги. Про свою роботу він говорить: *«Це непочата робота. У понеділок книги Едни Міллей, у середу — Вітмена, у п'ятницю — Фолкнера. Спалювати на попіл, опісля*

²⁶ Там само.

спалювати навіть попіл. Такий наш професійний обов'язок», — тобто він переконаний у важливості своєї «місії».

У суспільстві, яке показав Р. Бредбері у цьому романі, людям не дозволяють думати, розмірковувати про свою долю («*Не дай, Боже, якщо вони стануть робити висновки та узагальнення*»). Запроваджується примітивний інтелектуальний стандарт, а щоб його утримувати, людей, які читають, оголошують божевільними. Культивується тип людини, котра втратила своє обличчя, свою неповторність та інтелектуальну свободу. Коли головний герой стикається з іншими людьми, він стає потенційно небезпечним для Системи, і на нього полюють, щоб знищити, так само безжалісно, як він раніше знищував тих, хто насмілювався порушити загальноприйняті норми бездуховного існування.

Хоча серед великого доробку письменника є повісті й романи, він передусім — неперевершений майстер фантастичної новели. Саме новели складають значну частину його літературного спадку. Більшість із них увійшли в збірки: «Людина в картинках» (“The illustrated Man”, 1951), «Золоті яблука Сонця» (“The Golden Apples of the Sun”, 1953), «Ліки від меланхолії» (“A Medicine for Melancholy”, 1959), «Р — означає ракета» (“R is for Rocket”, 1961), «Машини щастя» (“The Machineries of You”, 1964), «К означає космос» (“S Is for Space”, 1966), «Співаю тіло електричне» (“I Sing the Body Electric”, 1969), «Після опівночі» (“Long After Midnight”, 1976), «Духи назавжди» (“The Ghosts of Forever”, 1981), «Оповідання про динозаврів» (“Dinosaur Tales”, 1983), «Перетворювач Тойнбі» (“The Toynbee Convector”, 1988), «Класичні оповідання 1» (“Classic Stories 1”, 1990) і «Класичні оповідання 2» (1990) тощо.

У багатьох оповіданнях Р. Бредбері порушив проблему дітей та дитинства. При цьому своїх героїв не ідеалізував, а намагався розкрити складний світ дитячої психології, у якому наслідки різних впливів середовища та батьківського втручання можуть бути непередбачуваними. У класичному оповіданні «Вельд» діти постають малими монстрами, які не зупиняються перед убивством батьків заради можливості безперешкодно дивитися у «телевізор» майбутнього. Дитяча жорстокість змальована і в оповіданнях «Усе літо за один день» (1954) та «Дитячий майданчик» (1960). На противагу їм, віра в дітей, любов і людяність пронизують оповідання «Канікули», «Надвечірній берег», «Добридень і прощай», «Хлопчик-невидимець», «Ракета», «Подарунок», «Співаю тіло електричне».

Досить часто у своїх творах Р. Бредбері постає пристрасним «космістом», зоряним романтиком, який сприймає майбутню космічну експансію людства швидше як поетичний символ. Піонерським пафосом пройняті оповідання «Ікар Монгольф'є Райт», «Кінець початкової пори», «Космонавт», «Золоті яблука Сонця». Водночас майбутнє освоєння космосу, яке він показує, може бути сповнене драматичними несподіванками та трагедіями. Звичайний метеорит спричиняє загибель героїв оповідання «Калейдоскоп», а в оповіданні «Тут можуть з'явитися тигри» «жива» планета змушена захищатися від хижих апетитів землян. Оригінальний космічний світ вибудований у невеликій повісті «Крига та полум'я». Одна із найпронизливіших трагічних новел Бредбері — «Ревун», у якій останній викопний ящур, котрий ще зберігся в океані, пливе на сигнал маяка, прийнявши його за «одноплемінника».

Як і інші майстри американської художньої футурології (Курт Воннегут, Роберт Шеклі та ін.), Р. Бредбері писав про згубні для людства наслідки антигуманного техніцизму, про те, що на сучасній стадії науково-технічної революції багато її відкриттів обернулися нещастями і втратами для людей і для природи. Бредбері з великою художньою силою відтворив атмосферу 1950-х рр., коли тінь атомної війни нависла над Землею. У «Марсіанських хроніках» передане почуття страху, що охопило людей, які живуть у напруженому очікуванні катастрофи. Один із персонажів — пересічний платник податків на прізвище Прічард — за будь-яку ціну хоче полетіти на Марс: *«Будь-яка зі здоровим глуздом людина мріє дати драла із Землі. Не пізніше, аніж через два роки, на Землі спалахне атомна війна, і він аж ніяк не має наміру чекати, коли це трапиться»*. Людина хоче бути *«подалі від війн і уряду, який не дає кроку ступити без дозволу, який підім'яв під себе і науку, і мистецтво!»*

За всієї гіркої гостроти одкровенень, що містяться у ній, проза Р. Бредбері поетична та людяна. У його оповіданнях і романах лунають попередження, звернені до людей, страх за їхнє майбутнє, біль і сум, і надзвичайно рідко висловлена надія. Виникають картини спустошеної землі, висохлих водойм, самотності тих землян, хто випадково залишився серед живих.

Сюжети більшості бредберівських творів парадоксальні, їхні розв'язки — зловісні; вони переповнені деталями, які лякають своєю фантастичною загрозою. Будинок «Усе для щастя» з новели «Вельд», який повинен був забезпечити комфортне життя родині, насправді

зруйнував її життя, перетворивши дітей на фактичних убивць своїх батьків. А 451° за Фаренгейтом — це температура, при якій загоряється напір, адже в майбутньому книжки будуть оголошені найбільшими ворогами людства, тому їх усі, без винятку, будуть спалювати разом із будинками та мешканцями... У робочому кабінеті письменника-фантаста Р. Бредбері висів автомобільний номер «Р-451». Це було нагадуванням про небезпеки, які чекають на людину, коли вона занадто захопиться перетворенням матеріального світу, забувши про духовні цінності.

Література, в якій майбутнє людства змальовується гіршим, ніж сучасність, отримала назву антиутопічної. Саме до антиутопій належать і роман «451° за Фаренгейтом», і чимало новел Р. Бредбері («Усмішка» та ін.). Цілком обґрунтованим є твердження літературознавців про те, що у творчості письменника, якому американська НФ значною мірою зобов'язана визнанням у колах літературного істеблішменту, органічно поєднуються «тверда» (природничонаукова) НФ, фентезі, готичний роман, «роман жахів», пронизана ностальгією поетична проза (повість «Кульбабове вино»), а крім того має місце похмурий песимізм щодо перспектив техногенної цивілізації і «дитячий» романтизм, ідеалізація звичайного життя на землі; таким чином створено унікальний художній сплав, який не піддається однозначній жанровій класифікації.

Головна ідея творів Р. Бредбері — гуманістична тема боротьби Добра зі Злом, Світла з Мороком, Знання із Варварством. Особливо виразно прозвучала вона в написаній у похмурі, ганебні для Америки роки маккартистської реакції повісті «451° за Фаренгейтом». Трохи в іншому, казково-алегоричному аспекті виникає та сама тема в повісті «Щось лихе до нас іде» (1962), а в пізнішому романі «Смерть — справа самотня» (1985) вона вкладена в досить несподівану для Р. Бредбері детективну форму, хоча, по суті, цей твір має виразний автобіографічний характер і певною мірою продовжує лінію «Кульбабового вина».

Письменника глибоко тривожили машинізація і породжене нею тотальне поширення бездуховності в сучасному суспільстві, реальна небезпека ядерного апокаліпсису, проте він був сповнений вірою в потугу людського розуму, у силу любові й доброго начала в людині. Р. Бредбері чітко розрізняв технологію та її застосування. «Я передаю людям свою любов до життя, — сказав він в одному з інтерв'ю. — Я навчаю їх бути свідомими — ось що означає любов».

Підсумовуючи свій творчий шлях, Р. Бредбері порівняв себе з «гранатом, наповненим зернами ідей для творчості — зернами книжок, зернами віршів, зернами п'єс». Нинішні біографи показують Р. Бредбері геніальним диваком. Для прикладу називають той факт, що він не користувався комп'ютером, а друкував свої тексти на старій друкарській машинці. Втім, коли у 2011 р. видавництво Simon&Schuster висловило намір видати «451° за Фаренгейтом» в електронній формі, Бредбері дав згоду на це, хоча й після деякого вагання. На відміну від більшості мешканців Сполучених Штатів, Р. Бредбері не кермував автомобілем, не літав літаками. Про себе іронічно казав із цього приводу, що сучасні технічні досягнення викликають у нього паніку. В останні роки життя — після перенесеної хвороби — старий письменник був прикутий до інвалідного візка, однак продовжував працювати.

Онук Рея Бредбері став актором, чим фантаст дуже пишався. Він жартома казав, що той проживає життя Рея, роблячи те, чого не встиг його дід²⁷.

Зовсім іншою на тлі успіху знаменитого фантаста здається доля авторки популярного у США роману середини ХХ століття — «Убити пересмішника» (“To Kill a Mockingbird”). Американська письменниця Нелл Гарпер Лі (Nelle Harper Lee, 1926-2016) опублікувала його в 1960 р. Книга одразу ж здобула популярність, отримала Пулітцерівську премію та стала хрестоматійною класикою американської літератури ХХ ст. За версією журналу «Ньюсвік» вона посідає 40-е місце у рейтингу 100 найкращих книг усіх часів. За мотивами книги у 1962 р. знято однойменний фільм (режисер Роберт Малліган / Robert Mulligan) із Грегорі Пеком у ролі батька головної героїні — адвоката Аттікуса Фінча. Фільм вважається класикою американського кіно. Американський інститут кіно і телебачення у 2006 р. присвоїв кінострічці друге місце у списку «найбільш видатних фільмів усіх часів». У свій час він був дуже високо поцінований кінокритиками, отримав 11 нагород, серед яких три премії «Оскар», у тому числі й за кращу чоловічу роль Грегорі Пека, та три премії «Золотий Глобус» і нагорода Гарі Купера на Каннському кінофестивалі.

Головний герой фільму (у книзі все трохи інакше) — Аттікус Фінч — успішний юрист із вигаданого містечка Мейкомб у південному штаті Алабама; після смерті дружини він самотужки виховує двох дітей. Як людині добродішній та авторитетній серед мешканців округу, місцевий суддя доручає йому складну кримінальну справу —

²⁷ Див.: Семків Р. Як писали класики: поради, перевірені часом. Київ: Пабулум, 2016. С. 89-115.

захист у суді присяжних негра Тома Робінсона, звинуваченого у зґвалтуванні білої дівчини (для расистського південного штату, якими у США аж до 1960-х фактично залишалися всі штати колишнього Півдня, така справа була завідомо програшною). Дія відбувається під час Великої Депресії (1930-ті рр.), люди озлоблені матеріальними нестатками, загострюється расова ненависть. Події показані очима дітей адвоката: головними героями сюжету у книзі є брат і сестричка — шестирічна Джин Луїза на прізвисько Скаут²⁸ та десятилітній Джеремі Аттікус (Джем) з їхнім ще меншим приятелем Ділом із сусіднього двору. Аттікус Фінч узявся захищати афроамериканця, звинуваченого за наклепом білих у зґвалтуванні дочки місцевого люмпена Боба Юела, сповненого ненавистю і презирством до «нігтерів». Хоча справа закінчилася трагічно — чорношкірого чоловіка таки засудили до страти, хоча на судовому засіданні захисник зробив очевидною для всіх присутніх невинуватість свого підзахисного і брехливість звинувачень, — а засудженого згодом убили вартові в'язниці при спробі втекти — фільм звучав оптимістично, бо його маленькі персонажі на прикладі мужньої поведінки адвоката Аттікуса мали нагоду упевнитися, що за справедливість треба боротися, і тоді зло відступає. Їхній кривдник Боб Юел загинув, покараний за свою підлоту; упереджені жителі південного містечка стали не такими одностайними у ненависті до чорних співмешканців, якими були раніше. Терпимість фактично визнана (зокрема рішенням очільника місцевої влади — шерифа — стосовно відлюдника Артура Редлі) такою умовою співжиття людей у містечку, без якої їм годі обійтися надалі.

Ще раз — докладніше — простежимо події в романі «Убити пересмішника». Вони відбуваються впродовж трьох років (1933-1935) під час Великої Депресії у вигаданому містечку Мейкомб (Алабама), яке носить на собі «печать старечої втоми». Розповідь ведеться від імені головної героїні — шестирічної Джин Луїзи Фінч (на прізвисько Всевидько²⁹ / Скаут). Вона живе зі старшим на чотири роки братом Джемом (Джеремі) і батьком-вдівцем Аттікусом, який працює адвокатом. Всевидько і Джем дружать із хлопчиком на ім'я Діл, який влітку приїжджає до Мейкомба на канікули до тітки. Троє дітей зачаровані розповідями про їхнього сусіда Артура Редлі (Страхолюда) і бояться його. Страхолюд живе невидимкою, упродовж багатьох років його

²⁸ За новим перекладом Т. Некряч: Лі Г. Убити пересмішника: роман / пер. з англ. Тетяна Некряч. Київ: КМ Publishing, 2015. 384 с.

²⁹ За перекладом М. Харенка: Лі Г. Убити пересмішника: роман / пер. з англ. Михайло Харенко. Київ: Молодь, 1975. 271 с.

майже ніхто не бачив. Дорослі Мейкомба не розповідають дітям деталі його життя, тому Всевидько, Джем і Діл переповідають один одному чутки про зовнішність Страхолюда та причини його самотності. Їм кортить виманити дивного чоловіка з будинку, в якому його колись ув'язнив рідний батько. Після двох проведених із Ділом літ Джин і Джем знаходять дрібні подарунки, які хтось залишає в дуплі дерева неподалік садиби Редлі. Кілька разів таємничий Страхолюд робить щось хороше для дітей, але не хоче спілкуватися з ними особисто.

Гострота дії наростає, коли місцевий суддя Тейлор призначає Аттікуса адвокатом Тома Робінсона — чорношкірого чоловіка, якого звинувачують у зґвалтуванні молодої білої дівчини, Мейєли Юел. Аттікус робить усе можливе, щоб захистити Тома, чим викликає несхвалення у багатьох жителів Мейкомба, над свідомістю яких тяжіють расистські упередження. Інші діти глузують із Джема та Джин Луїзи через поведінку їхнього батька, називаючи його «негролюбом». Дівчинка встряє у бійки, щоб захистити «честь» Аттікуса, хоч він і забороняє їй це робити. Вночі група чоловіків збирається перед спорудою міської в'язниці, щоб викрасти Тома й лінчувати його, тому Аттікус охороняє в ту ніч свого підопічного від розправи. Небезпека минає, коли Джин, Джем і Діл без дозволу пробираються до будівлі в'язниці і Всевидько своєю дитячою безпосередністю переконує агресивних чоловіків відмовитися від злочинних намірів.

Аттікус, оберігаючи своїх дітей, не хоче, щоб вони були присутні на суді над Томом Робінсоном, але діти все одно приходять. У приміщенні для білих немає жодного вільного місця, тому на запрошення преподобного Сайкса з негритянської церкви Джем, Всевидько і Діл сідають на галереї, яка призначена для чорношкірих. Аттікус доводить, що обвинувачі — 19-річна Мейєла та її батько Боб Юел — говорять неправду. Під час допиту свідків виявляється, що Мейєла, у якої не було друзів, намагалася спокусити Тома, її батько побачив це і побив доньку. На суді батько з дочкою стверджують, що Том побив і зґвалтував дівчину. Попри вагомі докази невинності Тома (у нього здорова лише права рука, а ліва скалічена), присяжні виносять обвинувальний вирок. За зґвалтування білої жінки чорношкірого повинні стратити. Віра Аттікуса і Джема у правосуддя не переконлива для засудженого. Попри шанси виграти апеляцію на смертний вирок, зневірений Том вирішує тікати із в'язниці. Під час втечі його вбивають вартові.

Незважаючи на обвинувальний вирок Томові, внаслідок судового процесу репутація Боба Юела у містечку значно похитнулася. Юел

резонно вважає винним у цьому Аттікуса, який фактично довів брехню Боба під присягою. При зустрічі Юел плює адвокату в обличчя й обіцяє помститися. Боб намагається проникнути до будинку судді і знущається над вдовою Тома. Зрештою він нападає на беззахисних Джема і Всевидька, коли діти повертаються ввечері зі шкільної вечірки у ніч Гелловіну. У бійці Юел ламає Джемові руку, однак несподівано хтось приходить дітям на допомогу. Невідомий чоловік убиває Боба і приносить зомлілого Джема додому; Всевидько здогадується, що це їхній невидимий сусід — Страхолюд Редлі.

Приїжджає шериф Тейт і робить висновок, що Боб Юел загинув у бійці. Шериф сперечається з Аттікусом про доцільність звинувачувати у вбивстві Джема (Аттікус стверджує, що його син, із мотивів самозахисту, убив Юела, і це не слід приховувати). Обоє чоловіків розуміють, що віддати Артура Редлі під суд означає зруйнувати його життя, поставити на грань критичної небезпеки його порушену психіку. Зрештою адвокат приймає як найдоцільнішу для захисту справедливості версію Тейта, що Юел сам упав на власний ніж. Страхолюд просить Джин провести його додому і після прощання на порозі сусідського будинку зникає з її очей назавжди. Стоячи на веранді сусідів, дівчинка намагається уявити життя з точки зору Страхолюда і шкодує, що вони з братом ніколи не відплачували Страхолюдові за ті подарунки, які він їм робив.

Окрім теми расових проблем на Півдні, фільм та особливо роман показували, як двоє дітей з-під любовної і мудрої опіки батька та чорношкірої няньки, зі світу дитячих фантазій і страхів роблять перші кроки в зовсім інший світ — дорослий світ нетерпимості й насильства, у якому правду та справедливість треба щоразу відстоювати, бо вони далеко не всім очевидні (точніше, кожний розуміє їх на свій розсуд, а в підсумку гору беруть старосвітські упередження й примітивні стереотипи, бо вони здаються очевидними й непорушними). На очах у читача діти стають підлітками, у них формуються такі поняття, як відповідальність, співчуття до покривджених і непримиренність до соціальної несправедливості, а водночас терпимість до ближнього, здатність дивитися на світ іншими, ніж у тебе самого, очима.

Роман «Убити пересмішника» було одразу перекладено більш як десятьма мовами світу. Українською мовою книга видавалася 1975 року в перекладі Михайла Харенка (видавництво «Молодь») та 2015 року в перекладі Тетяни Некряч (видавництво «КМ Publishing»). «Секрет» того, що український переклад з'явився після російського в

радянські часи (як правило, радянська цензура ставила перепони перекладам західної літератури національними мовами, всіляко заохочуючи їхнє розповсюдження в російському варіанті), простий: роман Г. Лі намагалися використати в антиамериканській пропаганді, адже він нібито показує страшну дійсність у США — буяння насильства та непримиренні расові протиріччя. Насправді зміст роману не вичерпується лише тогочасними соціальними проблемами, він актуальний і досі. Про це свідчить не лише факт появи другого перекладу українською мовою, а й інтерес українського читача до творчості Гарпер Лі в цілому³⁰.

Біографія авторки примітна своєю невідповідністю образу «успішного письменника». Нелл Гарпер Лі — письменниця та публіцистка, від 1960 р. відома завдяки успіхові роману «Убити пересмішника», відзначеного Пулітцерівською премією 1962 р. Крім того, її було нагороджено Президентською медаллю Свободи (2007) та Національною медаллю мистецтв (2010). Однак про її життя після роману-бестселера наш читач майже нічого не знав. Вона пішла з життя недавно; повідомлення із сайту ТСН 19 лютого 2016 р. звучало так: «Померла американська письменниця Гарпер Лі. Про це повідомляє видання AL.com, посилаючись на мешканців її рідного міста. Їй було 89 років. Гарпер Лі стала відомою завдяки книжці “Убити пересмішника”. У 2015 році вийшло продовження цього роману під назвою “Піди, постав сторожа”»³¹.

Уявлення про дитинство письменниці маємо з першого її роману, який довго вважався єдиним у її доробку. Гарпер Лі була наймолодшою дитиною в родині юриста. По закінченню школи в рідному Монровіллі (штат Алабама) вступила до Коледжу Гантінгтона в Монтгомері (1944-1945), після чого два семестри вивчала право в державному університеті. Один рік провела в Оксфордському університеті в Англії, однак навчання не закінчила. У 1950-х працювала в бюро авіаліній Eastern Air у Нью-Йорку. Після появи «Вбити пересмішника» і Пулітцерівської премії авторка відійшла від публічного життя, уникала преси і будь-яких інших приводів нагадувати про себе. Лише у 2006 р. у відкритому листі до Опри Вінфрі, редакторки часопису “O: The Oprah Magazine”, Гарпер Лі висловила свою прихильність до

³⁰ Див.: Гаврилів Т. Світло ліхтарів у дощовій мжичці [рец. на: Гарпер Лі. Вбити пересмішника / пер. з англ. Тетяни Некряч. Київ: КМ Publishing, 2015. 384 с.] // Zbruch, 08.01.2016. URL: <https://zbruc.eu/node/46001> (доступ: 18.02.2017).

³¹ Померла американська письменниця Гарпер Лі // ТСН / Світ, 19 лютого 2016 р. URL: <https://tsn.ua/svit/pomerla-avtor-kultovogo-romanu-ubiti-peresmishnika-garper-li-595037.html> (доступ: 18.05.2017).

літератури: «Зараз, по 75 роках, у забезпеченому суспільстві, в якому домінують лептопи, мобільні телефони, айподи і порожнеча в мізках, я надаю перевагу книжкам».

З дитинства Гарпер дружила зі шкільним приятелем та сусідом Труменом Капоте, який згодом став прототипом Діла Гарріса, маленького персонажа книги «Убити пересмішника». На запрошення Капоте поїхала з ним до містечка Голкомб (штат Канзас), аби допомогти збирати матеріал до статті про brutальне убивство, вчинене там. Як наслідок, замість статті Трумен Капоте написав документальну книгу «Холоднокрівне вбивство» (“In Cold Blood”, 1966), яку присвятив Гарпер Лі. Книга стала бестселером, однак принесла своєму авторові не лише славу і статки, а й нещастя: після шаленого успіху цієї книги він так і не створив чогось вартісного і невдовзі помер через депресію та наркотики.

«Убити пересмішника», що залишався єдиним романом Гарпер Лі аж до останніх її років, теж одразу став бестселером та отримав високу нагороду — Пулітцерівську премію 1962 р. У письменниці були й інші важливі книги, зокрема есеї: “Love — In Other Words” (1961), “Christmas to Me” (1961) та “When Children Discover America” (1965). У 2011 р., відповідаючи на питання, чому вона написала лише один роман, Г. Лі відповіла: «Із двох причин: по-перше, я не хотіла би проходити через тиск та публічність, через які я пройшла з “Убити пересмішника”, ні за які гроші. По-друге, я сказала все, що хотіла сказати, і не буду говорити це знову»³².

Останні кілька років перед смертю Гарпер Лі жила в будинку для літніх людей неподалік дому, в якому вона виросла. За рік до її смерті, 3 лютого 2015 р. у пресі з’явилося повідомлення, що в середині липня вийде другий роман літньої письменниці — «Іди, вартового постав» (“Go Set a Watchman”). Новий роман за сюжетом був продовженням «Убити пересмішника», хоча й написаний раніше. За словами Г. Лі, колись видавець і редакторка переконали її переробити частину «Іди, вартового постав» в окремий роман. Так з’явився твір «Убити пересмішника». Тобто Г. Лі завершила «Іди, вартового постав» у середині 1950-х років, але тоді цей роман не був опублікований. Його назва є цитатою із Книги пророка Ісаї (21:6). У лютому 2015-го влада штату Алабама почала розслідування, аби з’ясувати, чи є 89-літня Г. Лі, яка має серйозні проблеми зі здоров’ям, дієздатною та чи добровільно

³² Див. у виданні: Лі, Гарпер. Іди, вартового постав: пер. з англ. Тетяна Некряч. Київ: KM Books, 2016. 288 с.

вона дала згоду на публікацію «Іди, вартового постав». Проте підозри не підтвердилися.

Т. Гаврилів у своїй рецензії нового перекладу роману Гарпер Лі писав: «Історія письменства знає чимало авторів, яких шанують за один твір. Найвідоміший приклад — Сервантес. “Дон Кіхот” і досі, замалим не через півтисячоліття, називають найкращою книжкою. Очевидно, нащадкові зубожілого кастильського шляхтича пощастило виразити щось універсальніше над те, що прив’язувало твір до його доби: щось, що сьогодні промовляє, як учора і перед тим»³³.

Та обставина, що з-під пера письменників, відомих широкій публіці як автори однієї книги, виходили й інші твори, береться до уваги хіба літературознавцями. Про п’єси Сервантеса, його пасторальний роман «Галатея» і «Повчальні новели», що започаткували іспанську новелістику, згадують лише наукові джерела. Американка Гарпер Лі та її роман «Убити пересмішника» теж належить до таких феноменів, дарма що авторка створила не лише цей текст. Хоча її не назвеш плодovитою письменницею, перу Г. Лі належить низка коротких есеїв, котрі публікувалися в американській періодиці й іншими мовами не перекладалися: «Кохання — інакшими словами», «Моє Різдво» (обидва — 1961 року), «Діти відкривають Америку» (1965). Їй належить есей «Пригодницький роман» (1983), виголошений на фестивалі в Алабамі.

Той прикрий факт, що в лютому 2015-го, одразу по тому, як Г. Лі оголосила про підготовку до друку ще одного свого роману, алабамська влада відкрила судове провадження, запідозривши важко хвору (після інсульту) 85-річну письменницю в неієздатності, показовий для світу, в якому домінують закони комерційного успіху. Нічого, що свідчило би про маніпуляцію з текстами літньої письменниці, виявити не вдалося. Однак факт демонструє, наскільки імідж Г. Лі в суспільній свідомості був міцно прив’язаний до авторства одного-єдиного твору. Повноважні репрезентанти цієї суспільної опінії схильні були радше оголосити літню жінку недоумкуватою, ніж визнати наявність у її доробку другого роману, — пише Т. Гаврилів у згаданій рецензії. Насправді другий роман був першим. Шістдесят років він пролежав у шухляді письменниці. Назва-ремінісценція «Іди, вартового постав» звучить промовистим застереженням щодо відповідальності кожного члена суспільства за свої діяння — саме так сказано в пророка Ісаї («Бо до мене сказав Господь так: “Іди, вартового

³³ Гаврилів Т. Світло ліхтарів у дощовій мжичці.

постав, — що побачить, нехай сповістить”»). Із цього задуму народилася ідея «Вбити пересмішника». Г. Лі блискуче втілила пораду своїх видавців — переробити розділ невиданого тексту в окремий твір.

Успіх, який змусив письменницю відмовитися від «розкручування» свого іміджу після першої опублікованої книги, не був випадковим. Він пояснюється передусім художніми якостями її твору, які накладалися на важливу суспільну проблематику на пікові її актуальності: у 1950-1960-х рр. загострилася боротьба афроамериканців проти расової дискримінації. Роман «Убити пересмішника» чітко розставляв акценти на захист суспільної справедливості у цій боротьбі. Натомість у початковому варіанті тексту такої чіткості не було. Це очевидно в опублікованому значно пізніше другому романі — «Іди, вартового постав». Імовірно, саме ця обставина змусила авторку відмовитись у свій час від публікації повного тексту й відкласти його частину в шухляду. Рукопис чекав, поки прийде час для його розуміння широкою публікою.

У другому романі Г. Лі примітна передусім манера оповіді. Спершу вона нагадує спогади — «звичайні спогади звичайної людини», якій захотілося розповісти про своїх рідних і своє минуле. У переважній більшості ми всі згадуємо про своє дитинство як про щасливий час. «*І юристи, гадаю, були колись дітьми*», — зазначено в епіграфі. Абсолютній більшості таких оповідей притаманний усний характер, і вони не покидають родинного кола. До спогадів про дитинство вдаються великі художники слова, зазвичай підсумовуючи життя, наче всі попередні роки вони шліфували своє письмо, готуючись до вирішальної миті.

Тут знову звернемося до рецензії Т. Гаврилівна на попередній, перший за часом публікації роман Г. Лі (у другому українському перекладі): «Класична, майже камерна конфігурація: Скаут (оповідачка), її брат, їхній батько Атикус, американське містечко. Тонюсінські нитки мережива узвичаєностей, поглядів, дискурсів, стереотипів. Примара Редлі — людина-загадка з сусіднього обійстя. Дві рівнобіжні лінії, що раптом зливаються в кульмінації. Білошкірі і чорні. <...> Лі уникає гучних слів на кшталт “расизм”. Її роман виростає зсередини себе, черпає з джерел своєї самості. Авторка далека від інвектив. Сім’я, яка виламується з павутини суспільної моралі, проте разом з виламуванням настає прозріння і внутрішня гармонія. Поволі, однак, сюжет закручується, читання поглинає, втягуючи засобами художнього мовлення в етичний вимір. Мати втіху від серйозної літератури,

якій не чужі гумор і простота, — пропозиція нам від Гарпер Лі. Відобразити свій світ, і це найкраще, що можна було зробити. <...> Лі наважується на щось важливіше, ніж це найкраще. З логіки оповіді народжується можливість і необхідність змін. Характери розкриваються в ситуаціях. Характери — продукти узвичаєностей. І заручники. Ситуації ставлять узвичаєності під сумнів. Гарпер Лі, представниця американського Півдня, вірить в еволюцію. В “етичне зусилля”. У людське в людині. Перемога настане тоді, коли воно розкриється. На це йдуть десятки років, інколи — сторіччя. Лі терпляча»³⁴.

Т. Гаврилів відзначив також, що роман «Убити пересмішника» — «подих Америки». Він відсилає до Марка Твена і Теннессі Вільямса, Вільяма Фолкнера і Трумена Капоте. З роману Г. Лі виросла нобелівська лауреатка-афроамериканка Тоні Моррісон. Без «Убити пересмішника» важко уявити успіх її романів про чорношкірих американців. В американській прозі сильна традиція звертань до читача назвами, що є біблійними рекурсіями: «Зійди, Мойсею» В. Фолкнера, «Іди й проповідуй з гори» Джеймса Болдуїна, «Іди, вартового постав» Г. Лі. Такого діалогу з Біблією немає в жодному іншому тогочасному письменстві.

В образі Діла Гарріса, приятеля героїні й, за сумісництвом, оповідачки, Г. Лі вивела Трумена Капоте, з яким приятелювала з дитинства. Історія її стосунків із представником «південної готики» напрочуд багатогранна. Г. Лі допомагала Капоте збирати факти до книги про резонансне вбивство в містечку Голкомб, що лягли згодом в основу присвяченого Лі роману «З холодним серцем». Героїню екранізації роману Трумена Капоте «Інші голоси, інші кімнати» (1995) надихали його спогади про дитинство Гарпер Лі. Письменниця стала прототипом характерів у кінострічках «Скандальна Я: історія Жаклін С'юзен» (1998), «Капоте» (2005), «Кепська слава» (2006).

У 1999 р., згідно з опитуванням читачів американського «Бібліотечного журналу», роман «Убити пересмішника» Гарпер Лі було названо найкращим романом сторіччя. Здавалося би, цей успіх — безсумнівний, незаперечний. Однак у 2001 р. у пресі з'явилося повідомлення, що адміністрація школи Muskogee (штат Оклахома) вилучила книгу з навчального плану. Як повідомляла газета «Telegraph», директор школи заявив, що ухвалив таке рішення після неодноразових скарг на «некоректні расистські висловлювання», використані в книзі, а саме — слово «ніггер», яке часто зустрічається в тексті. На щастя, думку

³⁴ Там само.

директора не поділяли викладачі й збиралися добитися скасування цього наказу, стверджує List.ru.

В обох американських письменників, які представляють популярну літературу (Р. Бредбері та Г. Лі), гостро поставлені ті проблеми, які й досі хвилюють суспільство, і не лише американське: народ і влада, людина і натовп, толерантність у суспільстві й відповідальність окремої людини, прозріння щодо суперечливих питань суспільної справедливості і здатність суспільства одужувати від ментальних хвороб. Особливо зловісно виглядає передбачена фантастом Р. Бредбері проблема знедуховлення суспільства та наслідків цього процесу. Яким би стабільним не здавався «порядок» у тоталітарному суспільстві, що тримається на ідеї споживання, для окремої людини із не вмерлою совістю рано чи пізно настає важке прозріння. І вона свідомо йде проти сили, сильнішої за неї саму, бо не може інакше. Як каже Аттікус Фінч у романі Гарпер Лі: не можу не захищати невинного, бо не зможу, відмовившись від цього обов'язку, дивитися у вічі своїм дітям. Не зможу жити.

Контрольні питання:

- Що об'єднує двох письменників — Рея Бредбері та Гарпер Лі?
- Що означає поняття «масова література»? Чому воно неоднозначне?
- Чи є відмінності у значеннях цього терміна відповідно до того, яких авторів відносимо до творців масової літератури (зокрема тоді, коли йдеться про цих двох письменників)?
- Чому Р. Бредбері вважають фантастом?
- До якого жанру і чому віднесемо повість «451° за Фаренгейтом»?
- Чи був фантастичний твір Р. Бредбері пов'язаний з реальною дійсністю?
- Чи актуальний цей твір сьогодні?
- Чим особливий творчий шлях Гарпер Лі?
- Чому так міцно закріпився за нею імідж авторки єдиного роману?
- Чому роман «Убити пересмішника» не втрачає своєї давньої популярності?
- Чому твір Г. Лі вже двічі перекладений українською мовою?
- Яке у вас склалося враження про прочитані твори цих письменників?

4. В. Набоков та його роман-бестселер «Лоліта»

* Доля В. Набокова на фоні російської літературної еміграції першої хвилі: між традицією «срібного віку» та постмодернізмом. * Огляд прозової творчості В. Набокова. * Філософський підтекст та особливості поетики роману «Лоліта». * Критична рецепція В. Набокова у контексті масової культури.

На ньому закінчується російський Срібний Вік.

Зінаїда Шаховська³⁵

«Перед нами постав задубілий чоловік, що маскував своє занепокоєння, приховував своє серце під гординею, а гординю за “неприсутністю”. Чоловік палючого холоду й зачинатель справи, в якій поєднуються розрахунок і неосязність...», — так передала мемуаристка Зінаїда Шаховська слова про телепередачу з Набоковим, яку згадував один із його сучасників, французький критик Жерар Гільйо, одразу по смерті письменника³⁶. У своїх спогадах вона докладно аналізує довголітнє й досить близьке, однак із гірким присмаком знайомство зі співвітчизником й упевнено стверджує: «І все-таки, і все-таки — Владімір Набоков найбільший письменник свого покоління, літературний і психологічний феномен. Щось нове, блискуче і страшне, увійшло з ним у російську літературу і в ній залишиться. Він буде — усе ж, найвірогідніше, — як Пруст, письменником для письменників, а не як Пушкін — символом і диханням цілого народу»³⁷.

Владімір Владімірович Набоков (Vladimir Nabokov, 1899-1977) належить до молодшого покоління російської пореволюційної еміграції — так званої еміграції першої хвилі, в якій представляє модерністське покоління. Вважається представником двох літератур ХХ століття — російської та американської, причому в першій став відомим ще в кінці 1920-х рр., а в другій починав усе з початку і завоював світову славу наприкінці 1950-х, після публікації роману-бестселера «Лоліта», завдяки сумнівній репутації цього твору як нібито порнографічного роману. Нині Набоков разом із Джойсом, Кафкою, Т. С. Еліотом, Х. Л. Борхесом вважається одним із найвизначніших модерних митців, а дехто з дослідників трактує його як предтечу постмодернізму. В. Набоков був талановитим прозаїком, драматургом, поетом, перекладачем, есеїстом, літературознавцем; зарекомендував себе також як ентомолог, хоча в царині біології був самоуком.

³⁵ Шаховская З. В поисках Набокова. Отражения. Москва: Книга, 1991. С. 44.

³⁶ Там само.

³⁷ Там само.

Народився В. Набоков у Санкт-Петербурзі 10 (22 за н. ст.) квітня 1899 року в аристократичній і заможній родині. Дитинство мало неабиякий вплив на формування письменника, отож варто сказати про нього докладніше.

У сім'ї Набокових, яка представляла родовите російське дворянство, пишалися заслугами перед Російською імперією від часів Петра I. Батьків дворянський рід походив від татарського князя Набока Мурзи. Прадід майбутнього письменника був офіцером флоту, дослідником Нової Землі (експедиція 1817 р.). Дід був міністром юстиції в пору Олександра II (так званого царя-«визволителя», який у 1861 р. скасував кріпосне право). Батько, Владімір Дмитрієвіч Набоков, — адвокат, багатий поміщик-ліберал, англоман, котрий пропагував у Росії англійські традиції парламентаризму і запроваджував у своєму помісті англійські порядки в побуті та господарстві; був одним з основоположників та лідерів кадетської партії; у 1922 р. трагічно загинув, захищаючи очільника партії від замаху монархіста-чорносоптенця. Мати, Єлена Іванівна Набокова (1876-1939) з роду Рукавішнікових (багатих підприємців-золотопромисловців), була високоосвіченою аристократичною дамою. Набоков був не єдиною дитиною в сім'ї — мав двох братів і сестру.

У батьківському домі була велика бібліотека, яка, крім світової класики, містила новинки сучасної літератури, науково-популярні видання, журнали (у тому числі з ентомології — ось звідки походить набоковське захоплення цією наукою). У родині для повсякденного вжитку використовували три мови: російську, англійську та французьку, тому майбутній письменник добре знав усі три. За його власними словами, читати англійською навчився раніше, ніж російською. Пізніше він казав про себе: «Моя голова розмовляє англійською, моє серце — російською, а моє вухо чує французькою».

Юний Набоков зростав в атмосфері освіченого лібералізму, виховувався у традиціях аристократичного вільнодумства, до того ж перебував у достатку й комфорті англізованого родового маєтку та петербурзького дому (за адресою вул. Большая Морская, 47; дім належав родині Набокових від 1897 р.; майбутній письменник проживав там у свої юні роки — 1899-1917; нині в будинку є музей В. В. Набокова). Канікули юний Набоков проводив у добре облаштованому помісті недалеко від Петербурга (с. Вира, під Гатчиною), спогад про яке в пізніших творах В. Набокова став уособленням земного раю. Незадовго до революцій 1917 р. юнак отримав у володіння від дядька з

материного боку помістя Рождествено по сусідству з Батово й Вирою та мільйонний спадок.

Навчався В. Набоков у привілейованому приватному навчальному закладі — Тенішевському училищі (серед випускників цього закладу — кілька відомих людей: зокрема знаменитий поет-акмеїст Осип Мандельштам та російський письменник-табірник Олег Волков). Проте однокашниками Набоков мало цікавився — ріс замкнутим, перебував у полоні своїх особливих захоплень, які пізніше теж знайдуть місце в його творах, — гра в теніс, колекціонування метеликів, котре стало серйозним захопленням ентомологією, велосипед, шахи, книги. З дитинства володіючи кількома мовами — англійською, французькою, німецькою (крім, звичайно, російської), багато читав. У 1916 р. за власні кошти видав у Петербурзі першу збірочку віршів. Відчуття «народної Росії» теж не було йому чуже: у сім'ї любили й шанували російську літературу з її народницькими й реалістичними традиціями; захоплювалися й модерною поезією (зокрема Набоков пізніше визнавав значний вплив О. Блока на свою ранню творчість).

Ставлення В. Набокова до Росії як батьківщини суперечливе й, порівняно з іншими митцями-емігрантами (наприклад, нобелівським лауреатом Іваном Буніним) — особливе. Батьківщина назавжди лишилася в його серці священним ностальгійним спогадом, який він плекав до кінця днів як свій власний, приватний міф «дитячого раю» (хоча поступово ця любов, за виразом мемуаристки, перетворилася на щось застигле, «зльодяніла»), водночас зневажав і категорично не сприймав нову російську владу — більшовиків — та Радянську Росію з усім, що її уособлювало. Навіть перемога СРСР у Другій світовій війні не змінила його зневаги, не дала ні найменшої приязні чи співчуття до колишніх співвітчизників — цим Набоков остаточно віддалився від залишків російської еміграції першої хвилі, які під час війни з патріотичних міркувань змінили «гнів на милість» у ставленні до Радянської Росії.

Тривалий час батько В. Набокова був редактором ліберальної російської газети «Речь», а в 1917-му став членом Тимчасового уряду. Більшовицька революція в листопаді 1917 р. змусила сім'ю втікати до Криму, а в 1919-му емігрувати, втративши в Росії всі свої нерухомі статки. Вдалося вивезти лише деякі сімейні коштовності, завдяки яким сім'я мешкала в Берліні. Коли не стало глави родини, переживали неабияку матеріальну скруту. Батько Набокова загинув героїчно (під час лекції П. Н. Мілюкова «Америка та відновлення Росії» у приміщенні Берлінської філармонії намагався знешкодити терориста, кот-

рий стріляв у лектора — лідера кадетської партії), і син усе життя пишався цим. Ставлення до матері й до батька у В. Набокова було теплим, хоча зовні стриманим; воно пізніше виявлялося в творах, особливо мемуарних, деякою ідеалізацією образів батьків (у Набокова три мемуарні книги — англійською «Переконливий доказ» / “Conclusive Evidence”, «Пам’ять, говори» / “Speak, Memory. An Autobiography Revisited” та російською «Другие берега»; крім того, чимало мемуарного зашифровано в художніх творах, особливо в романі «Дар»). Про інших членів родини жодних згадок у творчості немає. Як влучно помітила З. Шаховська, Набоков почувався не просто вигнанцем, емігрантом, біженцем, а принцом у своєму власному втраченому королівстві: «...він принц або король, що втратив свій спадковий наділ»³⁸.

Після батькової загибелі молодий В. Набоков змушений був узяти на себе турботу про родину — матір та наймолодшого брата Кірілла. З. Шаховська неодноразово згадує про матеріальні нестатки, які для В. Набокова були повсякденням упродовж усіх років європейської еміграції. Навіть переїздити з Німеччини, а потім із Франції до США родині Набокових було складно передусім через те, що не було на це грошей; важко було і з документами: російському емігрантові з так званим «нансенівським» паспортом, щоб переїхати в іншу країну, потрібен був підписаний контракт про роботу та ще державний дозвіл на цей контракт.

Одразу після еміграції родини в 1919 р. В. Набоков навчався в англійському Кембриджі (Трінті-коледж). Вивчаючи в університеті французьку філологію, продовжував писати російські вірші та перекладав російською мовою «Алісу в країні чудес» Люїса Керрола (у його перекладі це звучало «Аня в стране чудес», 1923). В університеті він організував Слов’янське товариство, котре потім реформувалося в Російське Товариство Кембриджського університету.

Твори В. Набокова — поезія, проза, драматургія, літературознавча есеїстика — написані двома мовами: російською та англійською. Творча діяльність (1921-1977, близько 56 років) може бути розділена на кілька періодів, залежно від місця проживання: берлінський (1922-1937), паризький (1937-1940), американський (1941-1959) та швейцарський (1960-1977).

Повернувшись до Берліна з Англії після завершення навчання, молодий Набоков заробляв приватними уроками, зокрема уроками англійської мови (хоча доводилося братися й за іншу роботу, іноді на-

³⁸ Там само. С. 64.

віть давати уроки гри в теніс). У берлінських газетах та видавництвах того часу кипіло бурхливе літературне життя численної російської еміграції, серед якої мистецька еліта була досить потужним прошарком. В. Набоков почав друкувати свої перші оповідання, які привернули увагу російських критиків. Однак літературна праця не приносила сталих доходів. Того ж 1922 р. Набоков заручився зі Світланою Зіверт; заручини було розірвано родиною нареченої на початку 1923 р., оскільки жених не зміг знайти постійної роботи. У 1925 р. він одружився з Вірою Євсеївною Слонім із буржуазної єврейської емігрантської родини. Їхня перша і єдина дитина — син Дмитрій (1934-2012) — пізніше став відомим співаком та перекладачем, займався перекладами та популяризацією батькових творів.

З. Шаховська пояснює впливом дружини внутрішнє «обледеніння» / «замороження», яке вона впродовж багатьох років спостерігала в Набокові, втративши в ньому друга. Їхня остання зустріч відбулася восени 1959 р. на літературному рауті, який у Франції влаштували в честь автора «Лоліти»; при зустрічі він повівся неочікувано — вдав, ніби вони не знайомі, хоча в довоєнний період підтримували близькі стосунки — навіть були на «ти» — й пізніше листувалися; після цього інциденту будь-які особисті зв'язки, по суті, припинилися. Віра Набокова, за свідченням цієї мемуаристки, була з тих євреїв, котрі особливо загострено сприймають прояви антисемітизму, хоча самі не вільні від шовінізму і страждають на особливу форму самолюбства, постійно переживаючи образи й хворобливо плекаючи свою ображену гордість³⁹.

В. Є. Набокова не просто допомагала чоловікові в усіх його літературних справах (наприклад, підтримувала ділове листування), а й в усьому контролювала чоловіка, віддаляючи його від колишніх друзів-росіян, від православної віри, від пам'яті про Росію. Її вплив на творчість чоловіка був надзвичайним: «Участь її у творчості В. уже тоді була незаперечна, і я думаю, у цілій історії російської літератури не знайдемо такого прикладу. Незмірно скромнішою була роль, скажімо, С. А. Толстої або А. Достоевської. Недарма, випадок рідкісний, у перевиданнях своїх книг В., постфактум, приписав своїй дружині посвяти, яких не було у перших виданнях»⁴⁰, — по суті, ця мемуаристка показує Набокова підкаблучником, разом із тим доводячи, що він поступово перетворювався на жононенависника⁴¹.

³⁹ Там само. С. 32-33.

⁴⁰ Там само. С. 31.

⁴¹ Це розділ мемуарного нарису З. Шаховської під назвою «Жінки в романах Набокова», с. 52-57.

Невдовзі після одруження В. Набоков опублікував свій перший роман — «Машенька» (1926). Після чого до 1937 р., коли довелося спішно покидати вже нацистську Німеччину, оскільки дружина Набокова була єврейкою (за нацистськими законами, клеймо єврейства було й на синові), він створив ще вісім романів російською мовою, у кожному наступному ускладнюючи літературний стиль, сміливо експериментуючи з формою. Друкувався під псевдонімом В. Сірін (це ім'я для іноземця звучить «по-російськи», однак у свідомості носія російської культури воно екзотичне й пов'язане з міфологічним персонажем — віщим птахом Сіріном). З'являлися його твори й у Парижі, зокрема в найпрестижнішому російському емігрантському часописі «Современные записки», завдяки чому на нього звернув увагу Іван Бунін — найавторитетніший на той час майстер російської прози, нобелівський лауреат 1933 року (за свідченням З. Шаховської, у 1937 р. в розмові з нею Бунін сказав про Набокова: «Чудовисько, але який талант!»). У Радянській Росії ці твори не були відомі, зате нині вважаються шедеврами російської класики (модерного періоду), особливо романи «Захист Лужина» (1929-1930), «Дар» (1933-1935), «Запрошення на страту» (1935-1936).

Крім названих, російською мовою були написані «Король, дама, валет» (1928), «Підглядач» / «Соглядатай» (1930), «Подвиг» (1931), «Камера обскура» (1932-1933) та «Solus Rex» (незавершений; 1940?), мемуарний роман «Інші береги» / «Другие берега» (1954; по суті, був російською версією спогадів, опублікованих англійською мовою — “Speak, Memory!”, 1967). У різні роки, від 1923 до 1938, з'явилися дев'ять набоковських п'єс: «Смерть», «Полюс», «Дідусь», «Блукальці», «Подія», «Винахід Вальса», «Людина з СРСР» (деякі з них писалися або згодом перероблялися англійською). В. Сіріну належать також кілька збірок оповідань (перевидані в Нью-Йорку російською мовою «Дев'ять оповідань» 1947, «Весна у Фіальті» 1956 та ін.), серед яких деякі варті називатися шедеврами — передусім саме вони, друкуючись в емігрантських часописах, засвідчили незвичайний талант Набокова-Сіріна — побутописця, психолога, оповідача, який дивував глибоких знавців і цінителів російської літератури неповторністю, свіжістю стилю, глибиною розуміння людської душі.

У мініатюрі кожна новела⁴² містить чимало проблем більших творів художника: тему «іншого» світу (невимовного, прихованого

⁴² Точніше жанрове визначення російською мовою — «рассказ», оскільки між європейською новелою та російською традиційною формою оповідання склалися певні розбіжності, що їх Набоков успадкував; у російському оповіданні значно яскравіше проступає лірична стихія, вільніша композиційна структура тощо.

людського існування), переплетену з ним тему миттєвого, невловимого переживання і т. д. Найвидатнішими творами В. Набокова в цьому жанрі вважають оповідання «Повернення Чорба», «Весна у Фіальті», «Різдво», «Хмарина, озеро, вежа», «Terra incognita» та ін.

У російських романах Набокова-Сіріна переважно постає конфлікт духовно обдарованого самітника зі тоскно-примітивним «середньостатистичним» людським оточенням — «міщанською цивілізацією», тобто світом «пошлості» (це російське слово завдяки В. Набокову без перекладу увійшло в різні мови, оскільки точного поняття іншими мовами не існує; варіанти українського перекладу — «банальність», «вульгарність», «брутальність», «заяложеність», «паскудство», «низькопробність», «непристойність»), де владарюють ілюзії, видимості, фікції. Причому Набоков не зупиняється у їхньому викритті на суто соціальному рівні, а переходить на рівень метафізичний: його хвилює тема співвіднесення різних «світів»: реального та уявного. У романах «берлінського» періоду здебільшого протиставлені як «світ уяви» ідеалізовані спогади про Росію та внутрішній світ обдарованої людини — наприклад митця Федора Годунова-Чердинцева («Дар»), шахіста Лужина («Захист Лужина») тощо — і світ Берліна з його звичайним повсякденним життям, у тому числі й емігрантським, хоча Набоков точно схоплює й риси інонаціонального середовища. Вільне «перетікання» уявного та реального світів, хистка межа між ними, примарність ілюзій ескапістської втечі від «пошлості» — типово модерністська риса художнього світу Набокова. Вона надає його російським творам трагічного екзистенційного забарвлення.

Новизна стилю В. Набокова зумовлена тим, що він розробляв яскраві мовно-стильові прийоми, досягаючи особливої виразності, чуттєвої та пластичної відчутності описів, які водночас здаються мимобіжними, миттєво схопленими деталями. У будь-якому творі автор доволіно використовував автобіографічні деталі. Досліджував найтонші психологічні складові особистості, не гребуючи найодвертішими та найогиднішими і користуючись для цього величезною кількістю літературних прийомів. Частенько автобіографічне вплітається в канву вигаданого таким чином, щоб читачі не могли побороти величезної спокуси ототожнити героя з автором; у той же час виявляється, що автор «дурачить» їх, видаючи вигадку за правду або просто... використовуючи цитату. У підсумку, жоден із творів, навіть мемуарного штибу, не може дати «задовільних біографічних роз'яснень» щодо

«серйозного денді» Владіміра Набокова, — спостеріг французький дослідник Жорж Ніва⁴³.

Очевидно, думка про те, що хто-небудь буде шукати в його творах автобіографічне підґрунтя, видавалася В. Набокову нестерпною. Відомий французький славіст прямо назвав ставлення Набокова до своїх майбутніх дослідників ненавистю і зневагою: «Містифікувати всіх, хто буде писати про його літературні останки ломизубну тарбарщину в жанрі університетської дисертації на тему “Життя і творчість...”, — таким було улюблене заняття письменника Владіміра Набокова»⁴⁴.

Схильність до епатування публіки, сміливі стильові експерименти, відчуття елітарності у самосвідомості автора-митця — типово модерністські риси творчості Набокова, що світоглядно наближають його до авангардистів. Однак «російський» Набоков не відкидав класичну традицію та не руйнував формальну структуру класичних жанрів, хоча й ставився до класики вибірково — щось підносив на п’єдестал у своєму особистому уявному пантеоні, щось зневажливо висміював та дискредитував. Чимало епатажних творів Набокова-Сіріна (зокрема роман «Дар», есей «Ніколай Гоголь» / “Nikolai Gogol” 1944) викликали неприйняття й осуд у колах російської еміграції. З усіх своїх російських колег Набоков ні з ким не зійшовся близько, постійно стояв осторонь будь-яких колективних проявів літературного життя, а симпатію виявив лише до трьох: романіста Марка Алданова, критика Юрія Айхенвальда та поета й мемуариста Владислава Ходасевича, з котрим «очень сошёлся» (З. Шаховська) у короткий період свого перебування в Парижі перед від’їздом за океан.

У 1936 р., у результаті посилення антисемітської кампанії в Німеччині, Віру Набокову звільнили з роботи. Набокови зважуються виїхати з країни (перші спроби робилися ще в 1932 р.) й перебираються до Парижа, чимало часу проводять у Канні, Ментоні та інших французьких містах. У травні 1940 р. втікають із Парижа перед наступом німецьких військ та переїзять до США останнім рейсом пасажирського лайнера “Champlain”. Один із двох братів Набокова Сергій (1900-1945), який залишився в Німеччині, загинув у концтаборі за нез’ясованих обставин; наймолодший брат Кірілл був арештований; чимало колишніх друзів загинули або по кілька років провели в концтаборах. Сестра Віри Набокової Соня врятувалася дивом. За свідчен-

⁴³ Ніва Ж. Возвращение в Европу: статьи о русской литературе / пер. с фр. Е. Э. Ляминой; предисл. А. Н. Архангельского. Москва: Высшая школа, 1999. С. 300-303.

⁴⁴ Там само. С. 300.

нями біографів, Набоков відтоді зненавидів Німеччину: наприклад, заборонив своєму синові брати участь у шкільній програмі збирання одягу для німецьких дітей. Одному зі своїх кореспондентів він писав, що Німеччину треба «спалити дотла кілька разів поспіль, щоб загасити мою ненависть до неї»⁴⁵.

В Америці упродовж 1941-1958 рр. Набоков заробляв на життя переважно читанням лекцій про віршування, про світову та російську літературу в американських університетах. Із 1948 до 1958 р. був професором у Корнелльському університеті; у 1952-1952 рр. читав лекції у Гарварді. Плоди цієї праці становлять чотири томи лекцій, виданих далеко пізніше: I — «Лекції про літературу», 1980; II — «Лекції про “Улісса”», 1980; III — «Лекції про російську літературу», 1981; IV — «Лекції про “Дон Кіхота”», 1983. Набоков-викладач та філолог-критик був нетерпимим і прискіпливим до багатьох літературних попередників і колег-сучасників — *«собратий по перу»*. Навіть серед визнаних класиків небагато хто удостоювався від нього похвали, більшість отримували нищівні або посередні оцінки, у кращому випадку — сумнівне визнання якогось особливого літературного прийому. «Незатишно бути літературним недругом Набокова, — пише Жорж Нива, посилаючись на спогади студентів та видання лекцій Набокова, — у цьому переконують і його романи, і ще більше — курс лекцій, прочитаний ним у Корнелльському університеті. Це просто парад пересмикування та жорстокості. Професор Набоков читав лекції, ні на йоту не відриваючись від написаного тексту, зупиняючись лише для того, щоб намалювати на дошці цикаду (із приводу новели Ф. Кафки “Перетворення”), і змушуючи Достоевського “провести найнеприємнішу чверть години”: адже “це письменник третьорядний”, барометр, що показував напади сентиментальної безхребетності. <...> Набоков... був начисто позбавлений університетської літературної терпимості: книга або стає настільною, або її відправляють у сміттєвий кошик! Він не любив літературних “середняків”, добросовісних поденників»⁴⁶.

Найважливішим наслідком переїзду В. Набокова до США стала, по-перше, вимушена зміна мови у його власній творчості. У знаменитому *«Послесловии»* до *«Лоліти»* (російське видання в Анн-Арборі 1976 р.) він зізнався: *«Личная моя трагедия — которая не может и не должна кого-либо касаться — это то, что мне пришлось отка-*

⁴⁵ Див. у статті: Бродски А. «Лолита» Набокова и послевоенное эмигрантское сознание // Новое литературное обозрение. 2002. № 6. С. 261.

⁴⁶ Нива Ж. Возвращение в Европу: статьи о русской литературе / пер. с фр. Е. Э. Ляминой; предисл. А. Н. Архангельского. Москва: Высшая школа, 1999. С. 301.

затягається від природної речі, від мого ничем не стесненого, багатого, безкінечно послухного мені російського слога ради второстепенного сорта англійського язика...». По-друге, жорстокість війни наклала незгладимий відбиток на внутрішній світ художника; у листі до сестри Єлени в 1946 р. Набоков писав: «...как ни хочется спрятаться в свою башенку из слоновой кости, есть вещи, которые язвят слишком глубоко, напр. немецкие мерзости, сжигание детей в печах, — детей, упоительно забавных и любимых, как наши дети. Я ухажу в себя, но там нахожу такую ненависть к немцу, к конц. лагерю, ко всякому тиранству, что как убежище се n'est pas grand'chose»⁴⁷. Художницьке «я», пише американська дослідниця, на цей раз померкло перед страхітливими звірствами, котрі не можна було ні ігнорувати, ні подолати в пам'яті. Навіть російська революція 1917 р. не справила на Набокова та його творчість такого масштабного й глибинного впливу⁴⁸.

На перший погляд, це твердження далеке від істини, адже тематичний зв'язок між творами В. Набокова та трагедією Голокосту знаходимо лише в романі «Пнін», написаному після «Лоліти», але перед її публікацією — там головний герой, емігрант Тимофій Пнін (дошкульна й водночас трагічно-зворушлива карикатура на емігранта-професора) ніяк не може позбутися болючої пам'яті про загиблу в концтаборі жінку, яку кохав, — єврейку Міру Белочкіну. Однак пам'ять Голокосту глибоко прихована й в інших творах Набокова, зокрема в «Лоліті», що переконливо показала А. Бродскі у своєму дослідженні.

Свій перший роман англійською мовою («Істинне життя Себастьяна Найта», 1939-1940) В. Набоков писав ще в Європі, незадовго до від'їзду у США. Із 1937 р. (за свідченням З. Шаховської; насправді, очевидно, з 1940-го) він практично не писав по-російськи, якщо не рахувати російських перекладів своїх власних англомовних творів та мемуарної книги «Інші береги». Усіх англомовних романів у Набокова, як і російських, теж дев'ять: 2) «Під знаком незаконнонароджених» 1947; 3) «Лоліта» 1955; 4) «Пнін» 1957; усі наступні створені після повернення в Європу, але продовжують англомовну творчість: 5) «Блідий вогонь» 1962, 6) «Ада, або Пристрасть (сімейна хроніка)» 1969, 7) «Прозорі речі» 1972, 8) «Дивись на арлекінів!» 1974, 9) мемуарний роман «Пам'ять, говори» 1966. Вони значно ближчі до європейської авангардистської практики прозового письма, ніж російські

⁴⁷ «...это пустяки» (фр.) [із книги «Переписка с Сестрой» (1984)]. Цит. за: Бродски А. «Лолита» Набокова и послевоенное эмигрантское сознание // Новое литературное обозрение. 2002. № 6. С. 262.

⁴⁸ Див.: Там само.

романи Набокова: містять численні формально-стильові експерименти, руйнують традиційну жанрово-композиційну форму роману тощо.

Наприклад, роман «Блідий вогонь» (“Pale Fire”) — сатира на академічний педантизм, а формально — поема з 999 рядків і коментар до неї, нібито зроблений божевільним ученим із Нової Англії, котрий виявився королем якоїсь міфічної країни. Головний метод В. Набокова — містифікація, гра, вигадані галюцинації, образна синестезія / «цветное ощущение» (за його власними словами), пародії, словесні кросворди та каламбури з використанням знання кількох європейських мов. Суть цього методу полягає, за авторським визначенням, у «вирішенні літературної теореми». І чим далі, тим очевидніше це проявлялося в його пізній творчості: їй притаманні заданість сюжетів, хитромудра їхня побудова, точно розрахована стилістика, маскування авторської постаті й опосередкування позиції наратора тощо.

В. Набоков усе життя любив фокуси із дзеркальною симетрією-перевертанням та несподіваними збігами й перегуками. Дослідники помітили, що англомовні твори так чи інакше «симетричні» ранішим російським романам автора: «Істинне життя Себастьяна Найта» — «Дарові», «Під знаком незаконнонароджених» — «Запрошенню на страту» і т. д. Англомовні твори були високо поціновані після небувалого успіху «Лоліти», опублікованої в 1959 р. у Парижі англійським видавництвом «Олімпія». Роман став скандальним бестселером, а його автор опинився серед живих класиків англомовної літератури; високі гонорари дали йому змогу назавжди залишити обтяжливе викладання й переїхати з нелюбої Америки до Швейцарії. У 1972 р. О. Солженіцин навіть висунув Набокова на присудження Нобелівської премії (загалом від початку 1960-х його висували чотири рази, однак щоразу премію отримували інші претенденти; наразі його зараховують до письменників, які не стали лауреатами несправедливо).

Далеко не всі відгуки на «Лоліту» були прихильні. Для прикладу згадаємо оцінку відомого болгарського прозаїка та критика Богуміла Райнова, котрий у своїй книзі про масову західну культуру назвав «Лоліту» серед «еротичних романів із нічим не підкріпленою претензією на високі літературні якості», виражаючи типові закиди письменникові щодо його власного морального обличчя. Мовляв, сюжет роману бідний, герой — злочинець, а голосний успіх «свідчить лише про те, що сотні тисяч людей на Заході все ще звертаються до книги заради вміщеної в ній пікантної історії, не пред’являючи ніяких вимог до її художності. Історія, однак, не просто пікантна, а й амораль-

на, ґрунтується на збоченні, оскільки автор ототожнюється зі сексуальним маніяком, вибраним у якості головного героя. У післямові до одного з пізніх видань Набоков захищався від подібних звинувачень, наївно посилаючись на непорочність свого власного життєвого укладу. Для письменника тим не менше порядність уяви важлива так само, як і порядність в особистому житті»⁴⁹.

Наскільки безпідставні подібні звинувачення, можна доводити не лише посиланнями на біографію В. Набокова, який ніколи жодним вчинком не дав приводу сумніватися у своїй добропорядності як вірний чоловік своєї єдиної за все життя дружини і люблячий батько свого єдиного сина. Можна переконатися, простеживши історію задуму та створення «Лоліти», що вона не «життєва», а наскрізь літературна, запозичена — отже, звинувачувати автора в гріховності уяви немає підстав, оскільки історію вигадав інший автор. Тобто історія створення роману й зіставлення зі творами-попередниками доводять, що Набоков не реалізував у скандальному романі свої приховані сексуальні потяги, а експериментував, розробляючи запозичений у класика сюжетний мотив — зґвалтування маленької дівчинки дорослим чоловіком, що призводить до смерті дитини, — ідеться про епізоди з романів Ф. Достоевського «Злочин і кара» та «Біси».

Сенсаційний бестселер «Лоліта» (1955) був не першою у В. Набокова спробою поєднання еротики, психологічної прози та соціально-критичного викриття «пошлості», разом із дотичними популярними темами — зражене подружжя, рутинна сімейних стосунків, корисливе ставлення до партнера тощо. Однією з провідних у романі вважають проблему егоїзму, що руйнує кохання. Роман скомпоновано як вставну оповідь — сповідь головного героя — рафінованого європейця, вченого, інтелектуала Гумберта Гумберта (та ще й нібито письменника-естета), котрий страждає від особливої манії — пристрасті до дівчаток-«німфеток», що причепилася до нього внаслідок підліткової психічної травми — втраченого кохання до малолітньої подружки, з якою його розлучили обставини і яка невдовзі померла. Однак у кінці роману, побачивши дорослу Лоліту, яку плотськи кохав, коли вона була малолітньою «німфеткою», Гумберт не відчуває хворобливої пристрасті, а переконується, що любить її як одну-єдину бажану жінку, до того ж усвідомлюючи вину перед нею. Тобто хвороблива пристрасть до «німфеток» виявляється лише прагненням віднайти перше дитяче кохання, а герой раптово «дорослішає» разом з його об'єктом.

⁴⁹ Райнов Б. Массовая литература: пер. с болгар. Москва: Прогресс, 1979. С. 456-457.

Варто зауважити, що про роман «Лоліта» написано вже значно більше коментарів, ніж той обсяг тексту, який становить він сам. Цікавим видається коментар сучасниці й колеги В. Набокова — російської емігрантки-мемуаристки Ніни Берберової (1901-1993). Її есеї «Набоков і його “Лоліта”», уперше опублікований в емігрантському «Новом журнале» у США (1959), був одним із перших відгуків на скандальний роман співвітчизника. Перш ніж висловити оцінку, вона подала навмисне спрощений переказ без деталей та мотивів, оголошуючи суть пікантної фабули, через яку роман було спочатку оголошено порнографічним, а пізніше за ним закріпилася слава бестселера. «Сюжет “Лоліти”, — писала Н. Берберова, — кохання сорокарічного чоловіка до дванадцятирічної дівчинки-німфи, точніше, хіть, що переходить у кохання. <...> Щоби бути з нею, він одружується з її матір'ю. Мати помирає — він залишається з Лолітою вдвох, але вона втікає від нього до суперника. Після довгих пошуків він знову знаходить її: вона заміжня, чекає дитину. Він розуміє, що любить її, і пропонує їй повернутися до нього. Вона відмовляється. Він убиває чоловіка, котрий забрав її в нього. Його арештовують. Такий сюжет. Однак за ним відкривається другий план роману, і в цьому плані ми бачимо, що “Лоліта”, як і чимало інших книг Набокова, — книга про двійника. Двійник — величезна, життєва, внутрішня тема Набокова...»⁵⁰.

Очевидно, тлумачення роману не лише як твору про кохання, але й як філософського твору про двійника — «суперника, ворога, котрого вбивають не в чесному бою, не у благородному поєдинку, а після гротескно-комічної сцени як тварину, у напівсвідомому стані, майже у присутності інших таких самих напівсвідомих тварин; і все це для того, щоби звільнитися від нього в собі самому, щоби вийти з пекла, щоб у двійникові вбити себе»⁵¹, — правомірне. Виходячи з цієї колізії, Н. Берберова визначила філософську ідею твору: «Звільнення. Очищення. Сучасна література за останні десятиліття скасувала катарсис, але Набоков повертає нас до нього»⁵². Однак Н. Берберова не приписувала риси головного героя авторові з метою тлумачити роман як сублімацію при намаганні звільнитися від хворобливих пристрастей і збочень.

До речі, В. Набоков усе життя кепкував із З. Фрейда та його вчення, із практики психоаналізу, котра в повоєнній Америці ставала

⁵⁰ Берберова Н. Набоков и его «Лолита» // Берберова Н. Н. Чайковский; Железная женщина; Рассказы в изгнании; Набоков и его «Лолита». Москва: Издательство им. Сабашниковых, 2001. С. 658-660.

⁵¹ Там само. С. 660.

⁵² Там само.

все популярнішою та широко входила в побут пересічних американців як необхідна психіатрична терапія. Є відповідні сюжетні мотиви та стильові пасажі й у «Лоліті», де вони вже виражають не добродушне кепкування, а гостру критику — як і його герой, автор передбачав, що на нього виллють чимало бруду, обурюючись «педофілією» та іншими сексуальними відхиленнями.

Уперше сюжет про зґвалтування малолітньої дівчинки постає в оповіданні В. Набокова «Чарівник» / «*Волшебник*», написаному російськи в Парижі у жовтні — листопаді 1939 р., однак опублікованому лише посмертно у США, російською мовою та в англійському перекладі. У Росії оповідання опубліковане в 1992 році (ж. «Смена», № 4-6). Його сюжет фактично є коротким викладом майбутнього роману «Лоліта». Але поставав у ще коротшому й не такому схожому на «Лоліту» викладі в романі «Дар» — як коротка вставна розповідь, напівфантазія-напівзізнання персонажа Аркадія Щегальова, котрий розповідає головному героєві Федорові Годунову-Чердинцеву про приховані бажання близькості у підстаркуватого вітчима щодо юної пасербиці, заради якої він одружився з її матір'ю-вдовою. Цей від початку неприємний головному героєві антисеміт і «пошлий» філістер-ловелас Щегальов одразу стає в очах Федора (підкреслимо, що Годунов-Чердинцев — молодий талановитий письменник — з усіх героїв Набокова найбільше заслуговує на ототожнення з автором), а через нього й в очах читача дискредитованим та засудженим. Федір не лише зневажає свого нав'язливо одвертого старшого співбесідника, а й ненавидить його, бо той є вітчимом Федорової нареченої Зіни. І хоча дівчина не зазнала від вітчима сексуального насильства, уява підказує Федорові, наскільки огидними й страшними були їй зазіхання цього чоловіка, його хтиві погляди, яких вона уникала, та сластолюбні фантазії, про які інстинктивно здогадувалася.

У свій час Н. Берберова помітила, що роман «Лоліта» несе відчуття розчленованого, зґвалтованого світу, і тим не менше ефект катарсису дивовижним чином не суперечить цьому відчуттю, а підтримує й осмислює його: «Задано ноту, з якої починає рости мелодія — жалості, страждання, обоження, ревнощів, чуттєвої пристрасті, безумства й ніжності. <...> І тут сповідь Гумберта (яку він пише у в'язниці) повільно починає переходити в ридання, у виття. У цьому світі, де можна робити все, де воістину все дозволено, якщо залишилося невпізнаним, у світі, де не лише ніхто не вірить у Бога, але ніхто навіть не задає собі запитання, є він чи немає, — у цьому світі, де так

легко сховатися у величезних просторах, де нікому не треба давати звіту за свої вчинки, де немає більше голосу совісті, — тому що при повній самотності яка ж совість? — у цьому світі раптом починається таїнство жалості, жах перед тим, що зроблено, починає кривавити совість, поки все не закінчується у дикій сутичці зі самим собою»⁵³.

Сучасні дослідники коментують «Лоліту», не обмежуючись темою педофільї та сексуально-еротичних потягів. Наприклад, Анна Бродські у колективній монографії про В. Набокова та інших письменників-емігрантів, опублікованій у 2002 р., виходить із парадоксальної тези: роман «Лоліта», у якому досвід Другої світової війни не знайшов прямого втілення (дія відбувається у повоєнній Америці, ніхто з героїв не зазнав трагедії Голокосту чи інших страждань, пов'язаних із війною), тим не менше містить цю тему у своїй смисловій тканині: «Перетворивши свого [героя-]художника у хижого, безсовісного монстра (тобто вмістивши його в похмурий порнографічний сюжет), Набоков засумнівався у до тих пір безсумнівному “добрі” мистецтва: чи можливе хоча би щось “добре” загалом? Гумберт-художник утілює собою те стирання й поступове розмивання добра — його очевидне вигнання з людського життя — яке стало кричущим спадком концентраційних таборів»⁵⁴.

На перший погляд, зв'язок між нацистським спадком і розтлінням малолітньої пасербиці естета Гумберта надуманий. Однак у художньому світі В. Набокова мистецтво й дитинство завжди були тісно взаємопов'язані. «Лоліта» — роман про мистецтво й художника і водночас про сплюндроване дитинство. Показавши митця Гумберта здатним на злочин проти дитини, Набоков тим самим показав антигуманність чисто естетського — позбавленого відповідальності, споживацького — ставлення до життя. Життєвий досвід його героїв наскрізь пройнятий злом, однак воно настільки банальне й усюдисуще, що ніхто з них навіть не задумується про його присутність. Зло — не предмет, котрий може бути впевнено локалізований, а всюдисуща людська потенція, — показує Набоков.

Дослідниця А. Бродські доводить, що зло присутнє в образі добропорядної філістерської Америки, яку Гумберт бачить очима чужинця (адже він — європеєць), глибоко зневажаючи її й водночас легко пристосовуючись до її порядків та використовуючи їх на догоду своїм забаганкам і пристрастям. Америка з її повоєнним самовдово-

⁵³ Там само. С. 661.

⁵⁴ Бродські А. «Лоліта» Набокова и послевоенное эмигрантское сознание // Новое литературное обозрение. 2002. № 6. С. 264.

ленням, конформізмом та вірою у власну непогрішимість, вищість у порівнянні з іншими націями, котрі «прогрішилися», сприймається героєм В. Набокова іронічно, однак його злочин став можливим як типово американський спосіб використовувати на свою потребу те, що можна легко здобути й використати.

В. Набоков був не єдиним інтелектуалом, хто скептично сприймав «безгрішність» повоєнної Америки — подібні погляди висловлювали у 1950-1960-ті рр. філософи-емігранти Теодор Адорно, Ганна Арендт тощо. Вони були занепокоєні американським самовдовольним переконанням у тому, що «тут таке відбуватися не може», тобто що в демократичній Америці нібито не міг проявитися нацизм. Зокрема Г. Арендт писала: «В Америці часто упускають з уваги одну деталь. Досвід тоталітаризму, хай то у формі тоталітарних рухів чи відкрито тоталітарної влади, знайомий усім європейським країнам, за винятком Швеції та Швейцарії. Американцям цей досвід здається чужим та “неамериканським”... Стандартною відповіддю жертвам нацизму й більшовизму завжди була й до певної міри залишається така фраза: “Тут таке не може статися”»⁵⁵. У своїй монографії «Банальність зла» (1963) Г. Арендт показала, як так званий «здоровий глузд», особливо вироблений у рамках утилітаристської етики (такої звичної американцям), виявляється безпомічним перед ідеологіями тоталітарних режимів, котрі створюють свій власний «вищий смисл».

В. Набоков (як і його герой Гумберт) теж був гостро критичним у ставленні до американського прагматизму й «здорового глузду». У «Лоліті» чимало дошкульних кпинів Гумберта спрямовані на славнозвісну американську добропорядність, прогресивні школи, нібито тверду християнську віру, тверезу мораль і розрахунок, рекламу та інші повсюдні речі культурного ландшафту ситої й безпечної Америки. Під прискіпливим поглядом Гумберта (а в цьому він дуже близький до погляду В. Набокова, як можна судити з листування письменника) американські містечка здаються населеними монстрами. «Точка зору збоченця виявляється ідеальним способом висміяти чимало сторін американського життя — не лише його бадьюру меркантильність і до блиску вчищені квартали, але й прихований антисемітизм та самовдовольний расизм», — зауважує А. Бродскі⁵⁶. Достатньо кількох деталей (а їх у романі чимало), щоби показати всюдисущість банального й прихованого зла, котре письменник показує очима свого Гум-

⁵⁵ Цит. за: Бродски А. «Лолита» Набокова и послевоенное эмигрантское сознание // Новое литературное обозрение. 2002. № 6. С. 277.

⁵⁶ Там само. С. 270.

берта. І щоразу підказує читачам, що вони є співучасниками: «Однією з цілей Набокова було шокувати аудиторію не стільки збудливими картинами, намальованими в романі, скільки демонстрацією читачам того, що вони самі — співучасники цього кошмару»⁵⁷.

Кульмінаційною сценою твору є та, коли Гумберт, відпочиваючи на узбіччі дороги і прислухаючись до криків дітей, які граються у ближньому містечку в долині, раптом зауважує, що в дитячому хорі не може бути голосу Лоліти: «...и тогда-то мне стало ясно, что пронзительно безнадежный ужас состоит не в том, что Лолиты нет рядом со мной, а в том, что голоса её нет в этом хоре». Це прозріння подається після вражаючої демонстрації віртуозної оповідної техніки у сповіді Гумберта, де він виявляється здатним помітити мікроскопічну деталь і водночас бачити світ телескопічно. Його бачення всесильне, оскільки це бачення художника, і воно здатне проникнути в нього самого та в його злочин, проголосивши вирок: Гумберт винен у тому, що позбавив маленьку дівчинку дитинства. Замість того, щоби бути люблячим батьком, якого вона в ньому шукала, став збоченим коханцем і розтоптав її віру в добро і справедливість. І цього не заглядати ніякими подарунками, відкупам, навіть каяттям чи любов'ю.

«Певною мірою “Лоліта” — типовий постмодерністський роман, для якого характерний опис морально спустошеного ландшафту і глибокий скептицизм у ставленні до загальноприйнятих норм», — робить висновок А. Бродскі⁵⁸. Однак В. Набоков не остаточно порвав із традиційним романтичним та постромантичним баченням мистецтва (притаманним модерністам): навіть позбавлене світлого образу творця і благородного змісту, мистецтво все одно залишається в житті єдиною силою, здатною подарувати смертній людині безсмертя — так воно увічнило образ маленької дівчинки, про земний кінець якої Гумберт-оповідач не знає, завершуючи свою покайну сповідь.

«Лоліта» назавжди увічнила й справжнього творця — Владіміра Набокова, а також принесла йому матеріальний успіх. Після визнання «Лоліти» Набоков покинув викладання й цілком присвятив себе літературній праці та улюбленому захопленню — ентомології. «Моя дівочка кормит мене», — двозначно жартував він із приводу гонорарів за видання роману. Варто зауважити, що письменник вніс неабиякий влад в ентомологію (зокрема в розділ про лускокрилих) і пишався ним. Став автором 25 наукових статей. Був куратором відділу метели-

⁵⁷ Там само. С. 273.

⁵⁸ Там само. С. 275.

ків у Музеї порівняльної зоології Гарвардського університету. Його власну багаторічну колекцію метеликів (4324 екземпляри) після його смерті дружина подарувала університетові Лозанни. У 1959 р. сім'я Набокових переїхала до Швейцарії, оселилася в готелі у м. Монтре, де й жила до кінця життя письменника.

Помер він 2 червня 1977 року від бронхіальної інфекції, похований на цвинтарі в Кларенсі, поблизу Монтре. Останній незавершений роман В. Набокова — «Лаура та її оригінал» / “The Original of Laura” — вийшов англійською мовою у листопаді 2009 р. (у тому ж році російське видавництво «Азбука» випустило російський переклад — пер. Г. Барабтарло, ред. А. Бабіков). Тоді ж вийшов український переклад⁵⁹. Англійські романи В. Набокова переклали Петро Тарашук, Дмитро Дроздовський, Олег Король⁶⁰.

Про Набокова знято (до 2009) чотири фільми. Є кілька музеїв (у Петербурзі та США). Крім власної творчості, В. Набоков довгі роки працював над англійським перекладом «Євгенія Онєгіна» А. Пушкіна, який було завершено та супроводжено великим ґрунтовним коментарем (4 томи). Інші переклади Набокова (на англійську): «Слово о полку Ігоревім», «Герой нашого часу» М. Лермонтова.

Підводячи підсумок, назвемо важливі характеристики творчості В. Набокова, які визначають оригінальність його стилю і його місце у світовій літературі:

- цей письменник кожним сюжетом, образом і деталлю пов'язаний із попередниками, його стиль наскрізь літературний, хоча в більшості творів він уміло створює враження, що сюжети, образи й деталі неповторні, вихоплені з живого життя, не вигадані, не «олітературені»; створити ілюзію справжності свого вигаданого світу він умів як ніхто: це письменник надзвичайної сугестивної емоційної сили, хоча насправді був людиною раціональною, холодною у стосунках з усіма, крім найближчих людей, і нікого не підпускав близько; завжди був нетерпимий до чужих йому інтересів, різкий в оцінках своїм колегам і попередникам;
- у кожному творі письменника створюється відчуття катарсису; більшість творів мають трагічну розв'язку; сюжети В. Набокова повсякчас парадоксальні у своєму розвитку і трагічні; трагізм накладається на відчуття банальності (одне з ключових слів На-

⁵⁹ Набоков В. Оригінал Лаури (Насолода вмирати) / пер. з англ. Петро Тарашук. Харків: Фоліо, 2009. 318 с.

⁶⁰ Набоков В. Лоліта / пер. з рос. Петро Тарашук; передмова та приміт. Павла Бабая. Харків: Фоліо, 2008. 412 с.; Набоков В. Лоліта / пер. з англ. Дмитро Дроздовський. Харків: КСД, 2018. 432 с.; Набоков В. Справжнє життя Себастьяна Найта / пер. з англ. Олег Король. Харків: КСД, 2019. 222 с.

- бокова — «пошлость», за значенням близьке до «банальності»), вульгарності, ницості того світу, у якому людина змушена діяти; всі її прекрасні поривання розбиваються об мур «пошлості»;
- стиль В. Набокова наскрізь іронічний, іронія його гірка, скептична, безілюзійна, однак він не справляє похмурого враження, як-от Ф. Кафка; художній світ Набокова — яскравий, переливається всіма барвами життя, показаний надзвичайно чуттєво й конкретно, хоча сюжети й образи, включаючи й автобіографічні книги, — вигадані, фікційні; В. Набокова не називають реалістом, бо його цікавить лише внутрішній світ і життя людини, однак у реалістів він чимало навчився;
 - головні проблеми у творах В. Набокова — екзистенційні; хоча він не був прихильником сучасних йому екзистенціалістів (зокрема висміював Ж.-П. Сартра), його герої проходять ті ж випробування, що характерні й творчості екзистенціалістів та їхньому філософському дискурсові — випробування смертю, пристрасстю, коханням, обов'язком; ці герої самотні, відчужені й відчайдушно шукають прихистку в холодному світі, у той же час вони й самі холодні та байдужі до інших, не здатні піднятися над власними упередженнями і неймовірно від того страждають — твори Набокова надзвичайно напружені психологічно; психологію характерів він розробляє віртуозно, психологічні колізії тонко нюансує;
 - у романах В. Набокова постійно присутні ліричний та поетичний первні, хоча іноді важко сказати, ким є ліричний суб'єкт: автор у його творах завжди ретельно замаскований, все автобіографічне — завуальоване, зашифроване або розмите й містифіковане;
 - В. Набоков — віртуозний стиліст, у якого нема жодного випадкового й неточного слова, зате створюється повна ілюзія, що стиль його легкий, прозорий і невимушений (при тому, що він складний і насичений); слушну характеристику набоковського стилю подала Н. Берберова: «Слова і фрази поєднані не настільки за принципом логіки, наскільки за принципом звукового жесту, звукових та інших асоціацій; гра слів, каламбур, параномазія йдуть іноді у близькому сусідстві, створюючи особливість словесної тканини. В іронію вривається патетика, щось мелодраматичне, що в контрасті діє особливо сильно й часто закінчується прихованим мовним абсурдом, надаючи оповіді пряного аромату»⁶¹;

⁶¹ Берберова Н. Набоков и его «Лолита» // Берберова Н. Н. Чайковский; Железная женщина; Рассказы в изгнании; Набоков и его «Лолита». Москва: Издательство им. Сабашниковых, 2001. С. 662.

- творам В. Набокова притаманна складна, багатошарова композиційна структура, що включає систему «дзеркал» — повторів, взаємовідображень, контрастів, аналогій, міфологічних паралелей тощо;
- у творчості В. Набокова чимало саме «прийомів», тобто віртуозно розроблених знахідок стилю, композиції, нарації тощо; Н. Берберова називає, наприклад, такими прийомами 1) «розчинений епіграф» (у «Лоліті» це — історія першого кохання Гумберта до Анабель Лі та асоціації цієї історії з сімейним життям знаменитого митця Едгара По), 2) образи-гурії — «образи райського блаженства, точності й благородства», за виразом самого письменника; тобто «летючі» образи-лейтмотиви, як-от мотив дитячого кохання, образ метелика, образи зі світу шахової чи тенісної гри тощо; 3) римо-ритмічні прийоми, що нагадують «літаючий маятник» від Аристофана до Софокла й назад — переміщення від трагічного до комічного й навпаки;
- В. Набоков був переконаним противником «ідейної» літератури, однак його романи викликають численні суперечки й не передбачають одностайного сприйняття; він залишається актуальним і нині, хоча писав про людей свого часу і свого кола.

Риси, які зближують В. Набокова з постмодерністами, варто ще раз підкреслити: тотальна іронія; ігровий статус мистецтва в його художницькому світогляді (що й виявляють названі формальні експерименти); інтертекстуальність; ентропія героїв-персонажів (наприклад, образ Лоліти подано через відображення в очах Гумберта, котрий врешті-решт зізнається, що зовсім не знав і не розумів свою малолітню жертву); ефект «смерті автора»; невизначеність жанру на межі між елітарною та масовою літературою; розмитість ознак часопростору тощо. Проте водночас Набоков — ровесник і сучасник «високого модернізму», сформований цією добою і, безперечно, один із найталановитіших її представників.

Контрольні питання:

- Що нового вніс В. Набоков у розвиток російської літератури?
- Чим пояснюється відсторонення В. Набокова від літературного життя в середовищі російської еміграції «першої хвилі»?
- Чим особлива еволюція творчості В. Набокова? Які етапи в ній виділяють?

- Чому В. Набоков став писати у США по-англійськи та як сприймав свій перехід у сферу іншої мови?
- Чому роман «Лоліта» приніс письменникові скандальну славу? Як він сприймається нині?
- Чи можна погодитися з визначеннями роману як «порнографічного»?
- Що можна визначити в літературі як «порнографічне»?
- Чим роман «Лоліта» актуальний у наш час?
- Чому роман розглядають як філософський, а не як феномен масової культури? Чи є тому підстави?
- Як пов'язаний В. Набоков із літературними напрями і / або течіями свого часу?
- Чому сучасні дослідники пов'язують цього письменника із постмодернізмом — тобто з напрямом, який сформувався вже в останні роки його життя та після нього?
- Якій літературі належить письменник В. Набоков?
- Які зі вказаних характеристик індивідуального стилю письменника можете проілюструвати прикладами з його прочитаних творів?
- Чи можете порівняти письменника В. Набокова з кимось із його сучасників? За якими характеристиками / критеріями?
- Чи можна вважати В. Набокова авангардистом? Які ознаки зближують його творчість з авангардизмом у ХХ ст.?

5. Проза «чорного гумору» та «позабродвейський театр» у США

* «Позабродвейський театр»: Едвард Олбі, Лерой Джонз. * Інтелектуальна проза (Сол Беллоу, Норман Мейлер, Вільям Стайрон), соціально-побутова проза (Джон Чівер, Джон Апдайк) та «проза чорного гумору» (Курт Воннегут, Джозеф Геллер) у 1960-1980-х рр. Становлення постмодернізму (Джон Барт, Томас Пінчон, Дональд Бартелмі). * «Новий журналізм» у творчості Трумена Капоте, Нормана Мейлера, Тома Вулфа; повернення до реалізму (Джон Гарднер, Едгар Лоренс Доктороу). * Мультикультуралізм, етнічна та жіноча проза в останні десятиліття ХХ століття (Тоні Моррісон, Еліс Вокер тощо).

Американська культура у другій половині ХХ століття розвивалася надзвичайно динамічно. Одне зі свідчень тому — історія американського театру. У театрі в кінці 1950-х — у 1960-х рр. з'явився і швидко завоював популярність так званий «небродвейський» / «позабродвейський» театр (off Broadway theater). Він протистояв комерцій-

ним постановкам, проповідував інтелектуальну форму. Він був значною мірою експериментальним, епатажним. Але водночас увібрав ту традицію, що стала надбанням та окрасою американської сцени у короткий попередній період розвитку національної драматургії — 1920-1950-ті рр. (Ю. О'Ніл, Т. Вільямс тощо), тобто залишався психологічним навіть у п'єсах абсурдистського кшталту. Найвідомішим представником цього театру є Едвард Олбі (Edward Franklin Albee, 1928-2016).

Його прославила поставлена в 1959 р. п'єса «Зоопаркова історія» (“The Zoo Story”). Ідеться в ній про зустріч на парковій лавочці випадкових співбесідників: самотнього аутсайдера, безробітного маргінала-гомосексуаліста Джеррі, котрий перебуває на межі відчаю й безвиході, та солідного, добропорядного, респектабельного сім'янина Пітера, котрому ніяк не вдається спекатися надокучливого сусіда. Джеррі — агресивний, нахабний, провокативний у своїх спробах проламати стіну байдужості, що відділяє його від співбесідника, — не змігши викликати співчуття чи інтерес, намагається викликати хоча б роздратування, агресію, ненависть: він сам вкладає в руку співбесідника ніж і сам кидається на нього.

Е. Олбі намагався показати вчинок свого героя як своєрідний акт жертвопринесення, хоча сценічна дія може викликати й інше трактування: Пітер втікає з місця пригоди, не розуміючи чи відмовляючись розуміти її сенс. Ідеться про тотальне відчуження, яке персонажі не в змозі подолати, і ця ситуація універсалізується як уселюдська філософська проблема.

По-іншому вона поставлена в знаменитій п'єсі «Хто боїться Вірджинії Вулф?» (“Who’s Afraid of Virginia Woolf?”, 1962), де дві інтелігентні сімейні пари проводять ніч у вишуканих та жорстоких словесних іграх. Правила диктують старші за віком і соціальним статусом Марта та Джордж — господарі квартири університетського викладача Джорджа при коледжі, де відбувається дія (п'єсу можна віднести до так званих камерних драматичних творів). Вони знущаються один над одним та допікають гостей до живого віртуозно й звично, як загартовані гладіатори на цирковій арені. Гості — молодша пара Нік та Гані — спочатку бентежаться й почувуються не в своїй тарілці, але дають себе втягнути в жорстоку забаву, сенс якої в тому, щоб від себе та від інших приховати безплідність власного існування, самоствердитися за рахунок слабшого (передусім психологічно) або менш гнучкого й кмітливого співбесідника / партнера. За задумом драматурга, у

камерній драмі з приватного життя, як у дзеркалі, відображається внутрішня спустошеність усієї людської цивілізації, відчайдушна туга за оновленням-вибухом і зневіра в його можливості.

Ще один відомий представник «позабродвейського» театру — Лерой Джонз (Lerooy Jones, 1934-2014; після зближення з радикальним рухом «чорних мусульман» у 1967 р. узяв собі ім'я Імаму Амірі Барака / *Imamu Amiri Baraka*), відомий як поет, есеїст, критик бітницького покоління. Його краща п'єса — «Голландець» (1964; асоціація з міфічним «Летючим голландцем»). Цей драматург застосував шокову естетику, його творча манера була близька сюрреалістському «театрові жорстокості» (автор цієї концепції — французький сюрреаліст Антонен Арто).

Особливим напрямом руху літератури 1960-х рр., співзвучним авангардистським експериментам (бітники, позабродвейський театр) та доповненням до нього, стала в Північній Америці так звана інтелектуальна проза з її тяжінням до рефлексії, до експериментування з модними філософськими ідеями через: а) життєподібні або б) різко умовні художні оповіді. У ній створено новий тип героя — сучасника, котрий крізь марево ідеологічних конструкцій намагається прорватися до автентики буття. Отже, можемо говорити про стильові напрями американської прози у другій половині ХХ ст., які тяжіють до неореалізму або до умовності та формального експериментування.

Найвідомішими у першому напрямку стали видатні прозаїки: Сол Беллоу (Saul Bellow, 1915-2005; Нобелівська премія 1976 р.; найвідоміший твір — роман «Герцаг» / *“Herzog”* 1964 р., про успішного інтелектуала, університетського викладача з таким прізвиськом, котрий переживає житейську кризу, показану зсередини і водночас іронічно); Норман Мейлер (Norman Kingsly Mailer, 1923-2007; роман «Американська мрія» 1965 р.); Вільям Стайрон (William Styron, 1925-2006; родом із м. Ньюпорт-Ньюз, штат Вірджинія — вважається представником «південної школи»; відомі твори — романи «Зізнання Нета Тернера» 1967 та «Вибір Софі» 1979) тощо.

Один із найпереконливіших зразків звернення американських прозаїків до теми Другої світової війни у формі, близькій до неореалізму, бачимо в романі В. Стайрона «Вибір Софі» (*“Sophie’s Choice”*, 1979), де письменник виступив зрілим і самобутнім митцем. У цьому творі Стайрон намагався зробити історію виміром сучасності. Розповідь ведеться від імені Стінго — вже визнаного митця (образ, дуже близький авторові — В. Стайрону), котрий згадує вирішальний для

свого життя епізод молодості (Нью-Йорк кінця 1940-х рр., куди він, провінціал із Півдня, приїхав, щоби спробувати стати письменником). Поворотною у його долі стала зустріч із молодою полькою Софі та її другом і благодійником Натаном, які відчутно вплинули на його розуміння світу, життя, суспільства, людини. Шизофренік Натан якоюсь мірою уособлює Америку — країну, що втратила здоровий глузд, позбулася реального уявлення про світ, не може збагнути основних законів життя. Провідною в романі стала тема, пов'язана з образом Софі: саме через її долю Стайрон намагався передати співвітчизникам-американцям, які ніколи не бачили війни зблизька, пережиті мешканцями Європи страждання, завдані фашизмом та його системою концентраційних таборів, впорядкованої служби смерті і знущання над людиною. Адже польська красуня Софі пройшла через Дахау, де її — матір — примусили вирішувати, кого з її дітей одразу ж послати в газову піч. Уже сама по собі ця лінія роману надзвичайно цінна для американської літератури: майже в жодному із творів американських письменників не змальовано європейську воєнну дійсність зблизька (за винятком «Молодих левів» Ірвінга Шоу та «Бойні № 5» Курта Воннегута), ніхто не показував жахів і страждань народів поневоленої Європи.

Просте відтворення моменту історії не було метою В. Стайрона. Він дошукувався коріння явищ — соціальних і політичних причин виникнення та поширення фашизму. Моральним тлом, яке сприяє його розвитку, письменник-гуманіст показував нехтування окремою людською особистістю прав іншої людини, що найбільшою мірою виражається в Америці через расизм, через гріх рабовласництва, такі відчутні для вихідця з Півдня. Обравши мірилом, масштабом людської особистості історію, Стайрон намагався вписати власну країну в контекст уселюдської історії, усвідомити її шлях, її сьогодення через заглиблення у вселюдські процеси.

У 1990 р. В. Стайрон видав роман «Зрима пільма» (“Darkness Visible”), у якому розповів про свої спроби вийти зі стану глибокої депресії. Після «Зримої пільми» вийшов друком «Ранок у Смузі припливів» (“A Tidewater Morning”, 1993), який складається із трьох взаємопов'язаних новел про межові ситуації у житті письменника, коли йому виповнювалося десять, тринадцять і двадцять років. У кожній із частин присутня тема смерті. У 2001 р. Стайрон видав роман «Шлях воїна» (“The Way of the Warrior”).

До інтелектуального роману 1960-1970-х рр. можна віднести характеристику, яку дав критик Ігаб Гассан: «Ця форма дає героєві

більше свободи, ніж, як правило, дозволяє трагедія, але менше, ніж комедія. Форма стає... іронічною маскою, що виражає водночас і скорботу, і насмішку над невсесиллям людського розуму. Сама ця гримаса слугує мірою людської гідності»⁶².

Майстрами інтелектуального роману в США вважають передусім тих прозаїків, кого критики зарахували до «прози чорного гумору»: Курта Воннегута (1922-2007), Джозефа Геллера (1923-1999), пізніших Джона Барта (р. н. 1930), Джона Гокса (1925-1998), Томаса Пінчона (р.н. 1937), Дональда Бартелмі (1931-1989) — цих останніх відносять і до постмодерністів.

Джон Барт (John Simmons Barth; нар. 27 травня 1930, Кембридж, штат Меріленд) — видатний метр американського постмодернізму, чия популярність досягла піку у 1960–1970 рр. на хвилі революційних настроїв, студентських протестів, різного штибу визвольних рухів. Представник так званого «неонового покоління», або покоління народжених у 1930-ті рр. (ровесники наших дисидентів-шістдесятників), а також школи «чорного гумору», разом із такими яскравими її представниками, як Вільям Барроуз, Томас Пінчон, Джеймс Патрік Данліві, Дональд Бартелмі та ін., Джон Барт є одним із найбільш визнаних у цій когорті, він — лауреат Національної книжкової премії (1972). Для розвитку американського красного письменства значення творчих новацій Джона Барта залишається незмінним, його експериментальна збірка «Загублений у кімнаті сміху» (1968) та триптих «Химера» (1972) входять до університетських програм і детально вивчаються.

Томас Раглз Пінчон (Thomas Ruggles Pynchon, Jr. / молодший, р. н. 1937) відомий своїми складними прозовими творами як представник постмодернізму. Після опублікування декількох оповідань у 1950-х і 1960-х рр. він почав писати романи, завдяки яким став відомим. Твори Т. Пінчона написані з використанням багатьох стилів і на різноманітну тематику, включаючи мотиви з історії, природничих наук і математики. Письменник відомий тим, що не з'являється на публіці, зокрема опублікована незначна кількість його фотографій (7) і не відоме точне місце його проживання. Після твору «Ентропія» (1960) писав романи. Три з них — «V» (1963), «Оголошується лот 49» (“The Crying of Lot 49”, 1966), «Райдуга земного тяжіння» (“Gravity Rainbow”, 1973) — були високо оцінені американською критикою.

⁶² Цит. за: Литература США после 1945 года // Зарубежная литература XX века: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В. М. Толмачёв, В. Д. Седельник, Д. А. Иванов и др.; под ред. В. М. Толмачёва. Москва: Изд. центр «Академия», 2003. С. 484.

У наступному, написаному після тривалої перерви романі «Вайнленд» (“Vineland”, 1990) автор намагався відновити бурхливі шістдесяті з дистанції часу. Пізніший роман «Мейсон і Діксон» (“Mason & Dixon”, 1997) було інтерпретовано критикою як традиційний.

Джеймс Патрік Данліві (James Patrick Donleavy, 1926-1997) — прозаїк і драматург із середовища ірландських іммігрантів. Народився у Брукліні (Нью-Йорк). У роки Другої світової війни служив на флоті, у 1946–1949 рр. навчався у Триніті-колледжі в Дубліні, користуючись пільгами для демобілізованих. Хоча літературний стаж Данліві нараховує близько 50 років, він відомий переважно своїм першим романом «Людина з вогником» (“The Ginger Man”, 1955), нині зарахованим до класики. У книзі, дія якої відбувається в повоєнні роки в Дубліні, докладно змальовано життя героя-гедоніста. Роман примітний алітераціями та «грою голосів»: персонаж говорить про себе від третьої особи, коли йде мова про його вчинки, а думки викладає від першої особи.

Ці прозаїки і становлять ядро того феномена, який американська критика від 1950-х рр. назвала «прозою чорного гумору»⁶³. Визначення «чорний гумор» (англ. black humor) увійшло в усі вагомні енциклопедії, які стосуються літератури ХХ ст., хоча явище, очевидно, не нове — генетично воно пов’язане зі традицією Франсуа Війона, Франсуа Рабле, Джонатана Свіфта, Миколи Гоголя, Марка Твена тощо. Термін почали широко застосовувати (і відповідну практику демонструвати у творчості) сюрреалісти у 1920-х рр.; найповніше особливості цього явища виявив театр абсурду, котрий виник на зламі 1940-1950-х рр. Сюрреалісти вбачали в чорному гуморі синтез естетичних та історичних елементів, вільну гру з традицією, фрондерство, спрямоване на деструкцію сучасності. Вони наголошували на безглуздості та недосконалому буття, застосовували в’їдливу іронію. Чорний гумор переінакшили на стиль поведінки й художнього мислення. У творах чорного гумору відсутній сміх, натомість «лунає цитований злісний регіт», — за висловом одного з коментаторів (хоча з ним можна і не погоджуватися — насправді цей сміх можна сприйняти як гірку іронію без ілюзій, як самоіронію оповідача).

Джон Барт тлумачив чорний гумор як сукупність наративних прийомів із використанням наскрізного гротеску, пародії на екзистенціалістський доробок, пастишу, травестії, алогізму, гіперболізму, розірваної композиції задля висвітлення онтологічного безглуздя циві-

⁶³ За «Літературознавчою енциклопедією», уклад. Ю. Ковалів, Київ, 2007, т. 2, с. 578.

лізації, де пересічний американець почувався комфортно, хоч і переживав відчуження у знедуховленому позитивістському суспільстві.

Чорний гумор як стильова манера притаманний творам Джеймса Данліві («Людина з вогником» 1955), Джона Барта («Плавуча опера» 1956), Дональда Бартелмі (оповідання від середини 1950-х рр.) та ін. У 1960-х рр. увагу американських прозаїків привертають проблеми тотального божевілля (роман «Цапоюнак Джайлз» Дж. Барта, 1966; роман «Мертвий батько» Д. Бартелмі, 1975), безглуздої світобудови, охопленої ентропією («Веселка земного тяжіння» Томаса Пінчона, 1973), існування людини в ситуації безнадійності за умов процвітання маскульту. В есеї «Література виснаження» (1967 / 1969?), що вважається маніфестом течії «чорного гумору», Дж. Барт констатував неможливість традиційного зображення деморалізованого суспільства і водночас наголошував на нерозумності нехтування нормами, які досі його підтримували; доводив, що наратив повинен стати різновидом семіотичного експерименту для осмислення «середньостатистичного» індивіда, який опинився перед утрудненим вибором у ситуації абсурду буття. Цьому персонажеві залишається одягти блазеньську маску, зануритися у стихію притчі, аби відмежуватися від потужного тиску стандартизованих ідеалів, безликих топосів духовного вакууму.

Найвизначнішими представниками «прози чорного гумору» в 1960-1970-х залишалися старші майстри — письменники-фронтовики Другої світової Курт Воннегут та Джозеф Геллер. Їхні найзнаменитіші твори (зокрема «Поправку-22») неможливо переказати. Сюжет утворюється алогічним зчепленням дивовижно фантастичних епізодів, до того ж сам по собі не важливий. Головне в оповіді — винахідлива й вишукана образно-стилістична гра. Персонажі навмисне, підкреслено умовні — нагадують фігурки з коміксів, намальовані в карикатурно-шаржовій, а то й гротесковій манері. Психологічне ототожнення читача з такими персонажами неможливе (у цьому головна стильова відмінність «прози чорного гумору» від масової літератури). Зате ускладненою, декоративно-ігровою є мовна тканина тексту, тому його й називають часто «метапрозою». Пародія та пастиш⁶⁴ — наскрізні і найчастіше вживані прийоми — дозволяють представити «правду життя» як нескінченну множину однаково сумнівних уявлень про неї. Автор змушує читача на кожному кроці сміятися над явищами не так

⁶⁴ Слово походить від фр. *pastiche*, а далі від італ. *pasticcio* / мішанина, означає «вторинний художній твір» — літературний, музичний, драматичний тощо, котрий імітує стиль роботи одного чи кількох авторів. На відміну від пародії, пастиш не так висміює, як трансформує оригінал, представляючи в незвичному вигляді.

смішними, як страшними й огидними, створюючи неоднозначний, вочевидь шоковий за своїм психологічним впливом на читача естетичний ефект.

Автор «Поправки-22» Джозеф Геллер (Joseph Heller, 1923-1999) нині вважається класиком американської «прози чорного гумору». Він ветеран Другої світової війни, воював у чині лейтенанта у ВПС США на півдні Італії та Франції, здійснював бойові вильоти на бомбардувальнику В-52. Народився в родині транспортного робітника, у сім'ї єврейських емігрантів із колишньої Російської імперії. Завершив освіту після війни: у 1949 р. здобув ступінь магістра мистецтв у Колумбійському університеті. У 1949-1950 рр. вів наукову роботу в Оксфорді за програмою стипендій Фулбрайта. Викладав в університеті штату Пенсильванія (1950-1952), був агентом із реклами журналу «Макколс», писав рекламні тексти для журналів «Тайм» та «Есквайр» (1952-1958). У 1961 р. працю заради заробітку облишив, почав шукати шляхи в літературу: вів творчі семінари з прози та драматургії в Єльському університеті та університеті штату Пенсильванія. Перші його оповідання з'явилися в «Атлантик манслі» й «Есквайрі» ще у студентські роки, однак справжній успіх прийшов із публікацією роману «Поправка-22» («Catch-22», 1962), коли письменникові було під 40. Писався цей роман довго — ще з 1953 р., у ньому чимало автобіографічних деталей, хоча роман важко назвати реалістичним. Він розповідає про Другу світову війну, водночас це метафора мілітарної Америки 1950-х, 1960-х та наступних десятиліть. Назва стала метафоричною: вона означає абсурдний виверт бюрократичної машини в будь-якій сучасній країні, який дає змогу цій машині управляти життям індивіда і зрештою знищувати його.

Армія США в цьому романі — химерний світ, існування якого, здається, не має жодного сенсу, крім відтворення й увічнення власного абсурду. Там, де панує поправка-22 (у чому вона полягає, достеменно ніхто з героїв роману не знає, однак вона має нездоланну силу), людину підмінює папірець і цифра, інструкція й наказ. Головного персонажа звать Йоссаріан, він представник ассірійської раси (тобто неіснуючої в сучасному світі), пілот ВПС США. Цей льотчик змушений жити в одному наметі з мерцем: його товариш давно загинув, але не визнаний загиблим, оскільки відсутній відповідний документ. Інший персонаж безуспішно намагається довести військовому командуванню й цивільним адміністраціям, що він живий, однак відтоді, як випадково потрапив до списку вбитих, це становище змінити немож-

ливо. Перебуваючи у стихії бюрократичної глупоти, людина неминуче втрачає волю, розум, навіть інстинкт самозбереження, — показує письменник своїм романом.

Божевільня військової бюрократичної машини триває тому, що дуже вигідне спритним ділкам на кшталт такого собі Міло Міндербіндера, котрий вміє на всьому заробити — на військових поставках, на смерті своїх однополчан і т. д. Йоссаріан із точки зору командування — божевільний, боягуз і симулянт. Не бажаючи бути жертвою, герой вирішує «жити вічно або вмерти при спробі до цього», тобто вибирає дезертирство. Але він досягає мети не ціною компромісу із совістю, лицемірством, підлабузництвом, а вибирає іншу якість життя, хоча й незрозуміло, як саме.

У мовному викладі роману домінує прийом нав'язливого повтору — ситуацій (дежавю), лейтмотивів, виразів. Наприклад, знову й знову повторюється сцена загибелі Йоссаріанового товариша, бомбардира Сновдена. Дж. Геллер якимось сказав в інтерв'ю, що намагався передати читачеві відчуття, ніби Сновден «помирає впродовж усієї книги». Таке художнє вирішення пояснюється авторською концепцією війни як безглузлого вбивання людини, а також «провокаційною» тактикою спілкування з читачем, що звик фіксувати образи, оберігаючи себе від шоку занурення в їхній сенс.

Роман «Поправка-22» був екранізований Майклом Ніколсом у 1970 р. Сама назва увійшла в лексику американців на позначення скрутного становища; називними стали чимало імен роману. У 1994-му вийшло друком продовження роману — «Пора закриття» (“Closing Time”). Дія відбувається через 50 років по війні, діє той самий Йоссаріан та інші персонажі з попереднього роману.

Наступний твір Дж. Геллера, який закріпив його літературну славу — «Щось трапилось» (“Something Happened”, 1974). Від «прози чорного гумору» він ніби далекий: у ньому від першої особи — головного героя Боба Слокума — ідеться про життя «середнього американця» та «середнього класу». Цей Боб Слокум — благополучний службовець якоїсь Фірми, який починає оповідь із того, що сприймає себе ніби відчужено: перший розділ має назву «У мене жижки трусяться». Герой перебуває у вічному страху, хоча нічого екстраординарного з ним чи членами його сімейства (дружина і троє дітей) не трапилось. Зате закінчується дійсно страшно: герой задушив в обіймах власного маленького сина — єдиного, кого щиро любив, — і продовжує жити та процвітати. І всім членам його родини стало начебто краще.

Цей роман американська критика порівнювала із творами Ф. Достоевського та французького Луї Селіна — обох американський письменник вважав своїми літературними наставниками. Книгу визнали «одкровенням, що передає істинний дух нашого часу», книгою, «сповненою всеосяжного, неймовірного песимізму». Мізантропія «підпільного парадоксалиста», яким сприймається Боб Слокум, набирає форми жовчних інвектив на адресу американського суспільства і в той же час щоденника, в якому герой через ненастанне самокопирсання добивається до дна своєї збаламученої й недоброї натури, не здатної ні на що важливе для оточення й суспільства загалом, і навіть для себе.

Геллерівський герой став уособленням «середнього американця» у часи «масового суспільства», В'єтнаму та Волтергейста, які були знаковими подіями для Америки 1970-х рр.

Один із найвідоміших американських прозаїків ХХ століття — Курт Воннегут (Kurt Vonnegut, Jr./молодший; 1922-2007), якого вважають то сатириком, то фантастом за твори «Сирени Титана» (“The Sirens of Titan”, 1959), «Мати Темрява» (“Mother Night”, 1961), «Колиска для кішки» (“Cat’s Cradle”, 1963), «Бійня номер п’ять, або Хрестовий похід дітей» (“Slaughterhouse Five or, The Children’s Crusade”, 1969), «Сніданок для чемпіонів» (“Breakfast of Champions”, 1973) тощо; ці твори поєднують у собі елементи сатири, стильової манери «чорного гумору» і наукової фантастики. Воннегут працював на межі масової та «серйозної» літератури і зрештою здобув широке визнання: наприклад, був удостоєний честі називатися «Письменником штату Нью-Йорк» у 2001-2003 рр.

Курт Воннегут (молодший) народився в м. Індіанapolisі, штат Індіана, в родині архітектора. У роки Великої Депресії добробут сім’ї швидко погіршився. Перший літературний досвід Воннегут одержав у школі, де два роки був редактором щоденної шкільної газети. У 1940 р. вступив на хімічний факультет Корнельського університету, одночасно почав працювати в газеті “Cornell Daily Sun”. Навчався досить посередньо, і в 1943 р. його напевно б відрахували за неуспішність, якби він не записався в армію. У грудні 1944 р. Воннегут потрапив у німецький полон, перебував у дрезденській в’язниці. Пережив бомбардування Дрездена союзницькою авіацією у лютому 1945 р. — його та інших полонених врятувало те, що вони сховалися в підвалах місцевої бійні.

У травні 1945 р. К. Воннегут повернувся в Америку, два роки навчався в університеті Чикаго, одночасно працював поліцейським

репортером, потім переїхав у Скенектаді й влаштувався на роботу в компанію «Дженерал Електрик». Саме там почалася його письменницька кар'єра: у лютому 1950 р. журнал «Колльєрс» / “Collier’s” опублікував оповідання «Доповідь про ефект Барнгауза». Наступного року Воннегут звільнився зі «Дженерал Електрик» і разом із сім'єю переселився в Масачусетс. До 1959 р., коли було опубліковано роман «Сирени Титана», Воннегут встиг надрукувати десятки оповідань, попрацювати вчителем у школі для розумово відсталих дітей та торговим представником концерну «Сааб». Потім були опубліковані ще чотири романи, а завершилося це бурхливе десятиліття випуском у 1969 р. роману «Бійня номер п'ять», який і досі називають найкращим його твором.

У 1970-1980 рр. К. Воннегут продовжував активно писати й публікуватися — вийшли романи «Сніданок для чемпіонів» (1973), «Рецидивіст» (1979), «Малий не промах» (1982), «Галапагоси» (1985), «Синя Борода» (1987), «Фокус-покус» (1990). У 1997 р. опубліковано роман «Time Quake» («Часовий струс»), який став однією з найвидатніших подій американської літератури дев'яностих років.

У кінці ХХ ст. Курт Воннегут — вже один із найвідоміших американських прозаїків. Про нього і його творчість написані солідні наукові монографії і дисертації, маса критичних статей і рецензій, журналісти без кінця зверталися до нього з проханнями про інтерв'ю.

Головний парадокс художнього стилю К. Воннегута в тому, що про найкризовіші, найтрагічніші моменти людського життя він розповідає стримано або й зі сміхом. Кожен його роман, по суті, — трагікомедія, де йдеться про вичерпаність і нежиттєздатність ідеалів традиційного гуманізму. Перед обличчям зла, що має тотальний характер, загальноприйняті норми справедливості та традиційна мораль набувають гротескового характеру. Наприклад, у романі «Бійня номер п'ять» є епізод, де на руїнах уцент зруйнованого американською авіацією міста, під якими — братська могила сотень тисяч загиблих мирних жителів і військових, німецькі солдати «чинять правосуддя» — розстрілюють полоненого американця за вкрадений ним чайник.

У творах К. Воннегута бачимо зіткнення глибокого філософського змісту із зовнішньою карнавальністю, що створює неповторний воннегутівський стиль. Несподіваний гротеск, сатира і найгіркіша іронія, парадокси, які створюють ефект обманутого очікування, показують алогізм людських вчинків і повне руйнування стереотипів — усі

ці елементи стилістики, словесна гра, які зустрічаються у Воннегута, не є самоціллю. Дивний, на перший погляд, прийом реагувати сміхом на нерозв'язні проблеми має серйозне підґрунтя. «Найсміливіші жарти виростають з найглибших розчарувань і розпачливих страхів», — вважав письменник.

К. Воннегут сміливо руйнував стереотипи американської масової культури. Одне з його відомих висловлювань: «Мені видається огидною і комічною притаманна нашій культурі особливість чекати від будь-якої людини, що вона завжди спроможна розв'язати всі свої проблеми. Мається на увазі, що проблему завжди можна вирішити, якщо прикласти дещо більше зусиль, дещо більше боротьби. Це настільки не відповідає істині, що мені хочеться ридати чи сміятися. Знову ж відповідно до культурної традиції американці не мають права плакати. Тому я не багато плачу — але дуже багато сміюся» (висловлення представлене у Вікіпедії).

За своїм жанром «Бійня номер п'ять» (1969) є органічним сплавом історії, психології, соціології, сатири, наукової фантастики та елементів автобіографії. Сюжетним центром роману є нищівне бомбардування Дрездена англо-американською авіацією навесні 1945 р. Але, як і в будь-якому літературному шедеврї, зміст «Бійні номер п'ять» не обмежується зображенням цієї події. Використання кількох перспектив бачення, повна відсутність статички та дидактизму, стрімкі переходи з трагічного в комічне дозволяють К. Воннегуту не лише розповісти про цей епізод часів Другої світової війни, але й порушити багато базових питань людського буття. «Бійня номер п'ять» справедливо вважається вершиною творчості Курта Воннегута й одним із найвищих здобутків американської і світової літератури минулого століття.

Загалом К. Воннегут видав півтора десятка романів та близько півсотні оповідань, публікував есеї, пробував себе і в драматургії. Українською окремі твори Воннегута перекладалися від середини 1970-х, серед перекладачів були Петро Соколовський, Наталія Лень та Богдан Жолдак, Віктор Колечко, Володимир Горячев та Олександр Рудяченко, Вадим Хазін та ін.⁶⁵ За творами Воннегута, починаючи з 1972-го до 2010 р., поставлено близько двох десятків фільмів — режисери

⁶⁵ Приклади публікацій українською мовою: Воннегут К. Бійня номер п'ять, або Хрестовий похід дітей / пер. з англ. Петро Соколовський. Київ: Дніпро, 1976. 176 с. (Серія «Зарубіжна сатира і гумор». Вип. 7); Воннегут К. Балаган, або Кінець самотності!: роман / з англ. пер. Володимир Горячев та Олександр Рудяченко // Всесвіт (Київ). 1984. №12; Воннегут К. Галапагос: роман / з англ. пер. Вадим Хазін // Всесвіт (Київ). 1990. № 8, 9; Воннегут К. Бійня номер п'ять, або Хрестовий похід дітей: роман / пер. з англ. Володимир Діброва, Лідія Діброва. Львів: Видавництво Старого Лева, 2014. 320 с. (Серія «Вавилонська бібліотека»).

Марк Робсон, Джон Бедгем, Алан Бріджес, Рон Андервуд, Кейт Гордон, Джон А. Галагер та ін.

У «прозі чорного гумору» чимало від постструктуралістської ідеї щодо всевладності мови / дискурсу. Мова має усепроникну силу, водночас розглядається як «тюрма духу», авторитарне начало. Життя й література зіткані зі слів, смисли яких не є «даними» [раз і назавжди], готовими, а створюються в актах комунікації, інтерпретації, перекладу тощо. Відповідно межа між реальністю та вимислом, белетристикою та документальною прозою виявляється проблематичною.

Жанр роману в названий період у США демонструє гнучкість та протейчний характер, відкриваючи можливості використання цілого спектру нехудожніх / «непрозових» дискурсів: газетного репортажу, рекламних текстів, побутописання, історичного документа, ліричної сповіді тощо. Історія в них, як правило, постає як продукт розповідання, вигадкування (колективного чи індивідуального)⁶⁶. Минуле існує як конструкт у свідомості, артефакт — як множина уявлень про нього, при чому критерії розрізнення його художніх і нехудожніх, правдивих чи брехливих версій украй розмиті.

Одне з визначних досягнень американської прози — «роман-репортаж» у версії Трумена Капота (Truman Capote, 1925-1984); кращий його зразок у творчості цього непересічного письменника — знаменитий «документальний» роман-бестселер «З холодним серцем» («In Cold Blood» / «Цілком холоднокровно» / «Холоднокровне вбивство»), опублікований 1966 р. Т. Капоте прийшов у літературу на зламі 1940-1950-х як письменник «південної школи», тонкий психолог і лірик (роман «Лугова арфа» 1951 р., новела «Сніданок у Тіффані» 1958 р.). Звернення до жанру «нехудожнього роману» / nonfiction novel знаменувало для нього вихід за межі камерної, суб'єктивної оповіді. Упродовж кількох років Капоте збирав матеріал, котрий стосувався гучної кримінальної справи — убивства фермерської сім'ї Клаттерів, подружжя і двох дітей-підлітків, — у штаті Канзас у 1959 р. Точність і прискіпливість репортерського звіту про це вбивство та його розслідування письменник зумів поєднати із художницьким проникненням у психологію злочинців та їхніх жертв. У результаті — документальна оповідь про жорстоке, нічим не спровоковане вбивство заради нікчемної суми, яку вбивцям вдалося знайти в домі фермера, прочитується як притча про Америку, благополучну зовні і вибухонебезпечну

⁶⁶ Цей підхід був розвинутий, зокрема, у відомій праці Гайдена Вайта «Метаісторія. Історична уява в Європі XIX століття» 1973 р.

зсередини, як протиставлення двох Америк — «одчайдушної, озвірілої, киплячої насильством» та забезпеченої, «затишно-самовдоволеної». Талантом митця твір «З холодним серцем», створений на основі банальної кримінальної справи, перетворено в шокуjące дослідження людської патології, у літературний феномен, сенсацію ХХ століття.

У контексті екзистенціалістської проблематики виняткової ваги набувають проблеми екзистенційної самотності, абсурдності буття, відчуття відчуження, пошуки сенсу життя, зневіра, що визначають ту кризову, «межову» ситуацію, в якій опинився передусім головний герой Т. Капоте. Це Перрі Сміт — людина з «розірваною» свідомістю, котра чітко усвідомлює нездійсненність своїх мрій, пізнає обман, біль, втрати, зраду, страждання, що цілком логічно породжують у душі мрійника відчуття відчуження, самотності, абсурдності існування. Філософія образу Сміта в тому, що його доля не просто констатує, що життя абсурдне, а показує, як саме наслідки цього життя стають абсурдними.

В образі Перрі Сміта знайшла глибоке осмислення тема смерті й насильства. Вона розглянута в контексті філософії екзистенціалізму. Роздуми героя про смерть пов'язані з темою долі. Сміт свідомо перекладає відповідальність за свої дії на провидіння. Автор повертає читача до філософії екзистенціалізму, значне місце в якій займає постановка та вирішення проблеми свободи, котра визначається як «вибір» особистістю однієї з численних можливостей. Можна констатувати, що цей концепт пронизує твір наскрізь та є одним із визначальних у світосприйнятті автора. Надзвичайно важливим аспектом у Смітовому прагненні до осмислення себе, до пошуку сенсу в житті складають його духовні пошуки. На житті цього героя лежить відбиток безвиході — він духовно заблукав. Звідси, напевно, й проблема ХХ та ХХІ століття — проблема відчуження особистості. Відчуженість індивіда легко переходить у будь-який гріх, аж до вбивства.

Суть людської екзистенції у творі розкривається й через образи злочинців Діка Гікока, Джорджа Рональда Йорка та Джеймса Дугласа Латама, котрі прагнули до забезпеченого життя й вибрали шлях злочину як єдино можливий для здійснення своїх бажань. Ці персонажі втілюють тілесне, раціональне начало людської екзистенції. Розглядаючи різні типи особистості, схильної до злочину, Т. Капоте тим самим розмірковує не лише про його сутність і передумови, але й про недосконалість суспільного устрою. Авторіві вдалося показати суспільні протиріччя, що виявляються, з одного боку, у злочинах та карі

злочинцям, а з іншого — у створенні умов для виникнення та розвитку такого явища, як злочинність.

Розуміння джерел людських суперечностей виливається у Т. Капоте в своєрідну концепцію проблеми людських взаємовідносин в американському суспільстві. Зі смертю Клаттерів їхні сусіди-голкомбівці опиняються в «межовій» ситуації, яка провокує страх, тривогу, недовіру та змушує кожного усвідомити трагічну самотність власного буття.

Вияв морально-духовних орієнтирів персонажів твору засвідчує, що автор констатував як одну з основних онтологічних проблем — віру в Бога, зневіру та богошукання. Вбита щиро віруюча безвинна сім'я. Для більшості голкомбівців церква й усе, що з нею пов'язане, втілювало, передусім, ідею порядку та гармонії, поєднання етичного та суспільного ідеалу. Внутрішній світ головного героя твору Перрі Сміта показує втрату віри, безнадію, духовне спустошення та водночас пошуки істини, що в його розумінні означає: істина — це Ісус. А себе Перрі усвідомлює таким самим страждальцем, як Ісус...

Нерідко критики порівнювали Т. Капоте з Ф. Достоєвським. Це порівняння не безпідставне. Обоє письменників цікавила перш за все людська душа, і для обох головне — погляд у внутрішній світ людини. Письменників зближує вміння бачити незвичайне в банальному, поєднання трагічного й іронічного, вміння відображати психологічні парадокси в душах героїв, показувати не стільки еволюцію моральних якостей, скільки коливання героя від однієї крайності до іншої, непізнаваність і невичерпність глибин людської душі.

Трумена Капоте зараховують водночас і до інтелектуальної, і до стилістично відмінної від неї прози, яку в Америці називають «побутописальною» / «побутовою» й т. п. Її представляють, зокрема, відомі прозаїки Джон Чівер (John Cheever, 1912-1982) та Джон Апдайк (John Updike, 1932-2009).

Цю традицію вже у 1970-х підхоплюють митці молодшого покоління, зокрема представники так званого «нового журналізму» / «паражурналізму» / «літератури сирого факту», що виникла як реакція, з одного боку, на строкату й сенсаційно-безглузду реальність, відображену в мас-медіях та в рекламі, а з іншого — на захоплення літераторів-інтелектуалів лінгвістичними та «внутрішньочерепними» іграми (ця іронічна формула належить Томові Вулфу (Tom Wolfe, 1931-2018), котрий закликав колег повернутися до досвіду літератури ХІХ ст., стати, услід Бальзакові, хронікерами, «секретарями» своєї епохи. Традиційна журналістика втратила довіру читачів, вона є при-

хованою формою корпоративної брехні. Водночас це не заважає літературі використовувати прийоми журналістики. При цьому суб'єктивність авторської позиції не приховується, а підкреслюється драматизмом романної оповіді.

Услід за Т. Капоте в жанрі «роману-репортажу» виступили Н. Мейлер, Том Вулф (бестселером став його роман «Вогнища амбіцій», 1987) та деякі інші вже відомі письменники.

Водночас у 1980-х в літературу приходять нове покоління талановитих прозаїків, котрі виступили як «нові реалісти» / «мінімалісти»: Джон Гарднер (1933-1982), Боббі Енн Мейсон (р. н. 1940), Єнн Тайлер (р. н. 1941), Едгар Лоренс Доктороу (р. н. 1934), Тоні Моррісон (1931-2019, Нобелівська премія 1993). Мається на увазі стримано-нейтральна поверхня авторської оповіді у цих письменників або й відсутність інтегральної авторської точки зору, підкреслена невиразність тем та сюжетів, приглушеність, майже непомітність складної іронічної смислової гри та в цілому заперечення інтелектуальних забав «металітераторів» — попереднього покоління постмодерністів. Ці останні, на думку критика Р. Карвера, «нічого не кажуть про світ або описують якийсь пустельний ландшафт... де цікаво хіба що вченим спеціалістам». Прозаїки «нової хвилі» куди більш оптимістичні щодо комунікативного потенціалу мистецтва й зокрема романного жанру та оповіді. Цей знаковий оптимізм відображено в ряді статей та книг 1980-х років про літературу: «Доповнення роману» / “The Literature of Replenishment” Джона Барта (1980) або «Смерть і відродження роману» / “The Death and Rebirths” критика й культуролога Леслі Фідлера (1982).

Сакралізація мистецтва, трактування його як квазірелігійного досвіду, абсолютизація значень і цінностей, нібито іманентних самому творові, — такі модерністські аксіоми в очах авторів указаних праць виглядають безнадійно застарілими. Однак і прокламоване ними повернення до до-модерного культурного спадку не виглядає наївно простим, сповнене скептичної самоіронії. Джон Гарднер в одному з інтерв'ю зауважив: «Я безперестанку запозичую, краду, відгукуюсь на сказане іншими». Він не погоджувався з тими колегами, хто вважав, що принцип міметичного наслідування у мистецтві уже зужито. «Моралістичний» підхід він поєднував зі стилізацією, грою, обіграванням штампів масової белетристики.

Контрольні питання:

- Що таке «позабродвейський» театр? Як він уписується в історію американської драматургії?
- Чим абсурдистські п'єси Едварда Олбі близькі до французького театру абсурду?
- Чим вони відмінні від європейського театру абсурду?
- Чи можна відносити успішних представників американського театру у повоєнний час (Т. Вільямса та Е. Олбі) до якогось одного напрямку? Що їх зближує і що відрізняє?
- Чому традиція «камерної п'єси» виявилася придатною для передачі психологічного та філософського змісту в американському театрі постмодерної доби?
- Які головні ідейно-стильові течії американської прози повоєнного часу можете назвати?
- Що означає термін «проза чорного гумору»? Кого з відомих вам американських митців сюди відносимо?
- Коли з'явився в людській культурі «чорний гумор», чи має він певну традицію?
- Що таке «інтелектуальна проза» в літературі США? На яку світоглядно-філософську основу спирається така література?
- Яке враження справляють на вас твори Джозефа Геллера або Курта Воннегута? Чи збігається ваше враження з тим, що писали / пишуть критики?
- Чому твори американських прозаїків — ветеранів Другої світової війни Геллера та Воннегута — з'явилися з певним запізненням, якщо порівнювати із творами їхніх ровесників або навіть молодших авторів (зокрема бітників)?
- Що означає термін «документальний роман» чи «роман-репортаж» у північноамериканській літературній традиції?
- Яким чином роман Трумена Капоте про ординарне кримінальне вбивство став літературним бестселером і водночас явищем інтелектуальної прози?
- Що означає термін «новий журналізм» та як це явище пов'язане з американською літературною традицією?
- Що таке «новий реалізм» у нинішній американській прозі? Чи бачите його прояви у творчості американських прозаїків (напр. Тоні Моррісон, Еліс Вокер), коли читаєте їхні твори?

6. Читаємо повість В. Голдінга «Володар мух»⁶⁷

* Місце філософсько-психологічного роману в повоєнній світовій літературі. «Пам'ять жанру» (М. Бахтін) та його еволюція у ХХ ст. Різновиди жанру. * Особливості роману-притчі у В. Голдінга. Огляд творчого шляху письменника і місце в ньому «Повелителя мух». * Літературна основа роману. Розвиток сюжету й конфлікту. * Психологічні характеристики образів героїв та їхній алегоричний, універсальний план. * Композиційні особливості роману. Підтекст розв'язки й фінального епізоду.

Найперше, що доводиться чути від учителів-словесників про дебютну повість англійця Вільяма Голдінга (William Gerald Golding, 1911-1993) «Володар мух» (“Lord of the Flies”, 1954), — що вона складна і «не для дітей». Може, із цієї причини у вчергове зміненій програмі світової літератури, де вона вивчалася то в 6-му, то у 12-му класі, наразі повість фігурує лише у списку для додаткового читання у 9-му. Переглядаючи відгуки на онлайн-сторінках сучасного книжкового ринку та методичну літературу для вчителів, можна побачити передусім вияв характерних стереотипів її сприймання.

Стереотипи, які не дозволяють побачити філософську глибину цього твору, викликають читацьке розчарування. Замість потрактування повісті В. Голдінга як гостроактуальної для свого часу (середина ХХ ст.) антиутопії, коли постала загроза ядерної світової війни, було очевидним домінування тоталітаризму у світовій політиці, — у шкільній практиці пропонується спрощене моралізаторство. Натомість роман залишається актуальним повсякчас, оскільки показує відповідальність кожної людини за суспільний устрій, у якому живуть люди. Отже, спробуємо уважно прочитати підтекст у цьому творі через розуміння авторського наміру, вираженого завдяки поетиці філософського роману-притчі.

Про повість та її автора — нобелівського лауреата 1983 року — неодноразово писали відомі фахівці з англійської та світової літератури ще в радянський час. Зарубіжна голдінгіана — це монографії Мері Кінкід-Вікс і Яна Грегора, Стівена Бойда, Дона Кромптона, Вірджинії Тайгер, Вільяма Редпата, наукові розвідки Френка Кермоуда, Дейвіда Андерсона, Дейвіда Лоджа, Стівена Медкафа тощо. Різноманітність літературно-критичних оцінок і суперечливі коментарі щодо роману «Володар мух» пояснюються різницею методологічних та філософських позицій дослідників. Беручи до уваги їхні ідеологічні настанови,

⁶⁷ Див. публікацію: Колошук Н. Г. Читаємо роман В. Голдінга «Володар мух» // Волинь філологічна: текст і контекст. Вип.33: Леся Українка: особистість, нація, світ. Луцьк: ВНУ імені Лесі Українки, 2022. С. 276-294.

розрізняють декілька принципово відмінних підходів до трактування роману, а саме:

1) це релігійний твір, що розвиває християнську доктрину первородного гріха та гріхопадіння;

2) твір втілює настанови екзистенціалістської філософії, тобто філософії відчуженого людського існування;

3) твір є ілюстрацією до вчень З. Фрейда та К. Г. Юнга, адже автора цікавить співвідношення свідомого та несвідомого, індивідуального та колективного в людській поведінці;

4) роман є продуктом індивідуальної міфотворчості автора, пов'язаної з античними традиціями⁶⁸.

Жодна з інтерпретаційних версій не дає вичерпного прочитання, оскільки окремо від інших веде до спрощень. Про англійського автора неодноразово захищені дисертації українських молодих учених⁶⁹, публікувалися розділи в підручниках та посібниках, розробки уроків та методичні матеріали за цим твором⁷⁰.

Однак усе це практично не зачіпає увагу більшості читачів. У читачьких відгуках повторюються оцінки на кшталт: «Я уявляю, як це дітям читати. Взагалі не годиться. Для дітей вона не годиться»; «...книга... депресивна й жорстока»; «...після прочитання цієї книги, я так і не усвідомив, чому “світовий бестселер”»; і т. п.⁷¹. На додачу українська Вікіпедія спрощено визначає зміст книги: «Ця книга про суперечли-

⁶⁸ Див. докладніше: Нямцу А., Литвинюк О. Міфопоетика Вільяма Голдінга: монографія. Чернівці: Чернівецький національний університет, 2011. С. 54-69.

⁶⁹ Див.: Ліщинська Н. М. Парадигма зла в сучасному українському, польському й англійському романі (Валерій Шевчук, Стефан Хвін, Вільям Голдінг): дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05 — порівняльне літературознавство. Тернопіль, 2007. 198 с. URL: http://dspace.wupn.edu.ua/bitstream/316497/1571/1/Dysertacia_Liщинська.PDF (доступ: 23.07.2021); Мірошніченко Л. Я. Філософські доміанти художнього світу Вільяма Голдінга у романах морської трилогії «До краю землі»: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.04 — література зарубіжних країн / Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Київ, 1999. 17 с. URL: <http://library.nuft.edu.ua/ebook/file/miroshnichenkoLy.pdf> (доступ: 23.07.2021); Нямцу А., Литвинюк О. Міфопоетика Вільяма Голдінга: монографія. Чернівці: Чернівецький національний університет, 2011. 230 с.

⁷⁰ До прикладу: Безобразова Л. Л. Чи відрізняється людина від тварини? Матеріали до вивчення роману Вільяма Голдінга «Володар мух» // Зарубіжна література в навчальних закладах. 2001. № 5. С. 19–21; Градовський А. В. Парадокси здорового глузду: до вивчення роману В. Голдінга «Володар мух» // Зарубіжна література в навчальних закладах. 2000. № 3. С. 31–34; № 4. С. 31–35; Градовський А. В. Роман Голдінга «Володар мух»: особливості роботи над змістом твору // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. 2006. № 12. С. 38–40; Єременко О. В. Погляд у «темноту людського серця»: матеріали до прочитання роману В. Голдінга «Володар мух» // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. 1999. № 4. С. 16–18; Каніболоцька О. А. Вивчення роману Голдінга «Володар мух» // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. 2006. № 12. С. 21–26; Квік С. Я. Проблема співвідношення добра і зла в романі В. Голдінга «Володар мух», 6 клас // Зарубіжна література в школі. 2013. № 23–24. С. 64–69; Савченко З. В. «Діалог культур» як засіб формування читацької компетентності сучасної молоді // Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах: зб. наук. пр. Запоріжжя: КПУ, 2017. Вип. 55 (108). С. 449–460. URL: <http://www.pedagogy-journal.kpu.zp.ua/archive/2017/55/62.pdf> (доступ: 31.07.2021); Ярошовець С. І. «Ми ж не дикуни...». Роман Вільяма Голдінга «Володар мух» як літературна притча. 6 клас // Зарубіжна література в навчальних закладах. 2000. № 1. С. 38–45.

⁷¹ Купити книгу Володар мух. URL: <https://www.yakaboo.ua/ua/volodar-muh.html#tab-reviews> (доступ: 25.07.2021).

вість людської натури, про зло, що може прокинутись в людині»⁷². Перед молодим читачем неминуче постає питання: чи варто ради такої банальної ідеї читати роман, написаний майже три чверті століття тому?

Доцільно спершу зупинити потік стереотипних упереджень, наголосивши деякі неточності у читацькій рецепції, а потім добиратися до суті тексту, з яким і фахівці не одразу дають собі раду. Відомий перекладач та літературознавець Тимофій Гаврилів у рецензії на чергове українське перевидання книги Голдинга у перекладі Соломії Павличко⁷³ зауважив: «Більшість дослідників, які займалися цим літератором, закликають до обережності. Рухаючись на запалені ним вогники, всякчас розставляють віхи обумовленостей, так наче вони роблять це не з думкою про читача, а в побоюванні самим обпектися, засліпитися, збитися на манівці. Й можливо, постаті Голдинга та його романам щедріше вділили б мовчання, якби не рішення нобелівського комітету вісімдесят третього року, наче завбачливо запрограмованого на те, аби його доробок не підпав забуттю. Комфортніше Голдинга не згадувати. Голдинг — один з найдискомфортніших, згенерована ним незатишність, незручність, викличність сягає далеко за межі звичних напруг між митцем і суспільством»⁷⁴.

Найхарактерніші читацькі стереотипи охоче тиражуються видавцями та авторами методичних розробок і підручників. Для прикладу візьмемо найпоширенішу анотацію, яка повторюється у перевиданнях: «Внаслідок авіакатастрофи кілька дітей потрапляють на безлюдний острів, дуже схожий на райський куточок. Безмежний океан, тропічні пальми, кришталеве джерело, таємнича печера... Тут є все, крім дорослих. У маленькій громаді відразу визначаються два лідери. Починається боротьба за владу. І надто скоро діти забувають не тільки про дружбу й порядність, а навіть про людську подобу... Межа, яка відділяє людину від тварини, дуже тонка. І боятися треба не того звіра, що десь зовні. Набагато страшніший той, що всередині в кожного...»⁷⁵.

Бачимо чимало спрощень, щоб привернути увагу «наївних» читачів. Розкішне місце із тропічними пальмами на райському острові — не реалістична картина дії; це алегорична декорація, котра у підтексті

⁷² Володар мух // Вікіпедія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Володар_мух (доступ: 25.07.2021).

⁷³ Голдинг В. Володар мух: роман / пер. з англ. С. Павличко. Харків: Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2015. 304 с.

⁷⁴ Гаврилів Т. То було вбивство: рец. на: Вільям Голдинг. Володар Мух. Переклад з англійської Соломії Павличко. Харків: Клуб сімейного дозвілля, 2016. 304 с. // Zbruc (31.01.2017). URL: <https://zbruc.eu/node/61662> (доступ: 25.07.2021).

⁷⁵ Голдинг В. Володар мух: роман / пер. з англ. С. Павличко. Харків: Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2015. 304 с. Надалі цитати з перекладеного тексту роману подаємо за цим виданням.

асоціюється з біблійним раєм, з якого людей було вигнано за первородний гріх пізнання добра і зла. Боротьба двох підлітків за лідерство — не головний конфлікт, а лише одна з ліній складного протиборства цінностей у свідомості героїв «Володаря мух». Дітей на острові не «кілька», а кілька десятків, хоча точна кількість не вказана, і це важливо: автор створює алегоричний колективний образ людства, втілений у групі хлопчиків. Роман не сфокусований на психологічному зображенні боротьби добра і зла в людській душі, оскільки головні персонажі показані епізодично й лише настільки «психологізовані», наскільки авторові було потрібно, щоб вони сприймалися читачами як живі реальні хлопчаки, хоча втілюють універсальні типи характерів, притаманні практично кожній людській спільноті (культурний герой, аутсайдер, мудрець, трикстер тощо) — і через те «не працює» так званий аналіз образів-персонажів як «позитивних» / «негативних», котрий досі тримається у шкільній методичній практиці (та й чимало літературознавців твердять про «поляризацію персонажів на позитивних та антигероїв»⁷⁶). Але щодо серйозної літератури ХХ ст. метод не придатний і шкідливий, оскільки моралізаторство їй не притаманне, а спрощення заважають побачити важливе.

Зокрема одразу варто підкреслити: внутрішні конфліктні лінії у романі (тобто притаманні психологічній прозі) розгорнуто значно менше, ніж головний філософський конфлікт, який стосується «колективного героя» (О. Зверев) — група дітей є алегоричним образом людства в екстремальних умовах виживання.

Стереотипним є і твердження про «найкращий роман» Голдінга. Насправді письменник не був автором єдиного роману-бестселера, на якому нібито й досі тримається його гучна слава, — наступні його книги написані значно майстерніше (принаймні, із точки зору психологічного зображення людських характерів). Це важливо розуміти, щоб не виникали хибні уявлення, чому автор (для одних — «шедевра», а для інших — «слабкого твору») був так високо поцінований нобелівським комітетом; Нобелівська премія, до речі, не присуджується за конкретний твір — Голдінг нагороджений «за романи, котрі з ясністю реалістичного оповідного мистецтва у поєднанні з розмаїттям та універсальністю міфу допомагають досягнути умови існування людини в сучасному світі»⁷⁷.

⁷⁶ Няму А., Литвинюк О. Міфопоетика Вільяма Голдінга: монографія. Чернівці: Чернівецький національний університет, 2011. С. 77.

⁷⁷ Цит. за: The Nobel Prize in Literature 1983/ William Golding. URL: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1983/summary/> (доступ: 07.08.2022).

Ще один приклад стереотипного сприймання сформулювала у своєму відгукові читачка (від 18.07.2017), котра добросовісно намагалася пояснити, що ж її розчарувало: «У книжці також є значні недоліки. Наприклад, мені не зрозуміло чому неповнолітні діти летіли без дорослих. Я прекрасно розумію задум автора, але хотілося б більшої логічності. Багато подій описується дуже абстрактно, без персоналізації і конкретики, через що доводиться перечитувати по декілька разів, щоб зрозуміти про що йдеться»⁷⁸. Щось подібне доводиться чути й від студентів при обговоренні тексту. Справді, у сюжеті «Володаря мух» чимало шитого білими нитками. Але хіба на цій підставі одразу треба робити висновки про авторські недоліки, які нібито заперечують цінність твору?

Може, відповіді на питання, чому автор зробив так, а не інакше, допоможуть прочитати його задум? «Голдинг — з тих авторів, котрі не обмовляються. Якщо в нього певне слово на певному місці, то так воно й має бути», — вважає Т. Гаврилів⁷⁹. Адже набагато важливіше прочитати те, що автор вклав у свій твір, ніж приписувати йому те, що ми й без нього знаємо, накладаючи якусь стереотипну «схему аналізу» з обов'язковими «недоліками». Якби знали, то й світова література нам ні до чого...

Отже, найперше поставимо питання про сюжетні нібито «недоліки» / невідповідності / лакуни. Чому після авіатроці не залишилося жодного дорослого, на острів потрапили лише діти, усі цілі й неушкоджені, а спогадів про пережиту катастрофу в їхній пам'яті майже не було? Чому у групі евакуйованих дітей були лише хлопчики, і чому саме англійські? Хіба така евакуація (на тропічний острів!) у Великобританії проводилася? Автори методичних розробок не раз повторюють, що події в романі стосуються часів Другої світової війни, хоча це не так — час дії умовний. Чому, за винятком незначних деталей, не показане минуле дітей, їхні взаємини ні до, ні під час розвитку дії, ні переживання катастрофи літака, а лише наростання страху перед неіснуючим Звіром? Адже у психологічному романі «про боротьбу добра і зла в людських душах» без докладного аналізу стосунків та переживань годі обійтися.

Найвірогідніша відповідь, яка є точкою відліку для нашого прочитання: бо твір не є реалістичним зображенням дійсних (чи вигаданих)

⁷⁸ Купити книгу Володар мух. URL: <https://www.yakaboo.ua/ua/volodar-muh.html#tab-reviews> (доступ: 25.07.2021). Стилiстику та орфографiю у цитатах зберiгаємо.

⁷⁹ Гаврилів Т. То було вбивство...

них, але достовірно показаних) пригод, стосунків тощо. Не є психологічним романом про добрих-поганих хлопчиків та «звіра в людині». Автор задумав щось інше. Хтось із читачів сприймає це як алогічне, очікуючи, що автор мав би все пояснити достеменно, шукає недоліки і через те не довіряє зображенню. Такі упередження і блокують читацьке розуміння. Однак маємо до діла зі старими, як сама світова культура, засобами художньої умовності, які треба сприймати саме як умовність, як своєрідний «договір» із читачем: алегорія, міфологізація, авторське повчання-попередження у непрямій (притчовій) формі, полемічний підтекстовий (через інтертекстуальні зв'язки) діалог із попередниками тощо. І лише прочитавши їх, зрозуміємо, що хотів сказати письменник.

Різночитання «Володаря мух» починається вже тоді, коли читачам довільно подають найбільш інтегральну рису поетики — жанрову природу Голдінгового роману, хоча від початку творчої біографії митця ішлося про притчові структури в його інтелектуальній прозі. Проте й досі як тільки не визначають «Володаря мух»: «науково-фантастичний твір», пригодницький роман», «психологічний трилер», «антиутопія», «повість про / для дітей і підлітків», «молодіжна повість», «любителем пригод, гострих історій і телешоу “Останній герой”», «пародія» тощо — визначення беремо зі вказаних методичних статей та читацьких відгуків. Останнє визначення має на увазі пародію на пригодницьку повість популярного у Великобританії автора дитячої літератури — шотландця Роберта Майкла Беллентайна «Кораловий острів» (R. M. Ballantyne, “The Coral Island” 1858), дотепно визначену Т. Гаврилівим як «такий собі вікторіанський соцреалізм, в якому панують оптимізм, ідилічність, гармонія»⁸⁰.

Перш ніж стати письменником, Вільям Голдінг закінчив Оксфордський університет, де вивчав і природничі науки, й англійську філологію; був шкільним учителем із 1938 по 1961 р.; підробляв клерком, пробував себе в драматургії; у час Другої світової війни воював (як морський офіцер королівського флоту). Літературою цікавився і пробував писати з юних років, але повноцінні його романи написано після війни. Від публікації у 1934 р. збірки віршів (про яку Голдінг потім неохоче згадував) до дебютного роману минуло два десятиліття. Перші чотири прозові твори не були опубліковані, а рукописи загубилися. Закінчивши наступну книгу, Голдінг сім місяців розсилав рукопис по видавництвах, звідусіль отримуючи відмови.

⁸⁰ Там само.

Зокрема поважне видавництво Faber&Faber охарактеризувало роман як абсурдний, нецікавий, порожній та нудний. Проте пізніше новий редактор цього видавництва таки дістав рукопис зі смітцевого кошика та наголос на його публікації.

У 1954 р., жорстко відредагований, роман побачив світ під назвою «Володар мух» (початкова авторська назва — «Незнайомці зсередини»). Деякий час книга не користувалася популярністю й отримала досить неоднозначні відгуки. Після перевидання у 1959 р. роман поступово став бестселером у Великобританії та США, був перекладений; відповідно ставлення літературних критиків до нього змінювалося. У 1955 р. В. Голдінга прийняли до Королівської літературної спілки, а згодом прийшло світове визнання.

Показово, що сам В. Голдінг не вважав «Володаря мух» своїм кращим романом та не погоджувався, щоб цей твір залишав у тіні набагато сильніші, на його думку, наступні твори — «Нащадки» / «Спадкоємці», «Злодюжка Мартин», «Шпиль» (“The Inheritors” 1955, “Pincher Martin” 1956, “The Spire” 1964) та ін. — усього півтора десятка книг великої та малої прози, які відзначаються глибоким психологізмом, складною нарацією та образною символікою.

В. Голдінг відхиляв спрощені інтерпретації свого роману, пропонувані представниками різних течій англійського літературознавства, філософами та психологами. Цим пояснюється і його неоднозначне ставлення до визначення власних творів як притч, виявлене вперше у лекції «Притча», прочитаній 1962 р. у США, а згодом опублікованій як есей. В одному з інтерв'ю письменник зізнався, що хотів би, щоб його романи розглядали передусім як міфи, а не як притчі, оскільки, на його думку, міф багатозначніший за притчу: «Я сприймаю притчу як прояв творчого обдарування, тоді як міф — сутнісне в найбільш первинному сенсі буття, де є ключ до існування, сенс буття та загальний життєвий досвід»⁸¹. Однак ранні Голдінгові романи таки відповідають ознакам давнього жанру притчі за двома неодмінними упродовж тривалої еволюції ознаками — інакомовність та прихована за нею повчальність (на відміну від байки, де повчання сконцентроване у «моралі»).

Роман “Strangers from Within” / «Незнайомці зсередини» був задуманий як іронічний коментар-відповідь на пригодницький роман ХІХ ст., у якому втілені уявлення про правильних англійських юна-

⁸¹ Цит. за: Кушнірова Т. В. Англійська література в культурологічному вимірі (модерний і постмодерний аспект): навчально-методичний посібник. Полтава: б. в., 2017. С. 58.

ків, котрі внаслідок кораблетрощі опиняються на безлюдному острові та, подібно до Робінзона Крузо, розумно влаштовують свій побут і щасливо долають усі небезпеки, щоб після доблесних пригод повернутися назад змужнілими. Однак ветеранський досвід В. Голдінга позбавив його будь-яких ілюзій щодо розумної природи *homo sapiens*: «Я почав розуміти, на що здатні люди. Кожен, хто пройшов війну і не зрозумів, що люди творять зло подібно до того, як бджола виробляє мед, — або сліпий, або несповна розуму»⁸². На прикладі групи дітей, змушених виживати поза цивілізацією, Голдінг показує, чим це екстремальне виживання дуже швидко може закінчитися — спаленням райського острова, загибеллю всіх, кого не врятують випадково.

Замість повчальної оповідки для юнацтва (на кшталт «Коралового острова») під пером Голдінга з'явився самостійний художній твір, хоча пародійні елементи залишилися — на них вказують алюзії (назва твору-попередника, імена його головних героїв — Ральф і Джек, епізод полювання на свиню тощо). Розповідь починається тим, що група британських хлопців потрапляє на безлюдний тропічний острів. І... на цьому схожість закінчується. В. Голдінг спростовує не так ідеї роману Р. Беллентайна про доблесть цивілізованої людини, згідно з якими британські хлопці здатні створити на дикому острові гуманну цивілізацію, дотримуючись кодексу поведінки юних джентльменів, а й полемізує з просвітницькою гуманістичною ідеологією, яка домінувала в Європі починаючи з XVIII до середини XX ст. Головний об'єкт полеміки Голдінга з попередниками — знаменита книга просвітницької доби «Робінзон Крузо» Даніеля Дефо. Тобто твір автора XX ст. є однією з «антиробінзонад»-антиутопій, традиція яких пішла саме з утопій, написаних у Великобританії⁸³, — він пригодницький лише за формою, однак апокаліптичний за духом. В антиутопіях, як відомо, головна риса — авторське попередження про небезпеки розвитку людської цивілізації.

Як зазначала С. Павличко, «в універсальності голдінговських героїв кореспондують і максимально розмиті контури історичного часу і простору. Та все ж у непрямій формі письменник торкнувся найважливіших соціальних проблем нашої епохи, котру не сприйняв і прийняв як епоху негуманну, небезпечну, апокаліптичну»⁸⁴.

⁸² Цит. за: Нямцу А., Литвинюк О. Міфопоетика Вільяма Голдінга. С. 76.

⁸³ Див. докладніше: Там само. С. 70-77.

⁸⁴ Павличко С. Д. Лабіринти мислення: інтелектуальний роман сучасної Великобританії. Київ: Наук. думка, 1993. С. 32.

На думку В. Голдінга, Друга світова війна показала, наскільки крихким є руссоїстський міф про природну доброту людини. Саме тому людське суспільство показане через групу дітей, до того ж чітко поділених за віком: підлітки 10-13 років та діти дошкільного й молодшого шкільного віку. Тим самим Голдінг руйнував ще один міф — про безгрішну природу дитячої душі. Однак головний умовний прийом у його оповіді — містка алегорія суспільної структури: перебування групи англійських хлопчиків на острові уособлює процес становлення суспільного устрою. У будь-якому суспільстві є дієздатні його члени й ті, якими спільнота мусить опікуватися (власне, якістю опіки — виховання, навчання, лікування, правозахисту, благоустрою спільного простору тощо — ми вимірюємо гуманність та ефективність суспільного ладу в сучасному світі). Тому й зображені діти двох вікових груп, хоча точна їхня кількість не названа, а докладніше показані лише кілька підлітків.

Усі разом діти на острові — мікромодель людського роду на Землі (не випадково острів схожий на корабель — давній символ людської спільноти у безбережному життєвому морі), де є все для виживання — благодатний клімат, вода та цілком безпечний ліс, їстівні плоди, тварини, на яких можна полювати, немає хижаків чи отруйних змій. Тобто ніщо не заважає жити маленьким людям. Усе є, крім доброї волі членів спільноти підтримувати той порядок, який забезпечить майбутнє та збереження людського образу «за подобою Божою», відповідно до природних людських прав, про які, до речі, хлопчики знають, але згодом втрачають орієнтацію щодо моральних цінностей.

Розвиток сюжетної дії показано в антиутопійному напрямку — до неминучого самознищення природного життя на острові. Власне, й почалося з катастрофи: через війну, розв'язану дорослими, від яких діти чекають порятунку, трапилася аварія (вона не показана: зав'язкою сюжетної дії є перша зустріч Ральфа та Рохи на березі біля лагуни), діти опинилися самі на острові. Захоплена своєю війною, доросла цивілізація згодом нагадує про себе мертвим тілом парашутиста з підбитого літака, якого в подальшому діти вважатимуть жахливим Звіром. А в розв'язці несподівана поява катера з офіцером у парадному однострої англійського морського флоту — шанс на спасіння всупереч логіці реальних подій. Шанс урятуватися — як момент для осмислення помилок, про які щойно прочитано. Ще один доказ присутності притчової моделі у жанровій структурі «Володаря мух», адже така розв'язка хоча й не подає очевидної «моралі», зате досить однозначна.

Автор створює символ величезної узагальнюючої сили — палаючий острів, на якому врятовані завдяки щасливому збігові обставин дітлахи настільки захоплені братовбивством (аналогія до цілого людства), що не думають про реальну небезпеку, а в фіналі усе, що пов'язує їх із рятунком та цивілізацією, сконцентровано в «ошатний обрис далекого крейсера» на обрії, з якого приплив катер з офіцером та озброєними моряками. Чи залишилася ще десь та гуманна цивілізація? — ставить питання Голдінг. «Хіба якби там було все прекрасно, звідти евакуювали б дітей? Хіба Ральф вертається не в світ, де точиться атомна війна? Хіба останнім словом роману не є слово “крейсер”? Хіба не парадоксально, що саме це слово — завершальне і єдине, обране випромінювати певність, надійність? Надійність останнього твердого виступу над незглибною прірвою?» — коментує Т. Гаврилів питання про те, чи є художній світ Голдінга безнадійним⁸⁵.

А він такий, яким і мусить бути у філософському романі-антиутопії: без оглядки на читацькі очікування гепі-енду лунає серйозне попередження про кінець, якого мусить очікувати людство, якщо воно й далі вестиме руйнівні війни. Прямого повчання автор не висловив, однак воно мусить бути прочитане реципієнтом у результаті інтелектуальних зусиль.

Щоб бути певним, чи правильно розуміємо авторське інакомовлення, звернімо увагу не лише на сюжет, а й на конфлікт. Хто та яким чином вступає у протиборство, котрим рухається сюжетна дія? І чи лише вчинки персонажів (зокрема головних конкурентів на роль лідера — Ральфа і Джека Меридью) виявлені як протиборство? Насправді розвиток подій у романі не стільки залежить від поведінки цих двох, скільки від дій чи бездіяльності всіх інших — усі діти є складовими «колективного героя», вони так чи інакше причетні до вибору — і того, який роблять самі, і того, який робиться поза ними. Як і в реальному суспільному житті. Ще й тому Голдінг показав саме англійських хлопчиків (а не з наміром найбільшої вірогідності зображення чи ще з якихось міркувань): англійська демократія уособлює класичний зразок політичного устрою, вона найстарша та найавторитетніша структура такого типу в реальній людській історії, і те, що всі персонажі сприймають традицію англійської демократії як найпридатнішу для наслідування, не раз підкреслено в тексті. *«Нам треба мати правила і підкорятися їм. Вреши, ми ж не дикуни. Ми англійці,*

⁸⁵ Гаврилів Т. То було вбивство...

а англійці завжди і в усьому найкращі», — каже Джек у перший же день, коли всі хлопці сповнені щирих намірів жити *«за правилами»*.

Діти не допускають у свою свідомість сумніву, що спасіння прийде швидко, натомість захоплені перспективою володіння незайманим розкішним островом: *«Це наш острів»*; *«Все це наше»*, — захоплено повторює Ральф, а з ним радо погоджуються всі, крім Рохи. При найменшій Рошиній спробі спонукати до якихось раціональних дій хлопці підбадьорюють себе очікуванням райського відпочинку: *«Ждучи порятунку, можна чудово побавитися на острові»*. Але хіба не так живуть із дня на день більшість пересічних громадян, очікуючи від політиків обіцянок про неодмінні *«покращення»* й *«реформи»* та звітів про *«досягнення»*? Популізм — найупливовіший штаб політики в сучасному світі, особливо у країнах *«молодих»* демократій.

Напруження, а згодом ворожнеча і злочини на острові показані невідворотними не тому, що Джек Меридью бореться за місце лідера з Ральфом (фактично він і так посідає місце неформального лідера — Голдінг показав закономірності стосунків у так званих неформальних групах, завдяки своєму учительському досвідові, досить точно й переконливо), а тому, що не приносять успіхів спроби налагодити життя *«за правилами»*. Бо всі готові розважатися й відпочивати, але ніхто не поспішає робити необхідне, та не надто захопливе й приємне, і немає жодних впливових способів проконтролювати роботу кожного, крім його власного сумління.

Те, що найкращі наміри дітей не справдилися, а зусилля встановити розумний лад провалилися, відлунює гіркою авторською іронією, коли у фінальну сцену вплітається трагічна нота — у словах про непоправні помилки, вчинені на острові, про *«темноту людського серця»*: діти плачуть, *«заражені тим самим почуттям»*, із яким Ральф згадує *«колишню невинність»* та загибель мудрого Рохи. А прибулий офіцер, прикро вражений і стривожений цим вибухом горя, не знаходить нічого більш втішного, як сказати: *«...здавалося б, англійські хлопчики — ви ж усі англійці, правда? — зможуть якось краще дати собі раду...»*.

Найважливіша та найактуальніша авторська думка, висловлена в романі у формі притчі-попередження, — про недосконалість і хисткість суспільної споруди, яку в сучасному світі вважаємо найбільшим досягненням людства — демократії. Хоч і знаємо афоризм відомого англійського політика Вінстона Черчилля: демократія — найгірша модель людського устрою, біда лише в тому, що кращої людство так і не

вигадало. За Голдінгом, ця модель нестійка іманентно, тобто навіть тоді, коли на неї ніхто не зазіхає (ніхто з персонажів і не мав такого наміру). Задум хлопців провалюється, оскільки успіх і тривкість демократичної суспільної системи залежать не від окремого рішення чи лідера, а від повсякчасних зусиль кожного громадянина в системі та від вибору, який так само треба робити повсякчас, крок за кроком. Наступний крок уже буде залежати від попереднього, від здатності вибирати розумно, осмислювати зроблене, врахувавши помилки та спрогнозувавши наслідки. Натомість хлопці, котрі дружно підтримали Ральфа на перших зборах, скоро опиняються під жорстким керівництвом Джека та авторитарним тиском у його «племені», пішовши за ним добровільно.

Власне, це відбувається у розділі 8-му («Темрява в дарунок») поза зовнішньою сюжетною дією, ніби непомітно для читача, бо автор-оповідач не повідомляє про чиєсь окреме рішення чи вчинок. Надалі дітям уже не доведеться вибирати, усі мусять лише підкорятися й часом іти проти власної волі та сумління (як близнюки Ерік-і-Сем). Усіма управлятиме страх: спочатку лише Роха інстинктивно лякається Джекової некерованої агресії та маленькі діти бояться Звіра, згодом Звір стане пострахом для усіх, не виключаючи й ватажка Джека. Той пропонує легший крок, ніж Ральф, — «забути звіра», віддавши йому частину мисливської здобичі: «*Можє, він [Звір] нас за це не рушить*». Формується нова, об'єднана страхом перед зовнішнім ворогом спільнота, котра творить собі ідолів та ритуали поклоніння й підкорення. І жоден у цій спільноті вже не здатний думати — показані наслідки дій, а не наміри. Але й перед тим Голдінг повсякчас показував своїх героїв — Ральфа, Джека, Еріка-й-Сема, навіть Саймона — у стані розгублення, нездатності висловити думку та навіть сформулювати її у власній голові.

Жодна з практичних та розумних справ, намічених демократичним способом за підказками розумника Рохи, — запалити й підтримувати вогонь, який би привернув до острова корабель рятувальників, побудувати курені, які би захищали дітей у негоду, постійно наглядати за малюками (про хлопчика з родимою плямою на обличчі, який невідомо де подівся після першої пожежі, воліють не згадувати), — не увінчується справжнім успіхом. Щось необхідне для спільного виживання роблять лише кількоро із хлопців-підлітків — Ральф, Саймон, Ерік-і-Сем та гаряче підтримує Роха (нездатний працювати фізично через дихавицю та короткозорість, а потім майже сліпоту, на яку його прирекли сильніші хлопці, коли відібрали окуляри). Натомість Джек ске-

ровує організовану колишньою дисципліною групу церковних хористів на привабливіші для себе й загалу розваги — полювання (його необхідність у житті дітей не показана автором: хлопці не встигли посправжньому зголодніти й виснажитися фізично, хоча дуже швидко занедбали гігієну), бенкети та жорстокі ритуали гри у «плем'я» з його Володарем Мух.

Автор не показав події на острові у якійсь логічній чи психологічній зв'язності й послідовності (включно з аварією літака, з якої все почалося, але згадано про неї побіжно), оскільки до осмислення пережитого ніхто з героїв не здатний. Розібратися у причині страху намагається лише Саймон. Обриси художнього часу досить розмиті: дія може тривати як кілька днів (у дослідженні Оксани Литвинюк вказано вісім днів⁸⁶) чи тижнів, так і місяці. Хіба хтось із читачів зауважує, за скільки часу тіло парашутиста встигло зігнати й розкластися так, що в 9-му розділі («Обличчя смерті») Саймон бачить оголений череп? Однак усі ці деталі й особливості належать до неодмінної для притчі художньої умовності, а не до авторських «недоліків», доки вони не заважають прочитати головного.

Образи-характери п'яти підлітків, яких автор змалював яскравіше за інших, теж цілком відповідають поетикальним характеристикам притчі: кожен із персонажів має архетипне ядро, на яке накладаються конкретні індивідуальні риси, щоб він став реальним у читацькій уяві. Ральф уособлює риси демократичного лідера, якими володіє або які йому приписують інші діти, дивлячись на «ясноволосого» спритного підлітка: розважливність, поміркованість, здатність не втратити здорового глузду, відчуття відповідальності, дружелюбність, фізична привабливість та вправність. Його антипод Джек є втіленням лідера авторитарного — йому притаманні незалежність, агресія, амбіції щодо власної першості, ініціативність, швидкий, хоч і недалекий розум, здатність до безапеляційних жорстких рішень, наполегливість, нетерпимість до слабких та прагнення впокорювати їх, відсутність емпатії, — усе це досить швидко дає йому перевагу над Ральфом.

Щодо характеристик «позитивний» чи «негативний», то їх не варто застосовувати щодо психологічної прози Голдінга, оскільки вони відносні й цілком суб'єктивні: сила та вправність, які нібито для всіх є позитивними, обертаються агресією та злісним приниженням аутсайдерів групи (як зараз би сказали — цькуванням / булінгом, про який нарешті заговорили як про неодмінну рису реальної поведінки в

⁸⁶ Нямцу А., Литвинюк О. Міфопоетика Вільяма Голдінга. С. 167.

дитячих колективах), але й легковажність Ральфа, сприйнята всіма як дружня відкритість та почуття гумору, приносить аутсайдерові Росі гірке розчарування. Саме Ральф дав усім хлопцям привід називати Роху дошкульним прізвиськом, у відповідь на його довіру навіть не спитавши про справжнє ім'я. Або Саймонові якості — вдумливість, чуйність, інтуїція, здатність до сумнівів та самоаналізу — це добре чи погано? Через них усі діти, навіть розумний і чутливий Роха, мають Саймона за хлопця *«несовна розуму»*.

На противагу спрощеній схемі «позитивні vs. негативні персонажі», образна структура філософського роману Голдінга сприймається рівноцінною його філософським ідеям, якщо визначити універсальні відповідники усім архетипним персонажам. Чому, крім Ральфа та Джека, докладніше показані всього кілька підлітків — Роха, Саймон, Роджер та близнюки Ерік-і-Сем? Бо вони займають відповідні місця у структурі не лише стихійного дитячого колективу, а й будь-якої людської спільноти.

Роха — єдиний із підлітків, хто повсякчас здатний до раціональної поведінки. Його знання та розум, однак, не очевидні для інших дітей або не приваблюють їх, натомість викликають агресію та бажання принизити розумнішого, але слабшого за себе. *«Заткни пельку!»* — постійно лунає в устах Джека, який не терпить переваг над собою. А хіба в будь-якому суспільстві не раді цькувати «розумників» із будь-якого приводу ті, хто належить до посереднього загалу? Фізичні вади (зайва вага, незграбність, короткозорість) роблять Роху вразливим та боязким, але й розум не приносить йому користі там, де на нього ніяк спиратися, коли все навколо стає ірраціональним.

Саймон міг би бути Росі найнадійнішим другом (та й будь-кому із хлопців), однак він — дивак і самітник, його хворобливість (епілепсія) та індивідуалізм відділяють його від усіх і прирікають на роль жертви так само неухильно, як і Роху — його фізична незграбність та розум. В образі Саймона мало звичайних хлоп'ячих рис — це один із Голдінгових персонажів «не від світу сього», оскільки в ньому втілено рідкісний архетип людського Духу, а не природної посередньої людини. Чим виділяється Саймон? Емпатійність, відповідальність, інтуїція, альтруїзм, потреба і здатність дивитися в очі власному страхові та долати його — рідкісне поєднання рис, притаманних одиницям серед людей. Це дає підстави багатьом дослідникам порівнювати хлопчика з Ісусом Христом. Саймонові належать слова про те, що Звір — *«це ми самі»* (розділ 5 — «Звір з моря»), так і не почуті іншими хлопцями.

При обговоренні роману часом проводимо гру в асоціації: треба пов'язати з кожним з архетипних персонажів-підлітків лише одне-два ключові слова, але за найточнішою та наймісткішою асоціацією. Асоціації зазвичай різні, найчастіше висловлюються такі: Ральф — демократичний лідер, Джек — воля й агресія, Роха — раціональність, Роджер — ірраціональна жорстокість, Ерік-і-Сем — людина натовпу (без індивідуального обличчя, схожа на таку само іншу людину)... Однак щодо Саймона, як правило, гравці не згадують найголовнішого слова — совість. Хоча основою людського Духу, який рухає суспільним прогресом, є індивідуальне сумління, тобто людська совість. Ідеальна міра людської відповідальності, притаманна лише поодиноким жертвним особистостям, стала такою несучасною, що рідко й згадується у повсякденному житті.

Роджер, як і Саймон, показаний у Голдінга скупими, але виразними штрихами, причому варто звернути увагу на наративні особливості. На початку сюжетної дії психологічне фокусування оповіді (тобто чийми очима автор-оповідач показує те, що відбувається) стосується переважно Ральфа, Рохи, Джека, але й Саймона та Роджера. Роджера — принаймні в одному з епізодів 4-го розділу, де підліток спостерігає за малюком Генрі, не насмілюючись поцілити в нього камінцем: «...руку Роджерову скеровувала цивілізація, яка нічого про нього не знала і лежала в руїнах». Однак надалі Роджер показаний уже не «зсередини», а лише зовні: він виконує накази Джека або сам віддає жорстокі накази та проявляє злочинну ініціативу — саме він скотив той камінь, який розчавив Роху, і наказав «загострити палицю з обох кінців», коли «плем'я» полювало на Ральфа. А що відбувається в його голові і що керує його вчинками, читачі вже не бачать — цивілізація відступила перед темним мороком ірраціонального зла, яке живе в цьому хлопцеві. Натомість Саймон до останньої хвилини показаний саме крізь призму його свідомості, оскільки цей хлопчик і втілює сумління — ознаку духовності в людині.

Третьоособова оповідь у романі — надзвичайно чутливий показник того, що відбувається на острові. Крім змінного фокусування, яке наближає до читачів того чи іншого з персонажів, визначає освітлення епізодів та їхню композицію, авторська оповідь має ще й особливий рівень насичення деталями символічного характеру: прекрасна мушля, вогонь, Рошині окуляри, свиняча голова на палі, яка згодом «оживає» й перетворюється на страхітливого Володаря Мух (буквальний переклад імені Вельзевула з гебрайської мови Старого Завіту), розма-

льовані машкари замість дитячих облич, загострена з обох кінців палиця (символ насильства), обрис крейсера на обрії — далеко не повний перелік деталей, у які автор уклав, окрім прямого значення, ще й символічний зміст. Це й дозволяє філософському романові набувати актуального підтексту та водночас підкреслювати визначеність авторських висновків-попереджень, задавати читачеві орієнтири прочитання.

Найбільш поширений у науково-критичній та методичній літературі стереотип — нібито в романі йдеться про «одвічну боротьбу добра і зла», показаних через деградацію дітей на острові, — теж варто проаналізувати. Нібито автор показав присутність Звіра в людській душі, витoki людської жорстокості тощо. І що може бути в цьому нового? Натомість пропонуємо прочитання твору В. Голдінга як гостро-актуальної для свого часу (середина ХХ ст.) антиутопії, коли постала загроза ядерної світової війни й очевидним було домінування тоталітаризму у світовій політиці. І водночас це прочитання роману-притчі, актуальної повсякчас, оскільки показує відповідальність кожної людини за суспільний устрій, у якому людина живе, розплачуючись за кожен свій крок як представника людської спільноти.

Якщо перерахувати найважливіші риси поетики сучасного роману-притчі «за Голдінгом», виходить досить короткий перелік (перші дві характеристики притаманні притчі від початків її жанрової еволюції, наступні характеризують конкретний роман і показують, що цей перелік можна розширити, якщо порівняти з іншими творами притчової форми):

- присутність інакомовлення: увесь сюжет «Володаря мух» є алегорією розвитку людської цивілізації, відзначається подвійним характером (пряме зображення дітей на острові й універсальне — у підтексті читаємо про все людство);
- повчальність / однозначність розв'язки, якою завершується розвиток сюжету, характерного для антиутопій (розв'язка є авторським попередженням для людства про небезпеку самознищення);
- архетипний характер головних образів-персонажів: вони представляють людське суспільство в мініатюрі;
- локалізація хронотопу: дія зосереджена на острові та стиснута в невеликий проміжок часу, щоб читач легко охоплював універсальне зображення — мікромодель еволюції людського устрою;
- символічний характер деталей, якими насичена авторська розповідь.

На наступному занятті цей перелік порівняємо з характеристиками роману японця Кобо Абе «Жінка в пісках» (1962), щоб зрозуміти,

як у літературі ХХ ст. давня притча трансформується у більш гнучку й вільну форму (позбавлену авторського однозначного спрямування до розв'язки-повчання) — філософського роману-параболи.

Контрольні питання:

- Які характеристики має давній оповідний жанр — притча?
- Чи доцільно розглядати повість «Повелитель мух» крізь призму цієї жанрової форми? Які підстави такого прочитання ви бачите?
- Які обставини авторської біографії зумовили появу цієї повісті та як вплинули на те, що показано?
- Чому авторові Вільяму Голдінгові важко було опублікувати свій твір?
- Чи справедливо вважати повість «Повелитель мух» кращим твором В. Голдінга? Чому сам письменник був проти такої оцінки?
- Чи можете ви порівняти інший твір В. Голдінга з «Повелителем мух»? Яка ваша оцінка цих творів?
- Чому в ранніх повістях цього англійського письменника таки можна виявити притчові ознаки — інакомовність та приховану повчальність?
- Які ще жанрові ознаки філософської повісті «Повелитель мух» важливі, щоб прочитати її підтекст?
- Чому дія в повісті відбувається на острові? Яку алегорію можна прочитати за таким місцем дії?
- Як розгортається дія? Наскільки передбачуваним є розвиток подій і чому?
- Чому в повісті немає персонажів-дівчат, нема дорослих персонажів?
- Як виявляється конфлікт? Чому очевидна лінія конфлікту — суперництво між Ральфом та Джеком — не визначає підтекст (авторську думку про закономірності розвитку людської цивілізації)?
- Хто з усіх хлопців острова найбільше підходив на роль лідера? Чому спочатку обрали Ральфа?
- Чим важливий вибір кожного з хлопців-підлітків, який вони роблять між Ральфом і Джеком? Чому більшість цих хлопців опинилися у «племені» Джека? Який підтекст має такий поділ дітей?
- Чому момент вибору кожним представником «племені» не показано в авторській розповіді? Що було точкою неповернення для кожного з підлітків у їхньому виборі?

- Чому маленькі діти опинилися поза «племенем», але й Ральфові вони нічим не допомагають? Чи важливі ці діти як персонажі?
- Чому з усіх хлопців-підлітків, які були на острові, автор виділив лише кількох — Ральфа, Джека, Роху, Саймона, Роджера, Ерік-і-Сема?
- Чому «плем'я» Джека не спиняється у своїх злочинах після того, як були викрадені Рошині окуляри?
- Чому Саймон опинився поза групою Джека, хоча був одним із хористів?
- Що дає цьому хлопчикові сміливість піти в ліс і самотійно шукати Звіра?
- Чому ніхто з хлопців не слухав Саймона чи Роху, а потім і Ральфа?
- Якими рисами наділено Роху? Чому він одразу став об'єктом цькування?
- Якими рисами характерів наділені Джек та Ральф? Чи можна вважати конфлікт вичерпаним їхнім суперництвом?
- Чому в епізоді розв'язки, коли офіцер спитав, хто головний, — Джек не відгукнувся?
- Який тип людської поведінки втілено в образі Роджера?
- Яке значення мають наративні характеристики повісті?
- Що означало би для дітей повне спалення острова? Чому вони не думають про неминучу загибель?
- Чому автор зробив розв'язкою випадкове спасіння дітей?
- Які символічні деталі вплетено в образну тканину повісті?
- Чому розумний план дій, з яким діти погодилися на перших зборах, дав збій? Наскільки це закономірно, якщо дію прочитувати як універсальну ідею — закономірності розвитку людської цивілізації?

7. Театр абсурду та «сердиті молоді люди» в англійській літературі.

* Суспільна атмосфера в Англії повоєнного часу (період «повоєнного врегулювання» / *postwar settlement*). Суперечливий характер літературного розвитку: авангардні та реалістичні тенденції. * «Револуція в театрі» 1956 р. Поява нового покоління — «нової хвилі» митців — прозаїків та драматургів. Образ молодого сучасника в романах та п'єсах Джона Вейна, Кінгслі Еміса, Джона Осборна, Арнольда Вескера, Брендана Біена, Шейли Ділені й ін. * Вплив п'єси «Оглянься в гніві» на англійську драматургію свого часу. Образи головних героїв-сучасників — «сердитих молодих людей». * Особливості конфлікту та поетика

композиції у драмі Дж. Осборна «Оглянься в гніві». Продовження традицій шекспірівського та чеховського театру. * Театр абсурду в Англії (Гарольд Пінтер, Норман Сімпсон). Творчий доробок Гарольда Пінтера.

Друга світова війна мала для Англії значно важчі наслідки, ніж Перша — у 1940-х почався активний розпад Британської імперії. Безумовно, це вплинуло на національну самосвідомість, однак почуття втрати компенсувалося гордістю за країну, котра в часи глобальної небезпеки виграла битву з німецьким нацизмом. Англіїці витримали особливо небезпечні бої за повітряний простір над Британією, за безпеку морських шляхів, зокрема до Архангельська, куди відправляли товари на допомогу Радянському Союзові. Сталому, комфортабельному й добре налагодженому побутові британців було нанесено значні збитки, що змусило британське суспільство, різні його верстви гостро відчувати тривогу, нестабільність воєнного часу та трагічність втрат.

Англійська культура обдумувала свій воєнний досвід неспішно, співвідносячи з руйнуванням старої Британської імперії, і лише до 40-річчя перемоги (1985-й та наступні роки) з'явилися численні літературні твори різноманітного кшталту — від документальних нарисів та мемуарів до постмодерністських «ігрових» текстів, у яких постають пережиті події Другої світової. Підведення підсумків відбувалося в рамках міркувань про «англійськість», яка осмислювалася як національна ідентичність, котрій притаманні старі демократичні традиції, добре налагоджений побут. До творів такого кшталту можна віднести передусім прозові: романи й епічні цикли старожилів англійської прози Джона Бойнтон Прістлі (John Boynton Priestley, 1894-1984), Грехема Гріна (Henry Graham Greene, 1904-1990), Чарльза Персі Сноу (Charles Percy "C. P." Snow, Baron Snow, 1905-1980), сатирика Івліна Во (Evelyn Arthur St. John Waugh, 1903-1966) та ін. Англійська проза цього періоду зберігає досить консервативні реалістичні й епічні традиції.

Натомість повоєнна драматургія в Англії виглядає куди більш динамічною, різноманітною і своєрідною. Передусім завдяки появі в середині 1950-х покоління, яке співвідносять водночас і з розвитком реалістичних традицій, і з модерністськими досягненнями в першій половині ХХ століття, і з новими пошуками авангарду — зокрема з театром абсурду, назву якому дав у своїй монографії 1961 р. англійський дослідник Мартін Есслін. «Нова хвиля» в драматургії Англії піднялася дещо пізніше, ніж у французькій, однак відзначалася неповторними обличчями талановитих молодих драматургів. Вони де-

мократизували мову театру, наблизили його до пересічних людей, зробивши проблеми так званого «середнього класу» загальнонаціональними, а його представників — уособленням цілого покоління, котре було назване «сердитими молодими людьми» завдяки героєві Джона Осборна у п'єсі «Оглянься у гніві» (“Look Back in Anger”, 1956) — Джиммі Портеру.

Прем'єра дебютної п'єси Дж. Осборна (8 травня 1956 р. в театрі Роял Корт / Royal Court, художній керівник — Джордж Дівайн) у критичних відгуках була названа «революцією в театрі». Назва закріпилася в історії англійської культури і стала знаковою, як і характеристика героїв п'єси — «сердите молоде покоління» / «сердиті молоді люди» / *angry young men*; критики почали оперувати цим висловом, започаткованим, очевидно, в автобіографічній книзі Л. А. Пола «Сердита молода людина» 1951 р. Найбільш визначними й типовими представниками «сердитих молодих» вважаються романісти Джон Брейн (John Braine, 1922-1986), Джон Вейн (John Barrington Wain, 1925-1994), Кінгслі Еміс (Kingsley William Amis, 1928-1995), Колін Вілсон (Colin Henry Wilson, 1931-2019) та драматурги Джон Осборн (John James Osborne, 1929-1994), Брендан Біен (Brendan Behan, 1923-1964), Арнольд Вескер (Arnold Wesker, 1932-2016), Шейла Ділені (Shelagh Delaney, 1938-2011) тощо. Їх об'єднує не лише майже одночасний прихід у літературу (від початку 1950-х — початку 1960-х), а й тип представленого ними героя-сучасника.

Уперше такий герой з'явився в 1953 р., коли надруковано роман «Щасливчик Джим» К. Еміса та «Поспішай донизу» Дж. Вейна. Це був тип молодого людини (здебільшого плебея), що пробилася «нагору», зіткнулася з ворожим середовищем і зазнала розчарування через своє банальне життя. Одна з головних тем «сердитих молодих» авторів, які стали визначними митцями, — свідомий, осмислений нонконформізм. Герой «сердитих» невдоволений сірими буднями, своєю роботою, дратується інтересами та ідеалами інших людей, ненавидить істеблішмент, накидається на моральні та інтелектуальні цінності, притаманні суспільству. Це швидше «антигерой» — малосимпатичний, галасливий, брутальний, непривабливий. Нонконформістський бунт «сердитого» героя нерідко завершується конформізмом, сімейним і суспільним благополуччям, життєвими компромісами, примиренням із соціумом, проти якого розпочиналося «повстання».

Спільними або схожими були й місце дії — англійська провінція; стиль нарації та інтонація твору — особистісна, іронічна, навіть

цинічна; прагнення до найповнішої вірогідності, підкреслена особистісна основа твору.

Про причини «сердитості» покоління чимало писали: ішлося про атмосферу «холодної війни», утрату Великобританією колишнього національного престижу, а передусім про перспективу атомної катастрофи для всього людства. Якщо в середині 1940-х рр. Англія переживала загальнодемократичне піднесення, зумовлене перемогою над нацизмом (у гаслах лейбористської партії, котра прийшла до влади на виборах у 1945 р., лунали обіцянки побудувати суспільство загального добробуту і справедливості), то вже через кілька років оптимістичні плани провалилися: замість радикальних змін були проведені лише компромісні реформи, молоде покоління приходило в світ, де ніякої надії на покращення не було. Цю атмосферу іронічно показав К. Еміс у вірші «Остання війна» (1940-ві рр.), пародіюючи відомий детектив Агати Крісті.

Однак молоді ровесники «сердитих» не хотіли миритися з тотальною безвихіддю: завдяки глобальним змінам у цілому світі (руйнування колоніальної системи, відмирання старої соціальної ієрархії, науково-технічна революція тощо) стало можливим пред'явити владі максимальний рахунок від імені звичайної людини «з низів». Колишня «маленька людина» завдяки новому історичному досвідові, новому індивідуалізму, що сформувався завдяки отриманій освіті, ставала особистістю, протиставляла себе буржуазному істеблішментові. До моменту появи п'єси Дж. Осборна настрої протесту в англійському суспільстві досягли критичної фази.

Джон Джеймс Осборн у 1956 р. дебютував у театрі п'єсою «Оглянься у гніві», котра поклала початок оновленню англійської драматургії, пов'язаної з рухом «сердитих молодих людей». П'єса дала вихід накопиченим у суспільстві настроям / очікуванням, через те й була сприйнята бурхливо. Уперше за тривалий час (кілька десятиліть поспіль) спектакль на англійській сцені набув значення суспільної події. Думки і вчинки героя Дж. Осборна — Джиммі Портера — обговорювалися з такою пристрасстю, ніби він був живою реальною людиною. Осборн проголосив народження нового соціального й психологічного типу персонажа — невдовзі Джиммі Портера будуть порівнювати з Гамлетом, із Растіньяком Бальзака, Жульєном Сорелем Стендаля, героями Чехова тощо.

Дж. Осборн народився у передмісті Лондона в сім'ї комерційного художника, який помер у 1940 р. У молодості майбутній драматург пробував свої сили як актор репертуарного театру, як журналіст; п'єси

писав із 1950 р. Однак слава прийшла лише після постановки п'єси «Оглянься в гніві» у 1956 р., і не лише в Англії. П'єса була показана в Москві під час молодіжного форуму (VI Всесвітній фестиваль молоді і студентів; тривав 2 тижні від 28 липня 1957 р. у Москві; його символом став знак «Голуб миру», придуманий художником Пабло Пікассо; на форум прибули делегати від лівих молодіжних організацій зі 131 країни світу — усього 34 тисячі гостей).

Фестиваль став в усіх сенсах знаковою та вибуховою подією для Радянського Союзу — і наймасовішим за свою історію. Він припав на середину хрущовської «відлиги» і запам'ятався своєю відкритістю. Прибулі іноземці вільно спілкувалися з москвичами, це не переслідувалося. Для вільного відвідування були відкриті московський Кремль і парк Горького. За два фестивальні тижні було проведено понад вісімсот заходів. Фестиваль і досі асоціюється у пам'яті колишніх радянських громадян із початком моди на джинси, рок-н-рол, бадмінтон, із появою пісні «Підмосковні вечори», телепередач «КВН», популярністю співачки Едіти П'єхи та ін. культурними подіями, великими й меншими...

П'єса Дж. Осборна невдовзі була перекладена багатьма мовами (російський переклад датується 1959 роком⁸⁷; українського перекладу досі немає), донині ставиться в багатьох театрах, була екранізована (1959 р.). Прем'єра в Роял Корт у травні 1956-го безперечно вважається «революцією в театрі».

П'єса відкрила нову сторінку в історії англійського театру під назвою «драма нової хвилі», активізувавши творчість молодих драматургів — ровесників та наступників Дж. Осборна (Шейла Ділені, Арнольд Вескер, Девід Сторі, Алан Сіллітоу, Норман Сімпсон та ін.), викликавши рух за національний театр, за оновлення сценічної мови, демократизацію театру загалом. Роял Корт став відкривачем нових талантів, колискою нової драми, а день прем'єри увійшов в історію англійської драматургії як день народження «нової хвилі» в усій британській культурі. П'єса Осборна з'явилася після прозових книг Кінгслі Еміса «Щасливчик Джим» та Джона Вейна «Поспішай униз» і в ідейному плані стала їхнім логічним продовженням. Але життєва філософія Осборнового Джиммі Портера позначена явним впливом екзистенціалізму; це світосприймання аутсайдера й бунтівника —

⁸⁷ Див. пізніші видання та публікації в Інтернеті: Осборн Дж. Пьесы / пер. с англ. под. ред. В. Харитонова; послесл. В. Ряполовой. Москва: Искусство, 1978. 287 с.; Осборн Д. Оглянься во гневе: пьеса в трех действиях / пер. Д. Урнова. Москва: Искусство, 1978 / [OCR & spellcheck: Ольга Амелина, август 2005]. URL: <http://bestdocs.ru/docs/index-26405.html> (доступ: 19.02.2021).

людини, що ставить себе поза суспільством і приймає на себе весь тягар людських страждань і болю.

Джиммі Портер — особистість, яка прагне зрозуміти, що таке життя, замість того, щоби брати його таким, яким воно є. Люто нападаючи на мораль, заперечуючи релігію, традицію, кастову систему (Портер ненавидить родичів своєї дружини Елісон — верхівку середнього класу), затаврувавши все ненависним словом «фальш», герой засліплює себе гнівом, який спонукає відкривати нові й нові об'єкти критики, але позбавляє можливості виразно бачити обриси й контури цих предметів та понять. Уся п'єса — зтягнутий монолог головного героя, котрий поштуркує свою дружину, приятеля Кліффа, критикує газети, релігію, сім'ю... Особистісне й суспільне у Портера тісно пов'язані, через те він пред'являє своє невдоволення як рахунок цілому суспільству. Приймає близько до серця те, що вичитує з газет, що бачить на вулиці, хоч воно й не має до нього прямого стосунку.

Монологи й репліки головного героя п'єси — то іронічні, то злісно-в'їдливі, то суворо-скорботні, то пройняті гострою тугою, то одверті до крайньої межі інтимних зізнань — сприймаються глядачами як голос совісті. Джиммі Портер втілив у собі кризовий момент життя суспільства, кризу свідомості молодого покоління. Через те і став сприйматися як герой часу. Головний конфлікт п'єси — передусім внутрішньо-психологічний: Дж. Осборнові вдалося показати складне життя людської душі. П'єса має камерний характер, однак через систему позасценічних персонажів (їх нараховується до десятка), через альянзи суспільно-політичного життя (наприклад, репліки, викликані читанням газет) набуває значно ширшого змісту у підтексті.

Розвиток дії побудований циклічно — як рух по колу; це відбито й у побудові сцен: у першій дії постійно бачимо в різних комбінаціях трьох дійових осіб (Джиммі, його приятель Кліфф, дружина Джиммі — Елісон), до яких у другій дії долучається подруга Елісон Гелена, а в третій дії героїні двічі міняються місцями, бо Гелена спочатку показана на місці Елісон, проте з поверненням подруги покидає квартиру Портерів назавжди.

Психологічні нюанси стосунків усіх чотирьох героїв показані тонко й ненав'язливо. Конфлікт, як в А. Чехова, має значний простір у підтексті: він «розлитий» у монологів і діалогів, охоплює всіх без винятку персонажів — і дійових осіб, і позасценічних. Зав'язка (знайомство Джиммі з Елісон та їхнє одруження всупереч волі батьків нареченої) віднесена назад, у передісторію їхніх сімейних стосунків.

По суті, головна лінія конфлікту розвивається поза сценою: гнів героя, який виливається на дружину, викликаний не ставленням до неї, а ставленням до світу, до суспільства.

Як і в ліричних драмах Чехова, а згодом у французькому та англійському театрі абсурду (щоправда, там завдяки цілком іншим — універсально-умовним засобам), конфлікт не зводиться до простих колізій; трактування поведінки дійових осіб на сцені може мати різні нюанси. Глибини психологічної мотивації Дж. Осборн досягає традиційними засобами реалістичного театру: природне протікання діалогів, поява тих чи інших дійових осіб, внутрішня дія у їхній поведінці мають реалістичне вираження. Засоби сценографії — костюми, інтер'єр, деталі, лейтмотиви (зокрема гра у ведмедя й білочку) доповнюють уявлення глядача про психологію головних персонажів. Щасливої розв'язки п'єси не мала, однак щемливі мотиви останньої сцени вселяли глядачам надію на примирення героїв, котрі пройшли шляхом болісних втрат і прозрінь.

Отже, поетика найвідомішої п'єси Дж. Осборна має такі особливості:

- камерний характер розвитку дії і водночас вихід на широке коло суспільно-політичних проблем; ліричний (внутрішній, особистісний) характер конфлікту;
- гострота психологічних колізій та їхній зв'язок із сучасністю; вагомість поставлених вічних екзистенційних проблем, особливо проблеми відчуження;
- ефект композиційної побудови і розгортання дії — ефект замкнутого кола; повтори та лейтмотиви відіграють важливу роль, підкреслюючи домінантні конфліктні лінії та відкритий характер розв'язки;
- яскраві неординарні характери головних персонажів і водночас значна вага позасценічних дійових осіб;
- важлива роль алюзій та ремінісценцій;
- реалістична сценографія насправді може прочитуватися як цілком умовна: інтер'єр, костюми, портретні характеристики у п'єсі Осборна мають епічний характер (тобто вони швидше відповідні поезії прозового епічного тексту — повісті, роману), однак дають широкий простір для трактування психологічних колізій на сцені.

Після п'єси «Озирнись у гніві» була поставлена «Епітафія для Джорджа Діллона» (1958), хоча Дж. Осборн написав її чотирма роками раніше. Величезний успіх здобула наступна драма — «Конферан-

сьє» (“The Entertainer”, ін. пер. — «Комедіант», 1957), у чому, безсумнівно, основна заслуга належить видатному акторові Лоренсу Олів’є, котрий виступив у ролі головного героя Арчі Райса. Якщо в першій п’єсі Дж. Осборна дійсність показано очима бунтаря, то тут — очима обивателя-конформіста. Герої «Конферансьє» Біллі, Арчі, Френк, Мік різною мірою пристосовуються до світу і не прагнуть із нього вирватися. За композицією п’єса гнучко поєднує два плани — реальний та умовний, мюзик-гольний, пов’язані образом головного героя. Арчі Райс непомітно проникає з одного світу в інший. Тут уперше з’являються в Осборна багатозначні у структурі п’єси пісеньки, прообразом яких були брехтівські зонги. Як і в Брехта, вони виконують функцію «одивнення». Витікаючи з м’юзик-гольних мотивів п’єси, пісеньки-зонги створюють своєрідне епічне облямування. Символічний акомпанемент із популярних мелодій та декораційних завіс, що спускаються під час дії, надає значущості та певної сатиричної спрямованості змістові, умисне загострюючи ситуації.

Наступними п’єсами 1960-1970-х рр. Дж. Осборн закріпив свою славу драматурга, якому підвладні різні жанри: сатирична комедія («Світ Пола Сліккі», «Об’єкт скандалу та занепокоєння», 1961), історична драма («Лютер», 1961), гостросучасна драма («П’єси для Англії», 1962; «Непідсудна справа», 1964; «Час теперішній») тощо. Його герої ставали дедалі самотнішими і трагічнішими постатями. Осборн виступив і постановником своїх п’єс у Роял Корт.

Окрім власних драматичних творів, Дж. Осборн адаптував для сучасного театру «Гедду Габлер» Ібсена, «Почесний зв’язок» Лопе де Веги. Написав сценарії за власними п’єсами «Оглянься в гніві», «Конферансьє», «Том Джонс», «Непідсудна справа» та «Обов’язок бригади освітлювачів» (деякі — у співавторстві з Н. Нілом). Упродовж певного часу його ім’я майже зникло з афіш та екранів. Створена ним «нова драма» пережила кілька злетів і падінь, змінювалася й набувала несподіваних властивостей, відкриваючи нові імена.

У 1981 році вийшла друком осборнівська автобіографія «Людина вищого класу» (“A Better Class of Person”); назва була іронічною. Згадуючи свої дитинство та юність, витоки власної творчої кар’єри, письменник показав у ній історію Великобританії, сумніви й надії свого покоління, котре відчайдушно боролось проти істеблішменту та обивательства. У 1991 році драматург видав і другий том автобіографії під ще більш одверто іронічною назвою — «Майже джентльмен» (“Almost a Gentleman”).

Дж. Осборн відіграв свою роль у театрі, став сторінкою його історії, без якої неможливо уявити повоєнну реалістично-психологічну драму, збагнути джерела її життєвої сили й енергії. Осборн не лише оновив класичну англійську традицію, остаточно порвавши із канонами «добре зробленої п'єси», а й разом зі своїми однодумцями запропонував глядачеві величезне розмаїття жанрів і типів сучасної п'єси. Хоча шляхи драматургів «нової хвилі» врешті-решт розійшлися, вони значною мірою виступали як однодумці, сприяли появі «другої хвилі»: до неї належать талановиті митці Д. Мерсер, Едвард Бонд, Том Стоппард, А. Ніколз, П. Барнз та ін. Співробітництво з кіно й телебаченням наклало відбиток на всіх сучасних драматургів — його започаткував саме Осборн. Було виграно битву за новий національний театр, коли більшість уже не вірила в його життєздатність перед наступом телевізії: театр Роял Корт отримав постійне приміщення на південному березі Темзи. Автономія й ізольованість лондонських театрів були порушені. Зросла популярність та успіх провінційних театрів серед широких верств населення, стало традиційним проведення фестивалів мистецтв. Відкриття нових театрів свідчили про очевидні позитивні результати «революції», започаткованої Осборном.

Хоча творчість «сердитих молодих людей» і мала недовгу історію (уже в 1960-х рр. англійські митці не поверталися до героїв і тем 1950-х), вона залишила помітний слід у культурному житті Англії. «Сердиті» письменники підготували ґрунт для драматургів «нової хвилі» (Брендан Біен, Джон Арден, Шейла Ділені, Б. Копс, А. Оуен), молодших авторів соціально-критичних романів (К. Вотергауз, С. Барстоу, К. Макіннес), значною мірою вплинули на абсурдистів Гарольда Пінтера та Нормана Сімпсона.

Гарольд Пінтер (Harold Pinter, 1930-2008) — ще одна видатна постать в англійському театрі другої половини ХХ століття. Яскравий драматург, нобелівський лауреат 2005 року (за п'єси, в яких «розкриває безодню, приховану за повсякденною балаканиною, і вривається в кімнати, де ховається насильство», — із визначення Нобелівського комітету⁸⁸), а також поет, режисер та актор. На противагу Дж. Осборнові, його можна вважати представником авангардного мистецтва — англійського театру абсурду, який зародився трохи пізніше від французького й отримав свою назву завдяки дослідженню Мартіна Ессліна.

⁸⁸ The Nobel Prize in Literature 2005 Harold Pinter. URL: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2005/summary/> (доступ: 15.08.2022).

Г. Пінтер народився в єврейській родині в Іст-Енді — бідному районі Лондона; його батько-кравець походив з Одеси. За словами самого письменника, його батьки були «дуже солідними, дуже шанованими євреями середнього класу». Освіту майбутній драматург отримав фрагментарну: школа з 1943-го по 1947 р. та кілька місяців навчання в престижній Королівській академії драматичного мистецтва (1948), яку невдовзі мусив залишити. Понад дев'ять років Г. Пінтер намагався стати актором, підробляючи офіціантом. Акторська кар'єра розпочалася в 1951 р., у старомодній мандрівній театральній трупі під керівництвом Енью Макмастера. Через два роки Пінтер перейшов до іншої трупи — Дональда Вульфита, який віддавав перевагу класичному репертуарові.

Наприкінці 1950-х рр. про Г. Пінтера заговорили як про талановитого драматурга. Першу п'єсу — «Кімната» / “The Room” — поставили у травні 1957 р. студенти факультету драми Брістольського університету. Написана за два дні, на заклад із друзями, вона виявилася однією з найуспішніших у його доробку.

Письменник почав свою діяльність драматурга у 1950-х роках, позначених численними спробами його сучасників реформувати театр. В Англії на той час реформаторську роль виконувала драматургія «сердитих молодих», яка мала підкреслено соціальний характер, а в поетикальному сенсі тяжіла до реалізму. Г. Пінтер застосовував здебільшого умовну поетику і виявився одним із небагатьох представників абсурдистського театру в своїй країні. Однак його творчість не обмежується поетикою театру абсурду — він вдавався до різноманітних жанрових форм, збагативши стильове розмаїття сучасної британської драми. Українська дослідниця Алла Малій у своїй дисертації «Особливості жанру та стилю драматургії Гарольда Пінтера» (Київ, 2005) доводить це, пропонуючи нове жанрове визначення — «жанр абсурдистської драми». Поряд з абсурдистськими (переважно ранні одноактні п'єси: «Кімната», 1957; «Легкий біль», 1958; «Доглядач», 1959), показує вона, Г. Пінтер працював над жанрами «сімейної драми» (1960-1970-ті роки: «Колекція», 1961; «Коханець», 1962; «Чаювання», 1964; «Підвал», 1966; «Давні часи», 1970; «Зрада», 1978), політичними драмами («Теплиця», 1958; «Перед дорогою», 1984; «Мова гірських людей», 1988; «Новий світовий порядок», 1991), драмами-притчами («Карлики», 1960; «Пейзаж», 1967; «На безлюдді», 1974; «Вокзал Вікторія», 1982; «Щось на зразок Аляски», 1982).

Абсурдистська драма — жанр п'єси⁸⁹, в якій автор відмовляється від раціонального пояснення того, що відбувається на сцені, вводить чимало гротескних, фарсових моментів, до яких можна віднести автоматизм мовлення, видимий алогізм дій та діалогів персонажів, схематизм їхніх характерів, фантазмагоричність драматичних перипетій. Хронотоп таких п'єс позбавлений історичного та соціального контексту, що призводить до певного знеособлення дійових осіб і дає можливість розглядати їх як універсальні образи. Кількість дійових осіб, як правило, мінімальна. Видима неспроможність персонажів наповнити смислом своє банальне спілкування призводить до алогізму діалогу: у його структурі потоки незначущих фраз перемежуються з неприродно довгими паузами, виникає ефект так званого автоматизованого мовленнєтворення. Діалог у п'єсах Пінтера максимально сконцентрований, нагадує своєрідну «стенограму», що виявляється у частих і раптових змінах тем розмови, у великому значенні пауз. Постійно присутнє відчуття багатозначного підтексту, зумовлене психологічним протистоянням героїв-персонажів, причини якого залишаються поза поясненнями.

Абсурдистські п'єси Г. Пінтера відзначаються особливим типом конфлікту: його поворотною точкою є поява таємничих «чужинців». Якийсь із персонажів добровільно чи примусово допомагає «чужинцеві» чинити насильство над іншим — «жертвою» в системі дійових осіб. Часто застосовується прийом «допиту». Завдяки динамічному перебігу таких сцен і діалогів «жертва» не здатна помітити смислового розриву в запитаннях, які їй ставлять, і це збільшує інтенсивність психологічного тиску та призводить до фізичної й духовної неспроможності «жертви» протидіяти «агресорам».

Щось подібне відбувається, наприклад, у драмі «Доглядач», де бачимо трьох персонажів: бездомний і безробітний Дейвіс та господарі будинку чи квартири, де він опиняється, — брати Астон і Мік. Функція образу «чужинця» Дейвіса — розкрити приховані комплекси й страхи інших персонажів. Кожна зустріч і розмова Дейвіса з одним чи другим братом вибудовуються у схему «агресор — жертва», де всі троє постійно міняються ролями. Вдача (чи бодай поведінка) братів нібито діаметрально протилежна: Астон — терпимий, милосердний, поступливий, готовий у всьому допомогти «чужинцеві», тоді як Мік — жорсткий «агресор», котрий заганяє «жертву» у глухий кут, не гребуючи

⁸⁹ Див.: Малій А. С. Особливості жанру та стилю драматургії Гарольда Пінтера: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.04 / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2005. 20 с.

можливістю використати її. Однак агресія Міка до певної міри рятівна: якби не він, то брати втратили би й той непевний дах над головою, який мають і прихистили під ним «чужого». Дейвіс починає обмовляти Астона перед Міком, добиваючись прихильності молодшого брата, бо йому здається, що тим збереже рівновагу свого хисткого становища. Зрештою, провокує братів на остаточне рішення: вигнати прибуду.

Умовні образи двох братів дають підстави потрактувати їх як своєрідну метафору розірваної свідомості сучасної людини: вона водночас і жертва, й агресор; агресія — сила самозахисна й життєдайна, а терпимість часто загрожує перетворити будь-кого в жертву. Дейвіс є агресором щодо Астона, оскільки використовує його, але й сам стає жертвою агресора Міка.

Визначний вплив на формування раннього Г. Пінтера мала ідея французького сюрреаліста Антонена Арто: театр має відмовитися від традиційної раціональності, вийти зі сфери почуттів та пристрастей, які піддаються логічному аналізу. Драматургія абсурдистів мала найтісніший генетичний зв'язок з екзистенціалістською філософією. Сам термін «абсурд» був породжений її дискурсом. Риси екзистенціалістського світогляду присутні не лише в Пінтерових п'єсах абсурдистського жанру, а й у «сімейних драмах», «політичних» п'єсах та п'єсах-притчах. Наприклад, в основі конфліктів «сімейних п'єс» осборнівського покоління (до якого належав і Г. Пінтер) покладено не протилежність світоглядних позицій персонажа й оточення (як у Бернарда Шоу чи Сомерсета Моема), а відсутність взаєморозуміння між людьми загалом. Саме це споріднює проблематику «сердитих молодих» та «абсурдистів».

Домінантним у «сімейних» драмах Г. Пінтера є ігровий чинник конфлікту. Простежується загальна схема: на початку п'єси персонажі розташовані симетрично, тобто кожен має «пару». Зав'язку конфлікту становить момент, коли хтось із них порушує симетрію, утворюючи тим самим «любовний трикутник» (умовно кажучи). Наступним етапом є спроба відновлення симетрії, котра й виявляє глибину абсурдної прірви непорозуміння та відчуження людей; закінчується п'єса зазвичай відкритою, невизначеною ситуацією. Персонаж може бути одночасно і жертвою, й агресором або впродовж дії перевтілюватися з одного в інше. Діалог «сімейних драм» Г. Пінтера багато в чому суголосний драматичній стилістиці абсурдистів.

Загалом за свою більш як 50-річну творчу діяльність Г. Пінтер написав кілька десятків п'єс та кіносценаріїв (за укр. Вікіпедією — 29

театральних п'єс та 26 кіносценаріїв; за іншим джерелом — близько 40 п'єс та близько 20 кіносценаріїв), а також один роман, оповідання, есеї, фарси, сценарії радіо- та телепостановок тощо. Серед його кращих драматичних творів — «Сторож» (“The Caretaker”, укр. пер. — «Доглядач»⁹⁰, 1960), «Колекція» (“The Collection”, 1962), «Коханець» (“The Lover”, 1963), «Повернення додому» (“The Homcoming”, 1965), «Зрада» (“Betrayal”, 1978). Хоча зовнішні прикмети Пінтерового театру відповідають засадам реалістичного мистецтва (зокрема в них наявні сімейно-психологічні та соціально-психологічні конфлікти), проте відносини між персонажами й розвиток діалогу та подій непередбачувані, нетипові, допускають різні тлумачення. Ім'я Г. Пінтера дало назву визначенню «пінтеризм» (у критиків), яке відображає специфічну письменницьку манеру цього майстра новітньої драми.

Г. Пінтер відомий також як режисер і сценарист художніх фільмів. За його участі створено знаменитий політичний трилер Майкла Андерсона «Меморандум Квіллера» (1966). Він написав кіносценарії для трилогії Джозефа Лоузі «Слуга» — «Нещасний випадок» — «Посередник» (1963, 1967, 1970); сценарії у постановці фільмів «Останній магнат» (1976) за романом Ф. С. Фіцджеральда та «Жінка французького лейтенанта» (1981) за романом Дж. Фаулза. У 1990 р. Г. Пінтер адаптував для екрану роман Маргарет Етвуд «Історія служниці», а в 1996-му брав участь в екранізації роману Ф. Кафки «Процес». Написав і кілька сценаріїв за власними п'єсами: «Доглядач» (1963, США), «Зрада» (1983). Знімався як кіноактор у невеликих ролях.

2003 р. Г. Пінтер видав збірку поезій «Війна», в якій висловив осуд американсько-британському вторгненню в Ірак. Збірка удостоєна поетичної нагороди імені Вілфреда Оуена. Політика та міжлюдські конфлікти в умовах класового суспільства — провідні мотиви кращих його кінотворів: «Нещасний випадок», «Посередник», «Меморандум Квіллера», «Денна спека», «Комфорт чужинців», «Залишки дня». Письменник завжди був активним у політиці: член і спонсор організації «Міжнародна амністія», фундації Бертрана Рассела за мир та ще десятка організацій; виступав проти расизму, порушення прав людини, американської та британської військової політики. Був прихильником американського президента Барака Обами, якого вважав непересічним та перспективним політиком.

Навесні 2005 р. 74-літній письменник оголосив про те, що більше не має наміру писати п'єси, однак продовжуватиме працювати в

⁹⁰ Див. видання: Пінтер Г. Це єдине, що трапилося: [п'єси / пер. з англ. Іван Кричфалушій]. Київ: Темпора, 2015. 292 с.

інших жанрах, передусім у поезії. Остання п'єса драматурга — «У пошуках утраченого часу» / «Спогад про минуле» — написана у 2000 р. за мотивами однойменного циклу Марселя Пруста; була поставлена в лондонському Національному театрі.

Г. Пінтер був кавалером ордена Британської імперії, ордена Честі, ордена Почесного легіону, лауреатом багатьох премій (літературних премій імені Кафки, Піранделло, Шекспіра, театральної премії імені Лоуренса Олів'є, французького призу «Мольєр» тощо), почесним доктором півтора десятків європейських університетів. У вересні 2011 р. власники британських театрів Ambassador Theatre Group (ATG) оголосили, що перейменовують свій Театр комедії на вулиці Пантон-стріт у Лондоні в Театр Гарольда Пінтера.

Контрольні питання:

- Що означає визначення «сердиті молоді люди»?
- Чи є щось спільне між американськими бітниками та «сердитими» в Англії?
- Яким є тип творчості представників «сердитого молодого покоління» — це традиційна чи авангардна творчість, реалістична (у значенні «життєподібна») чи умовна?
- Яким є головний тип героя у творчості «сердитих молодих» митців?
- Яку подію в історії англійської культури названо «революцією в театрі» і чому?
- Чому прем'єра п'єси Дж. Осборна «Оглянься в гніві» залишила такий помітний слід в англійській культурі?
- Які художні традиції простежуємо в поезиці цієї п'єси?
- Хто з англійських драматургів представляє театр абсурду? Як їхня творчість співвідноситься з театром абсурду в європейських та американській культурі?
- Які головні засади відрізняють драматургію абсурдистів від реалістичної та модерної / інтелектуальної драми?
- Що зближує драматургію «сердитих молодих» з абсурдистською драмою?
- У чому полягають особливості індивідуального стилю Гарольда Пінтера?
- Чи можна розглядати драматургію Дж. Осборна як продовження традиції класичного (зокрема в ХІХ ст. — реалістично-психоло-

гічного) театру, а драматургію Г. Пінтера — як авангардистську? Які аргументи важливі у відповіді на це питання?

- Чому суспільно-культурний рух «сердитих молодих» в Англії мав ознаки значно поміркованішого у ставленні до традицій, ніж рух бітників або авангардистів в інших країнах?
- Чи знайомі ви з фільмом (1959) режисера Тоні Річардсона за п'єсою Дж. Осборна, де роль головного героя зіграв відомий актор Річард Бертон (Richard Burton)? Яка Ваша думка про цю екранізацію?
- Чому переклади п'єс Дж. Осборна українською мовою так і не з'явилися, тоді як переклади п'єс Г. Пінтера вже є (2015)? Чи простежується в цьому певна закономірність, яка показує особливості розвитку нашої культури?

Німецька та німецькомовна повоєнна література

1.В. Борхерт та «література руїн». «Група 47»

* Суспільно-політична атмосфера та історичні події, які визначили розвиток літератури Німеччини в 1940-1950-х рр. * Виникнення «групи 47» та ідейно-естетичні засади творців німецької неореалістичної літератури. * Представники «магічного реалізму» в німецькій літературі 1940-1960-х рр. * Творчість Вольфганга Борхерта та її резонанс у повоєнній Німеччині. Успіх п'єси «На вулиці за дверима» та її художнє значення.

Повоєнна німецька література — тема надзвичайно складна й контраверсійна, адже на її тлумачення досі впливають ідеологічні чинники. Поразка нацистської Німеччини у Другій світовій війні, повоєнний поділ німецьких земель на дві країни, які протиставлялися ідеологічно й політично, — усе це наклало свій відбиток на розуміння німецької літератури. Лише віднедавна нам стали доступними чимало джерел, за якими картина її розвитку у другій половині ХХ ст. виглядає зовсім інакше, ніж тлумачили в радянський період, ділячи на «літературу НДР» та «літературу ФРН» тощо (приклад — підручники, видані в 1980 та 1982 рр. у Москві⁹¹).

8 травня 1945 р. був підписаний акт про безумовну капітуляцію гітлерівського райху. Німеччина була поділена на 4 зони окупації країнами антигітлерівської коаліції. У радянській зоні розпоряджалася військова адміністрація; воєнний стан діяв до 19 жовтня 1949 р. У вересні 1949 р. західні країни-союзники оголосили про створення ФРН у Західній Німеччині; Радянський Союз через місяць проголосив утворення НДР — ще однієї країни так званого «соціалістичного табору», які виникли в повоєнній Європі на територіях, окупованих (чи то пак «звільнених», як казали в нас донедавна) радянською Червоною армією.

Після поразки у війні німецький народ мусив подолати не тільки економічну кризу й розруху, пережити жахливі воєнні злочини радянських окупантів, але передусім стан розгублення, морального занепаду, почуття вини за злочини нацистів. Найважчою була саме ідеологічна криза, і вона долалася впродовж тривалого часу та відчутна й

⁹¹ История литературы ФРГ / под ред. И. М. Фрадкина. Москва: Высшая школа, 1980; История литературы ГДР / под ред. А. Л. Дымшица. Москва: Высшая школа, 1982.

нині. Відмінності у сфері ідеології та культурної політики в різних частинах Німеччини було закладено політичним її поділом на Східну й Західну. На практиці це виявилось найперше у ставленні до емігрантів, особливо антифашистів і комуністів, які поверталися з СРСР. У східній зоні їм легше було отримати можливість жити й працювати; натомість у західну зону доступ був практично скасований. Тому переважна більшість майже двохтисячної спільноти німецьких митців-емігрантів повернулися в НДР (або зовсім не повернулися, як-от Т. Манн, Г. Гессе, Е. М. Ремарк). У східну зону повернулися Анна Зегерс, Людвіг Ренн, Бертольд Брехт, Арнольд Цвайг, Йоганнес Бехер, Еріх Вайнерт, Віллі Бредель та ще чимало інших відомих письменників.

Таким чином, у НДР культурну політику втілювали в життя активні учасники антифашистської боротьби, які відчували себе переможцями, мали моральний авторитет і не мали за собою тягаря вини за злочини нацистів. Натомість у ФРН довгий час проводилася політика ізоляції представників ліворадикальної інтелігенції, їм не давали можливості друкуватися, що й змушувало багатьох із них друкуватися в НДР (поки кордон не перекрили наглухо). Улітку 1945 р. Й. Бехер, який стояв біля керма культурного життя у радянській військовій адміністрації східної зони, проголосив створення Демократичного Культурбунду (спілки робітників культури за демократичне оновлення Німеччини). Із 1 липня 1945 р. виходив щотижневик Культурбунду «Зонтаг», у серпні того ж року засноване видавництво «Ауфбау» (діяло в 1945-1958 рр.). Культурбунд став масовою організацією, яка вже в 1947 р. нараховувала 120 тис. членів. Тим часом у Західному Берліні, який за рішенням країн-коаліціантів отримав окремий політичний статус, організація була заборонена як «комуністична».

За ініціативою письменників-антифашистів і комуністів у Берліні був скликаний Перший з'їзд німецьких письменників (4-8 жовтня 1947 р.). Він зібрав понад 300 німецьких діячів культури з різних зон окупації, продемонструвавши передусім наміри радянської адміністрації налагоджувати культурне життя за зразком СРСР, підпорядковувати його державі та партії. Однак чимало німецьких митців щиро вірили в можливість об'єднання німецької культури й готові були заради цього працювати. На з'їзді почалася полеміка про засади гуманізму, який відтепер розуміли по-різному — були прихильники так званого «соціалістичного гуманізму», які називали своїх супротивників «пасивними гуманістами»; по суті, продовжилася конфронтація представників «зовнішньої» та «внутрішньої» еміграції, яка склалася

ще в часи нацистського райху. Як наслідок, у НДР найвпливовішими були емігранти, що повернулися з інших країн, у ФРН найбільшим авторитетом і читацькою прихильністю користувалися «внутрішні емігранти», а серед них і ті, що воювали в лавах вермахту — представники так званого «вирубаного покоління» / «літератури руїн».

Література, яка зачіпала тему недавнього минулого, зокрема створена в'язнями концтаборів або тематично пов'язана з ними, мала тенденцію до ідеологічного поділу. Книги, де фашизм зображувався як неминуче й нездоланне метафізичне зло, здебільшого з допомогою умовних засобів — притчі, метафори, гротеску, фантастики тощо, — публікувалися переважно у ФРН («Місто за рікою» Германа Казака, «Світ звинувачених» Вальтера Єнса), деякі й досі не перекладені та невідомі на наших теренах. Ті книги, де авторська позиція щодо нацизму була ідеологічно визначена й не суперечила ідеології переможців (власне, радянській ідеології), друкувалися у східній Німеччині («Випробування» Віллі Бределя, книги Анни Зегерс тощо).

Відчуження правлячої верхівки НДР від німецького народу виявилось вже в 1950-х рр. і з часом виявлялося все яскравіше. Під час так званого «контрреволюційного путчу», тобто народних демонстрацій 16-17 червня 1953 р., нездатність керівництва правлячої в НДР партії (СЄПН — Соціалістична єдина партія Німеччини) адекватно реагувати на мирні вияви протесту трудящих — у вимогах страйкарів ішлося про незаконне підвищення норм виробітку, яке змушувало робітників усе тугіше «затягувати паски», — призвела до кривавих жертв і втручання радянської армії. По суті, німецький прокомуністичний режим тримався на штиках окупантів: контингент радянських військ у НДР був найчисельніший з усіх, які перебували за кордонами СРСР. Репресивна політика щодо творчої інтелігенції поступово ставала однією з характерних рис внутрішнього життя НДР. Тому в 1960-1870-х рр. про від'їзд до ФРН мріяли чи не всі митці, а чимало хто й добивався від'їзду.

При розгляді німецької літератури в період відокремленого існування важливо враховувати, що «східна» Німеччина — це в основному територія колишніх Пруссії та Саксонії, у її складі колишнє герцогство Веймарське; на цих землях проживає і слов'янське населення (лужичани), тому слов'янський елемент тут був значно відчутніший, ніж у літературі Західної Німеччини. Крім того, дедалі відчутнішою ставала орієнтація на вимоги офіційної цензури, лояльність до прорадянської ідеології та відповідно орієнтованої естетики. У той час як

література ФРН підпадала під вплив екзистенціалістських концепцій і модерних напрямків, там друкувалося більше перекладної літератури. Проте після прийняття НДР в ООН у 1973 р. ситуація почала стрімко змінюватися: дипломатичні контакти й культурні взаємозв'язки вимагали значного розширення обсягу та якості перекладеної літератури.

Спочатку розглянемо ті сторінки німецької літератури, які склалися одразу в повоєнний період. Одна з найяскравіших і найзначніших — діяльність так званої «групи 47» (Gruppe 47), яка є найвагомішим літературним і мистецьким об'єднанням у німецькомовній культурі другої половини ХХ ст. Вона виникла і склалася в перші роки після розгрому нацизму як творча спілка літераторів різних поколінь — від ровесників століття (наприклад, Ганс Ерх Носсак / Hans Erich Nossack, 1901-1977) до наймолодших, народжених у кінці 1920-х років, як Гюнтер Грасс. Упродовж двох з половиною наступних десятиліть вона визначала розвиток західнонімецької літератури, ставши, за словами Гайнріха Бьоля (Heinrich Theodor Böll, 1917-1985) — найвідомішого учасника цього руху, «мобільною академією, заміною літературної столиці». Вона була від початку і «залишилась інструментом публікації, форумом, засобом спілкування і, звичайно, ринком»⁹². Тобто це було не формальне об'єднання під ідеологічним контролем зверху, як у сусідній східній Німеччині, а широкий і демократичний мистецький рух, який виконував функції організації літературного й мистецького життя, продукував, як нині кажуть, мистецький дискурс — літературну критику, мистецькі й наукові ідеї, підтримував видавничий процес тощо.

Час від часу учасники групи збиралися в неформальній обстановці, слухали й обговорювали твори один одного, присуджували премії в різних номінаціях — за вірші, оповідання, романи тощо; а головне — під егідою й при підтримці групи почали організовуватися часописи та видавництва, де митці отримували можливість друкуватися.

Критики й історики німецької літератури нині сходяться в тому, що без «групи 47» немислимо уявити ту літературу, яку нині сприймаємо як представницьку літературу цілої Німеччини. Діяльність групи фактично розпочалася ще в часи війни, а підсумок її стало можливим підвести у грудні 1985 р., коли один з її основоположників, Ганс Вернер Ріхтер (Hans Werner Richter, 1908-1993), передав архів групи на збереження в Академію мистецтв у Західному Берліні.

⁹² Цит. за: Зачевский Е. А. «Группа 47» и становление западногерманской литературы. Ленинград: Изд-во Ленингр. ун-та, 1989. С. 3.

Офіційно групу було проголошено діючою у вересні 1947 р. за ініціативою Г. В. Ріхтера. Перша зустріч учасників її наступної діяльності відбулася 15 вересня 1947 р. в містечку Баннвальдзее під Флоссеном у домі поетеси Ільзе Шнайдер-Ленг'ель; вони зібралися на запрошення господарів, щоб обговорити програму видання майбутнього журналу «Скорпіон». Однак перш ніж відбулася ця зустріч, сталися певні події і сформувалися процеси, які зумовили гуртування німецьких письменників після 1947 р., були його передумовами і визначили майбутню програму.

Передісторія групи почалася в 1944 р. в таборах німецьких військовополонених у США. Навколо журналу «Der Ruf» (тобто «Клич»), який задумали й видавали військовополонені Альфред Андерш (Alfred Hellmuth Andersch, 1914-1980), Вальтер Кольтенгоф, Ганс Вернер Ріхтер, Вольфдітріх Шнурре, Фрідріх Мінсен, Вальтер Манцен — вони й склали пізніше кістяк «групи 47», — гуртувалися талановиті молоді люди, яким украй важливо було виявити свій талант і засвідчити свої антинацистські переконання. Журнал «Руф» проіснував недовго — з березня 1945-го до лютого 1949 р.; він видавався у складних умовах, неодноразово міняв статус, місце видання, напрям діяльності і склад редакції: до квітня 1946 р. виходив у США у таборі Форт Гетті, штат Род-Айленд; до квітня 1947-го — у Мюнхені за американською ліцензією, до лютого 1949-го — там само, але з іншою редакцією.

У творчості митців, які почали друкуватися в цьому часописі, були відчутні впливи експресіонізму, зокрема в поезії Гюнтера Айха (Günter Eich, 1907-1972) — пізніше відомого поета, а в той час військовополоненого. Основа лірики Айха — «натурфілософська»⁹³: знамениті вірші «Нужник», «Табір № 16», «Рецепт пирога», «Інвентаризація» та ін. показують дійсність таборів, пересильних пунктів дуже предметно, натуралістично, однак несуть у собі риси експресіоністського епатажу (чимало в цих віршах є від знаменитої збірки «Морг» Готфріда Бенна). Сам Айх пізніше писав про свою творчість: «Я пишу

⁹³ Жанр «натургедіхт» / Natur-Gedicht — буквально «вірш про природу»; пор. із жанром Ding-Gedicht у Р. М. Рільке та ін. поетів-модерністів — користувався в Німеччині особливою пошаною і прихильністю після 1933 р. Його витоки — пізньоромантична поезія, на яку накладалися модерністські впливи (символістські, експресіоністські, сюрреалістські). Поети — представники нацистського періоду та їхні пізніші послідовники (Оскар Льорке, 1884-1941; Еріх Арендт, 1903-1984; Гюнтер Айх) були схильні не просто одухотворювати природу, як це робили романтики, а використовувати природні образи як склад матеріалів, з яких можна звести будь-яку конструкцію, за формою подібну до природної, однак насправді — проекцію душі самого творця. Почуття й думки поета при цьому, як правило, обертаються у найвищій, позасоціальній сфері. Герметичність, установка на підготовлену елітарну аудиторію перекочувала разом із «натургедіхт» від представників «внутрішньої еміграції» (О. Льорке) до «групи 47»: поети продовжували розробляти «езопову мову», що було не лише інерцією попередніх років, а й виявом недовіри до суспільного й політичного розвитку в Західній Німеччині повоєнного часу.

вірші, щоб орієнтуватися в дійсності. Я розглядаю їх як тригонометричні вишки або буйки, котрі відзначають курс на невідомій поверхні»⁹⁴. Г. Айх одним із перших увійшов до «групи 47», а в 1950 р. став її першим лавреатом.

Ще одним відчутним впливом у творчості представників групи був екзистенціалізм, причому не лише в німецькому (Карл Ясперс, Мартін Гайдеггер), але й у французькому варіанті. Альфред Андерш, до прикладу, був ревним пропагандистом французьких екзистенціалістів, яких на той час уже добре знав. Варто відзначити і вплив американської літератури — творчості Е. Гемінгвея, В. Фолкнера, Ш. Андерсона, Ф. С. Фіцджеральда та ін. Особливо яскравий відбиток американського впливу бачимо в розвитку жанру короткої новели: на німецьку прозу вплинула традиція американського варіанту жанру — *short story*, якою вона склалася до середини ХХ ст.

Неабиякої популярності в повоєнній Америці набувала творчість Ф. Кафки, з якою німецькі письменники теж познайомилися саме там. У повоєнний час у «групі 47» відбувалися численні дискусії про творчість Кафки, деякі учасники заперечували вплив празького митця, однак пізніші історики літератури таки бачать його відчутні сліди. Загалом діяльність «групи 47» відзначалася бурхливими дебатами, дискусіями як у пресі, так і на самих засіданнях, які проводилися, як правило, двічі на рік у різних провінційних куточках Німеччини і навіть поза нею, коли відкрилися кордони (в курортних місцях Італії, Австрії тощо).

У різні роки до групи були близькі або тісно співпрацювали з нею численні митці та критики, журналісти, видавці; найвідоміші з них — Вольфганг Кьоппен, Гайнріх Бьолль, Гюнтер Грасс, Мартін Вальзер та ін. Близьким до групи можна вважати Вольфганга Борхерта, якого на третьому засіданні, у 1948 р., посмертно вшанували як взірець самовідданої творчості. Таким чином, «група 47» витворила літературну спільноту, якої до того в зруйнованій нацистським терором та війною й окупацією Німеччині не було, і в цьому її основна заслуга.

Назва групи була вибрана на другому засіданні, 8-9 листопада 1947 р., в Гермінгені під Ульмом — його можна вважати «постановчим». Назва з'явилася за аналогією з «групою 98» / «генерацією 98» в Іспанії — культурно-громадським рухом, започаткованим письмен-

⁹⁴ Цит. за: Зачевский Е. А. «Группа 47» и становление западногерманской литературы. Ленинград: Изд-во Ленингр. ун-та, 1989. С. 21.

никами і філософами М. де Унамуно, Х. Ортегою-і-Гассетом, Хуаном Рамоном Хіменесом та Рамоном дель Вальє-Інкланом заради оновлення суспільно-культурного й політичного життя в Іспанії після програної Іспанією війни 1898 року. Явна аналогія із ситуацією в повоєнній Німеччині спонукала німецьких митців вибрати саме таку назву.

Чи була творча спрямованість членів групи зумовлена єдиною програмою, чи була їхня заангажованість у суспільне життя виявом спільної волі? Існують різні думки, але очевидно, що програмидекларації у тому розумінні, в якому вона була чинною для модерністських угруповань початку ХХ ст., у «групи 47» не було. Однак якщо виголошення певних ідей у публіцистиці або їхнє вираження в художній творчості можна вважати програмою, то члени «групи 47» таки були об'єднані антифашистським, демократичним спрямуванням своїх творів. Близькими до програмних декларацій можна вважати доповіді А. Андерша на засіданнях; наприклад доповідь «Німецька література перед рішенням» на другій зустрічі в Гермінгені (1947 р.). У ній було подано критичний огляд німецької літератури за попередні 20 років і обґрунтовано політичні та естетичні критерії нової літератури — вони викликали схвалення присутніх. За пізнішою оцінкою критика Франца Ведекінга, ці критерії «відіграли вирішальну роль у генезі літератури 1950-х — початку 1960-х», тобто періоду найактивнішої діяльності «групи 47».

Основна ідея у згаданій доповіді А. Андерша була та, що німецькі письменники повинні надалі «боротися проти германського націоналізму і тої злоби, яку він сьогодні сіє, проти будь-яких проявів реваншизму, проти комплексу німецької переваги над іншими націями. Завдання інтелігента, таким чином, виглядають удвічі непопулярними: він повинен в ім'я істинної демократії розвінчувати лицемірство тих, хто сьогодні дискредитує демократію своєю політикою, направленою проти Німеччини, і він повинен захищати дух демократії від усіх тих, хто, враховуючи розрив між теорією і практикою, від чого ми страждаємо, знову починає робити свої фашистські висновки з цього»⁹⁵.

Ще одна особливість була близька багатьом учасникам руху: очевидним стало тяжіння до документальних жанрів — репортажу, нарису / Bericht. Ці жанри широко були представлені і в ж. «Дер Руф», та й пізніше у багатьох членів групи. Однак документальні жанри все ж залишалися на периферії німецької літератури. Учасники

⁹⁵ Там само. С. 74-75.

«групи 47» шукали передусім нові засоби художнього письма, оскільки писати так, як раніше, було неможливо. Вольфдтріх Шнурре писав із цього приводу: «Освенцім та всі жахи минулої війни змінили букви, слова, поняття і навіть символи, і це змушує використовувати їх не так, як вони використовувалися раніше»⁹⁶.

Отже, перед учасниками руху відкривалися два взаємовиключні шляхи: 1) пошуки простого, точного, безпристрасного стилю («підозріле ставлення до кожного сполучника», «вибивання кожного слова» — В. Шнурре); 2) «артистичне маніпулювання словами» — за висловом ще одного з дискутантів, тобто плекання поетичного слова як лінгвістичного феномену.

При всьому її естетичному плюралізмі, «група 47» у перші роки своєї діяльності була доволі однорідним організмом. Це була пора відбору й вибору нових літературних рішень, що супроводжувалася гарячими дискусіями, нелицемірною критикою, яка сприймалася зацікавлено і з розумінням. «Група 47» не афішувала свою діяльність. Засідання, як правило, відбувалися у віддалених від великих міст населених пунктах. Однак це не означало, що про діяльність «групи» ніхто не знав — навпаки: вона була відкритою, у пресі з'являлися повідомлення про засідання. Критика щодо творчості членів «групи» та її діяльності була не лише прихильною; одностайних захоплень не було — як у будь-якій демократичній країні, поруч зі схваленнями лунали й зауваження та звинувачення. Наприклад, за нібито «уніфікацію» літературної діяльності, «диктаторські вказівки», «бюрократію» та «демагогічну безликість». Однак через десятиліття вже ніхто не заперечує видатну роль діяльності «групи 47».

Неоднаковим було ставлення учасників «групи 47» до авангардизму. Було чимало захисників реалізму (зокрема Г. Бьолль, якщо судити з його критичних виступів: «На захист літератури руїн» 1952; «Сучасник і дійсність» 1953 тощо), але й чимало противників. Наприклад, В. Єнс (W. Jens) у 1961 р. виразив свій протест проти старомодних, на його думку, установок «літератури просіки» таким чином: «Неореалізм мертвий, і жоден геній не зможе ще раз повернути до життя повоєнні програми»⁹⁷.

Одним із попередників групи можна вважати Вольфганга Борхерта (Wolfgang Borchert, 1921-1947) — молодого письменника-фрон-

⁹⁶ Шнурре В. Когда отцовы усы ещё были рыжими: роман, рассказы; пер. с нем. Москва: Художественная литература, 1981. С. 405. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=72407> (доступ: 12.08.2022).

⁹⁷ Цит. за: Зачевский Е. А. «Группа 47» и становление западногерманской литературы. Ленинград: Изд-во Ленингр. ун-та, 1989. С. 103.

товика, який після повернення з фронтів та полону прожив лише два з половиною роки зі свого 26-літнього життя, однак став найяскравішою зіркою «часу нуля», що настав для переможеної Німеччини після Другої світової війни. В. Борхерт — найпоказовіше явище так званої «літератури руїн» — Trümmerliteratur, тобто повоєнної німецької літератури, яка показала фізичний і духовний стан країни в цей тяжкий час. Слава прийшла до Борхерта посмертно.

Народився В. Борхерт у Гамбурзі — портовому місті на балтійському узбережжі, яке посідає значне місце в його ліриці та й усіх інших творах. Батько майбутнього письменника був шкільним учителем, мати публікувала оповідання в місцевих виданнях. Коли прийшли до влади нацисти, родина вважалася неблагонадійною, за нею стежили. Юному Вольфгангові скоро довелося зіткнутися зі шпиками гестапо. Уперше він був арештований у 18 років. Щоправда, його звільнили через відсутність доказів вини, але пильного ока не спустили. Вольфганг з юності писав вірші (які й привернули увагу гестапо — надто не вписувалися в рамки нацистської ідеології), а з 1938 р. почав друкувати їх у гамбурзьких газетах. Він цікавився поезією раннього німецького експресіонізму (Георг Гайм, Георг Тракль, Готфрід Бенн), своїми вчителями вважав Гельдерліна й Рільке.

У березні 1941 р. В. Борхерт устиг закінчити театральну школу (він мріяв бути актором, шукав можливості співпрацювати з гамбурзькими театрами, із квітня по червень 1941 р. перебував у трупі пересувного театру), а в червні його вже мобілізували до вермахту. Він потрапив на Східний фронт (тобто в Росію, під Москву, де точилися жорстокі бої), був поранений і захворів жовтухою. Начальство побачило в пораненні й хворобі спробу ухилитися від армії і відправило хворого в тил, у нюрнберзьку в'язницю, на розслідування військового злочину. Після кількох місяців одиночної камери трибунал виніс в'язневі смертний вирок — не за «навмисне» поранення, а за важливіший «державний злочин» на підставі листів, де Борхерт критикував нацистську партію, державу та вермахт.

Він відбув ще кілька місяців тюрми, після чого був посланий на фронт «спокутувати вину кров'ю» — війні потрібні солдати. У 1943 р. з-під Смоленська обмороженого й тяжко хворого (повторна жовтуха, висипний тиф) В. Борхерта шпиталізували і повезли лікуватися в тил — на батьківщину. Після виходу з лазарету він деякий час перебував у трупі фронтового театру, оскільки був визнаний непридатним для стройової служби. Однак невдовзі його заарештували за анекдоти

й пародії на промови Геббельса, звинувативши в розкладанні бойового духу армії; після Моабітської в'язниці, навесні 1945-го знову послали на фронт, на цей раз — Західний. У підсумку зі свого воєнного життя Борхерт відсидів у в'язницях 17 місяців, що й підірвало його здоров'я.

У квітні 1945 р. він потрапив у полон до французів під Франкфуртом-на-Майні, утік із колони військовополонених, пішки через половину Німеччини, симулюючи божевілля, дійшов до рідного Гамбурга, де дізнався про капітуляцію райху.

У рідному місті вчорашній фронтовик знайшов роботу в театрі-кабаре, але скоро хвороба змучила його так, що з листопада 1945 р. він практично був прикутий до ліжка. Лікування не допомагало, письменник відчував близький кінець і гарячково писав — п'єси, оповідання, ліричну прозу та вірші, статті. За два з половиною роки свого повоєнного життя устиг видати книжечку віршів (14 поезій), дві прозові збірки, а п'єсу «За дверима» віддати до театру, однак до постановки не дожив — прем'єра в Гамбурзькому Камерному театрі відбулася на другий день по смерті автора. Щоправда, за життя (у лютому 1947 р.) відбулася постановка на радіо, але автор не зміг почути передачу, бо в зруйнованому Гамбурзі часто вимикали електрику. Друзі письменника, намагаючись забезпечити йому ефективне лікування, у вересні 1945 р. перевезли хворого до швейцарського Базеля, де він і помер 20 листопада 1947 р. від хвороби печінки, на 27-му році життя.

П'єса «За дверима» (ін. пер. «На вулиці за дверима» / “Draußen vor der Tür”) заслужено принесла В. Борхертові всесвітню славу. Зі всіх німецькомовних п'єс у різних театрах світу вона ставиться найчастіше. Вже у 1947 р. її екранізували. Інші п'єси В. Борхерта не збереглися — він дуже вимогливо ставився до своїх творів і, очевидно, знищував рукописи, які його не задовольняли.

Написана в січні 1947 р. за вісім днів на найактуальнішу для тодішньої Німеччини тему — повернення фронтовиків — тих, хто вижив, — та їхні поневіряння, п'єса «На вулиці за дверима» піднімає проблеми індивідуальної та колективної відповідальності за війну, зіткнення моральних та суспільних цінностей фронтового життя й мирного часу. Хоча вона мала підзаголовок — «*п'єса, яку жоден театр не захоче ставити, жодна публіка — дивитися*», її та її героя полюбила вся Німеччина, упізнавши в ньому свої страждання й надії.

Показано конкретний історичний момент, пережитий автором та його співвітчизниками, — осінь 1945 р., повернення солдат із фронтів

та полону до рідного дому, де їх, виявляється, ніхто не чекає. Унтер-офіцер Бекман — так звать головного героя — представлений і реалістичними засобами, і з використанням умовних та навіть фантазмагоричних прийомів. Гротескно й гіперболічно загострено головний конфлікт: герой виступає як духовно й фізично скалічений, самотній і бездомний невдаха, протиставлений оточенню. Його дитина загинула, дружина зрадила й вигнала його, батьки з відчаю наклали на себе руки, колишній фронтовий командир-полковник не збирається допомогти, хоча сам вигідно облаштувався. Цей колишній високий вермахтівський чин і його сімейство не відчувають за собою жодної вини. А головному героєві й таким же невдахам-фронтовикам, інвалідам, як він, сняться жахи, пережиті під Москвою та Смоленськом. Він пам'ятає й довіку не забуде, як, виконуючи наказ полковника, за одну ніч осиротив одинадцять родин. Ключове слово в монологіях Бекмана — відповідальність, яку він несе як непосильний тягар, але ніхто не хоче її з ним розділити. Світ після війни перевернувся, люди забули про совість і каяття, а сам Господь Бог, виведений в образі безпомічного жалюгідного стариганя, скаржиться на те, що в нього перестали вірити.

Поруч з образами конкретно-реалістичними, хоча й змальованими досить узагальнено, — Полковник, Директор вар'єте, фрау Мотлох, Жінка, яка дала Бекманові притулок, та її безногий Чоловік — у п'єсі виведені й ірреальні образи: Ельба, Господь Бог, якийсь Інший — ніби друге Бекманове «я», яким би йому хотілося бути — нахабним і безсоромним, щоб не відчувати мук совісті, як усі, з ким йому доводиться стикатися. Поневіряння у пошуках роботи та притулку доводять героя до відчаю, він готовий утопитися в Ельбі, але річка — її образ персоніфіковано, вона виступає як дійова особа — відмовляється його прийняти, кажучи, що він ще недостатньо страждав і мусить жити. Отоді він і питає, де ж його місце — хіба на вулиці, за дверима?

В. Борхерт писав також вірші (зб. «Ліхтарі, ніч і зірки» / «*Laterne, Nacht und Sterne*», 1946), короткі новели, есеї та публіцистичні виступи. Увібравши вплив німецьких експресіоністів та американських прозаїків — передусім Ернста Гемінгвея та Томаса Вулфа, він модернізував жанр «короткої історії» / новели в німецькій повоєнній літературі, у свою чергу справивши вплив на прозаїків, які прийшли в літературу дещо пізніше — Гайнріха Бьоля, Зігфріда Ленца. Теми борхертівських «історій» — їх більш як півсотні, зібраних у збірки «Кульбаба» й «У цей вівторок» (обидві 1946 р.), — переважно взяті з його

власного досвіду або досвіду близьких йому людей, їхній тематичний діапазон невеликий: епізоди з тюремного життя, оповіді про солдата на війні, з життя серед повоєнних руїн, іноді епізоди з дитинства. Їм усім притаманний внутрішній драматизм — акторський досвід Борхерта відчутний у тому, як він будує сюжет, виписує діалоги, що значно переважають розповідь. Герої оповідань — воєнні вдови, сироти, фронтовики або вчорашні тиловики, ув'язнені, бездомні, голодні люди. У багатьох оповіданнях постає герой, близький до унтера Бекмана зі п'єси «За дверима» — як і ліричний герой віршів Борхерта, це вразлива, беззахисна людина, самотня й зневірена, страшенно втомлена та змучена. Серед пожеж, морозів, руїн та смерті народився Борхертів талант, він пройнятий гострим почуттям болю за знедолену людину.

Усю творчість письменника пронизує ненависть до війни й нацизму, ця тема стала його пріоритетом у повоєнній німецькій літературі. За короткий час В. Борхерт пройшов помітну еволюцію у своїх поглядах та політичних переконаннях: від стихійного пацифізму до пристрасного антимілітаризму. В останні місяці життя він написав кілька програмово-політичних есеїв та публіцистичних звернень до співвітчизників: «Оповідання для хрестоматії», «Тоді залишається єдине!», «Ось — наш маніфест» — цей останній написаний у Базелі за кілька днів до смерті. У цих публіцистичних творах Борхерт прямо вказує не тільки військових (як у п'єсі), а й політичних та економічних залаштункових помічників нацизму. До такого нещадно конкретного соціально-історичного аналізу література ФРН мала пройти ще чималий шлях, і саме Борхерт стояв біля її витоків. Тому ім'я письменника стало своєрідним девізом художньої та суспільної програми «групи 47».

Проза В. Борхерта увібрала в себе досягнення модерної літературної техніки: він майстерно використовує асоціативний монтаж «кадрів», симультанну панораму, експресивні описи, повтори нав'язливих лейтмотивів, техніку «випадкової» деталі тощо.

В Україні творчість В. Борхерта досліджували (Л. Антонова, У. Гецене, Л. Тимошук) та перекладали (В. Василюк та ін.), однак окремого книжкового видання немає досі.

Контрольні питання:

- Чим була зумовлена поява «групи 47»? Які соціальні та ідеологічні чинники її формували?

- Яку основну функцію виконала в німецькій культурі «група 47»? Чи можна порівняти цю діяльність з мистецьким рухом в українських колах повоєнної еміграції — МУР?
- Як вплинула повоєнна німецька дійсність на долі митців-емігрантів? Чому не всі повернулися з еміграції (Т. Манн, Е. М. Ремарк та ін.) в Німеччину?
- Назвіть основні естетично-стильові течії у розвитку прозової творчості представників повоєнної німецької літератури. Поясніть розбіжності між ними.
- Що означає визначення «магічний реалізм» стосовно прози німецьких прозаїків та кого можна назвати представниками цієї течії?
- Як можна визначити стильовий характер творчості В. Борхерта?
- Які впливи присутні в його драматургії та прозі?
- Що в розвитку німецької прози повоєнного періоду схоже на розвиток літератур у деяких інших європейських країнах, які пережили епоху тоталітаризму?
- З якими саме літературами доцільно порівнювати німецьку повоєнну літературу? Чи є підстави для порівняння умов виникнення й діяльності «групи 47» з українськими еміграційними об'єднаннями — зокрема з діяльністю МУРу?
- Кого із представників німецької повоєнної літератури ви читали? Чи можна їх віднести до одного напрямку / угруповання?
- Де й чому повоєнну німецьку літературу поділяли на літературу НДР і ФРН? Що означають ці аббревіатури?
- Наскільки був виправданий цей поділ? Де і яким чином він виявився: в організації літературного та культурного життя? у літературно-критичному дискурсі? у світогляді митців? у проблематиці? у поетиці літературних текстів?
- Чому в німецькій повоєнній поезії склався такий жанр, як «натургедіхт»? Що нагадує цей термін? Порівняйте з Ding-Gedicht.
- Хто були попередники філософської поезії повоєнних німецьких поетів, писаної езоповою мовою? Хто такі «внутрішні емігранти» та як вони писали? Чому була потреба вдаватися до езопової мови навіть у повоєнний час?
- Чому експресіоністські впливи такі очевидні у творчості багатьох німецьких митців повоєнної доби, але про дальший розвиток напрямку експресіонізму не йдеться?

2. «Фуга смерті» П. Целана: пошуки нової поетичної мови після трагедії Голокосту

* Чернівці, німецька поезія і Голокост у долі Пауля Целана. * «Фуга смерті»: особливості поетики. Навіювальна сила поетичного тексту «фуги». Інтертекстуальні зв'язки. Паралелізм як засіб образно-конфліктного вираження. Образи-знаки. Інтертекстуальні асоціації головних образів. Музичний принцип художньої організації тексту. Ритміка та фонічна структура. Особливості віршової архітекτονіки, композиції, синтаксису. Специфіка жанру. * Особливості українських перекладів тексту «Фуги смерті». * Зв'язок П. Целана з поетичною традицією (зокрема з німецьким експресіонізмом та французьким сюрреалізмом) і новаторство поезії «після Аушвіцу». * Рецепція П. Целана в Україні: сучасне «повернення» в контекст світової та української літератури. * Целан-перекладач.

Знаменитий вірш «Фуга смерті» Пауля Целана посідає особливе місце у світовій поезії — це «вірш століття», що входить до сотні найпопулярніших світових поетичних творів за всю історію німецькомовної літератури (за різними рейтингами, посідає 16-е або ж 57-е місце). Він багатократно перекладений багатьма мовами світу; українською теж перекладений кілька разів (принаймні наразі вже є 5 спроб) — найвідоміші переклади належать Миколі Бажану (1970-ті рр.), Василю Стусу (1970-ті? загалом Стус переклав 12 віршів Целана), Петрові Рихлу (1990-ті).

Завдяки цьому віршеві цілі покоління молодих німців уже на шкільній лаві відкривають для себе тему несумісності високої гуманістичної культури й варварства, яке у ХХ ст. виявило себе у страхотливій реальності концтаборів. Нерідко «Фугу смерті» зіставляють із не менш знаменитою картиною Пабло Пікассо «Герніка», яка теж постала завдяки реальним подіям, хоча й відобразила їх у цілком умовній формі. Порівнюють ці шедеври передусім на підставі болючої проблематики, але й підкреслюють надзвичайно сміливе в обох митців формальне вирішення «антиестетичної» теми, її художнє втілення умовними засобами. Із точки зору формальної це шедеври авангардного мистецтва; у «технічному» вирішенні теми вони є неперевершеними досягненнями модернізму.

Однак визначитися, до якого саме з відомих напрямків модернізму варто віднести Пауля Целана, літературознавці так і не змогли — це досі питання дискусійне. Одні говорять про безперечний вплив німецького експресіонізму на молодого поета з Чернівців, який формувався в епоху розквіту цього напрямку, інші підкреслюють незаперечний зв'язок із поетикою французького сюрреалізму, в атмосфері домі-

нування якого він опинився у зрілі роки. І хоча у психології окремого митця ці напрями протилежні за своєю суттю, однак у результатах творчості може химерно виявлятися їхня взаємодія в одному й тому ж матеріалі, передусім якщо йдеться про творення умовних мистецьких образів, далеких від життєподібності, упізнаваності, герметичних за своїм характером.

Водночас цей вірш є прикладом активного втручання письменника в осмислення історії й соціального буття, являє собою не просто відгук на актуальну дійсність, а й її оцінку, від чого модерністське мистецтво, як відомо, намагалося відсторонитися, авангардисти ж узагалі вважали поганим тоном. Німецький дослідник Дітланд Майнеке сказав про П. Целана та місце його «Фуги...» в сучасному мистецтві так: «Як і “Герніка”, “Фуга смерті” присоромлює тих, хто волів би відділити сучасне мистецтво від набутого досвіду й заперечити існування в мистецтві особистісних, соціальних і політичних моментів» [с. 54]⁹⁸. Причому із плином часу «Фуга...» не втрачає актуальності, про це свідчить, наприклад, такий факт: 9 листопада 1988 р. одна з найвидатніших німецьких актрис ХХ ст. Іда Ере продекламувала «Фугу смерті» на урочистому засіданні німецького бундестагу, присвяченому 50-літнім роковинам сумно відомої «кришталевої ночі» (у листопаді 1938 р.).

Живописні полотна й графічні цикли на тему Целанового вірша створили відомі художники Вернер Беррец, Ласло Лакнер, Ансельм Кіфер. Музичні твори різноманітних жанрів — речитативи, кантати, реквієми, хори на текст «Фуги...» написали композитори Дьордь Коза, Юрген Вайсер, Ганс-Юрген Бозе, Віолетта Дінеску, Вім Діррівахтер, Ганс Кокс, Феліцітас Кукук, Тіло Медек... «Фугу...» перекладено всіма культурними мовами світу, у багатьох культурах існують чимало паралельних перекладів, як і в українській (в англійській мові їх налічується 15).

Пауль Целан (Paul Celan, 23.11.1920, Чернівці — орієнтовно 20.04.1970, Париж) — особлива й загадково-трагічна постать у літературі ХХ ст. Справжнє його ім'я (автонім) — Пауль Анчель; Целан / Celan — це анаграма від Paul Anchel. Народився і виріс цей поет у Чернівцях; після загибелі родини у страшному вирі Голокосту переїхав на Захід (із 1945 р. — Бухарест, із 1947-го — Відень, із 1948-го —

⁹⁸ Цит. за: Рихло П. Поетика діалогу. Творчість Пауля Целана як інтертекст: монографія. Чернівці: Рута, 2005. 584 с. Надалі пряме й опосередковане цитування з цієї монографії подаємо без посилань, вказуючи сторінку у квадратних дужках.

Париж), обрав країною мешкання Францію; духовною ж його батьківщиною була й залишилася німецька культура, а малою батьківщиною, про яку зберіг спогади назавжди і яка відбилася в поетичній творчості, — Буковина.

Отож, Пауль Анчель народився у сім'ї небагатого єврея-комерсанта в Чернівцях. Виховувався в німецькомовному культурному середовищі, однак змалку увібрав багатоголосся різних культур, які здавна жили й розвивалися на Буковині — з 1877 р. це була територія Австро-Угорської імперії, після Першої світової війни, з 1918 р., — новоутвореної Румунії, із 1940 р. — Радянської України, а з 1941-го окупована німецьким райхом. Після «звільнення» в 1945 р. Буковина знову стала належати до СРСР. Поет добре знав (принаймні, розумів у спілкуванні) українську мову, яку чув змалку.

Пауль Анчель з 1926 р. відвідував народну школу в Чернівцях, з 1930 р. навчався в греко-латинській (так званій класичній) гімназії в рідному місті. Рано почав писати: очевидно, з 14-15 років. У 1938 р. поїхав до Парижа студіювати медицину, але з початком Другої світової війни змушений був повернутися на батьківщину. Студіював романістику в Чернівецькому університеті. Коли в 1940 р. до Чернівців увійшли радянські війська, він деякий час працював перекладачем (із румунської) і мав нагоду добре вивчити російську мову, яку вивчав, очевидно, й раніше. Біографи вказують, що замолоду він захоплювався марксизмом та анархізмом. Із початком так званої Великої Вітчизняної війни та нової — нацистської — окупації життя поета та його родини опинилося під загрозою: у 1941 р. нацисти відправили його батьків до концтабору, звідки вони не повернулися, а сам Пауль перебував у румунському трудовому концтаборі й дивом вижив. Після «звільнення» Буковини радянськими військами працював санітаром у шпиталі, потім продовжив навчання в університеті. У 1945 р. перебрався до Бухареста, працював у видавництві «Російська книга». Перекладав румунською мовою М. Лермонтова, А. Чехова, К. Сімонова та ін. російських авторів.

Після війни особисте життя поета склалося трагічно: випробування воєнних років наклали свій відбиток на його психіку, так само втрата родини й батьківщини, непорозуміння з друзями (як-от судові переслідування вдови Івана Голля) та самотність, тернистий шлях до визнання. Після переїзду до Франції він одружився в 1952 р. з художницею Жізел Лестранж, у 1955 р. в них народився син Ерік. Однак це не врятувало поета від депресій: покінчив Целан самогубством, кинувшись у Сену з мосту Мірабо.

На формування Целана-поета великий вплив мали Г. фон Гофмансталь, Ф. Кафка, Р. М. Рільке та вся німецькомовна поетична традиція (особливо неоромантична / декадансна й експресіоністська), а також російська та французька літератури (зокрема поетика сюрреалізму й російського «срібного віку»). Поетична творчість молодого чернівчанина почалася приблизно в 1934-1935 рр., а перший датований вірш позначено 1938-м. Однак прийшов він у літературу в повоєнний час — його перші публікації датуються 1947 роком: у бухарестських часописах з'явилися три вірші, підписані псевдонімом Целан, цей псевдонім стане постійним дещо згодом. Саме йому судилося стати найтрагічнішим втіленням «поезії після Аушвіцу» (Теодор Адорно).

Події воєнних років позначилися на всій творчості П. Целана, визначили її глибинну трагічну сутність, хоча вона й не висловлена «відкритим текстом». Особливість цієї поезії — інакомовність, багатосмисловість, інтертекстуальне насичення й багатоголосе звучання. У роки війни молодий поет писав дуже інтенсивно: біографи вказують, що 1943 р. була укладена перша машинописна збірка, куди увійшла й довоєнна лірика; а незабаром укладена й друга збірка — вони опубліковані посмертно в Румунії і нині входять у поле зору дослідників (хоча були закиди, що ці збірки не авторизовані).

Спадщина П. Целана нині широко znana в світі й активно вивчається. Його рідною німецькою мовою опублікована в 20-ти томах — це вірші, есеї, промови, інтерв'ю, а також майстерні переклади. Йому належать більш як 10 поетичних збірок (8 — прижиттєві): I збірка — «Пісок із урн» — вийшла в 1948 р., 500 примірників були видані на позичені гроші; II збірка — «Мак і пам'ять» 1952, скандально відома через непорозуміння із Клер Голль — вдовою французького сюрреаліста Івана Голля; III — «Від порога до порога» 1955; IV — «Мовні ґрати» 1959; V — «Троянда нікому» 1963; VI — «Переведення подиху» 1967; VII — «Сонця з ниток» 1968; VIII — «Диктат світла» 1970. Посмертно опубліковані: «Рештки снігу» 1971; «Вірші у двох томах» 1975; «У кайданах часу» 1976; «Зібрання творів у 5 т.» 1983 тощо.

П. Целан чимало перекладав, до того ж він є рідкісним у світовій культурі «двостороннім» перекладачем: перекладав із різних мов на німецьку та румунську, а також із німецької на французьку. Його вважають одним із кращих німецьких перекладачів усіх часів; у його перекладах німецькомовна культура отримала твори Вільяма Шекспіра, Рене Шара, Поля Валері, Емілі Дікінсон, Поля Елюара, Олександра Блока, Сергія Єсеніна, Осипа Мандельштама, Велеміра Хлебнікова та

ін. (це лише невелика частка імен). Загалом він добре володів сімома мовами. За життя П. Целан був удостоєний звань лауреата премії м. Бремен (1958), премії «групи 47» (1960), Бюхнерівської премії (1960).

Українською твори П. Целана перекладали М. Бажан, Михайло Орест, В. Стус, Леонід Череватенко, Мойсей Фішбейн, Марина Новикова, Марк Белорусець; особливо вагомий вклад у справу перекладів, видання та популяризації поета в Україні зробив дослідник-германіст і поет Петро Рихло з Чернівців. Вивчали його творчість також Марина Новикова, Елеонора Соловей, Тимофій Гаврилів та ін. Перша публікація в Україні здійснена ще в радянські часи — у № 6 журналу «Всесвіт» 1978 р. надруковані переклади М. Бажана та стаття М. Новикової (для порівняння: у Росії окремі переклади з Целана вперше опублікували в 1971 р.). Однак справжнє зацікавлення поетом почалося на його батьківщині в 1990-х рр. У 1992 р. в Чернівцях встановлене монументальне погруддя П. Целана (скульптор І. Салевич).

Як і більшість поетичних Целанових творів, «Фуга смерті» ґрунтується (концептуально й структурно) на центонно-колажному принципі. «Всі мотиви вірша попередньо вже задані», — писав німецький дослідник Петер Горст Нойманн. Практично кожен рядок містить цитати, ремінісценції, алюзії й шифри, запозичені з історії, міфології, релігії, літератури, філософії, музики тощо. З українських перекладачів і літературознавців їх найретельніше дослідив П. Рихло, отже, надалі будемо спиратися на його монографію [с. 54-76].

Усі асоціації, породжені інтертекстуальними зв'язками «Фуґи смерті» з іншими текстами, накладені в ній на страхітливую антигуманну реальність нацистських концтаборів, про котру існують численні автентичні свідчення людей, які її пережили — ці документи теж асоціюються з текстом, як і численні публіцистичні та наукові джерела. Таким чином, «Фуга смерті» «синтезує весь цей різномірний матеріал, витикаючи густу тканину інтертексту, де кожна нитка фактурної основи, кожна барва і кожен штрих складного узору сплітаються в єдине, нероздільне ціле...» [с. 55].

Відомості про дату створення вірша суперечливі. Дехто з дослідників, спираючись на спогади чернівецьких друзів поета, твердить, що вірш написаний навесні 1944 р. в Чернівцях, коли П. Целан був звільнений із румунського табору інтернованих і довідався про загибель своєї родини в концтаборі десь у Трансїстрії. Сам Целан датував вірш 1945 роком, відносячи його до вже бухарестського періоду своєї творчості. Проблема з датуванням остаточно не вирішена, оскільки

авторська версія суперечить спогадам сучасників автора. Уперше вірш опубліковано 2 травня 1947 р. в румунському перекладі Петре Соломона під назвою «Tango mortii» / «Танго смерті» в бухарестському тижневику «Contemporanul». Переклад здійснено в тісній співпраці з автором, отож назва зі словом «танго» якоюсь мірою може вважатися авторським варіантом. У випадку цього варіанту питання про датування вірша важливе, оскільки жахлива правда про нацистські табори смерті почала поступово відкриватися тільки з посуванням Червоної армії на Захід і звільненням найбільших концтаборів — Майданека (біля Любліна), Аушвіца (Освенцім неподалік Кракова) та ін.

Очевидно, «Фуга смерті» не могла з'явитися раніше, ніж у другій половині 1944 р., коли у світовій пресі надруковані перші повідомлення й репортажі про нацистські «фабрики смерті». Одна з деталей їхньої жахливої реальності — використання нацистами музики, щоб замаскувати справжню мету діяльності, — збігається з головним музичним мотивом Целанового вірша (у ньому персонаж, якого названо «з Німеччини майстер», наказує своїм жертвам «грати до танцю», перш ніж убиває їх). Про фатальне поєднання в табірному житті музики й щоденних езекуцій та масових убивств свідчать чимало очевидців. Наприклад: «З десятків гучномовців лунали оглушливі звуки фокстротів і танго. І вони звучали цілий ранок, цілий день, цілий вечір, цілісіньку ніч» (із брошури Костянтина Сімонова про польський концтабір Майданек, опублікована у кінці серпня 1949 р. в Москві й поширювалася з пропагандистською метою, задля цього була перекладена основними європейськими мовами; очевидно, вона була знайома Целанові).

На початку 1945 р. було звільнено Аушвіц, і деякі з його в'язнів повернулися й у Чернівці; у своїх спогадах вони могли згадувати й про «музичний» бік табірної життя. Наприклад, у пізніших спогадах Естер Бежарано, яка грала в оркестрі табору Аушвіц, читаємо: «Ми повинні були грати під час прибуття поїздів, з яких людей гнали прямо в газові камери. Депортовані радісно махали нам руками, позаяк думали, що там, де грає музика, з ними не може трапитися нічого лихого» [с. 58]. В Аушвіці в'язні-євреї змушені були виготовляти зі сувоїв Тори барабани, тамбурини і банджо. А в таборі на вулиці Янівській у Львові був створений цілий симфонічний оркестр, що налічував кілька десятків єврейських музикантів, і якийсь есесівський лейтенант наказував їм грати популярну мелодію «Танго смерті» під час маршів і тортур, при стратах і копанні могил. Ось чому формула цієї назви у першому варіанті Целанового вірша не випадкова.

Новий заголовок — «Фуга смерті», — очевидно, виник тому, що Целан не обмежився початковим задумом. Через цю назву вірш уже набуває глибшого, параболічного звучання, адже назва жанру — фуга (лат. «утеча»); основна композиційна особливість цієї поліфонічної музичної форми — повторення різними голосами однієї або кількох тем) — у культурній пам'яті людства тісно пов'язана з іменем знаменитого німецького композитора Йоганна Себастьяна Баха. Отже, ця ремінісценція рельєфніше підкреслює «німецький» профіль Целанового твору, ніж легковажно-фривольна чи бутафорно-театральна асоціація з модним аргентинським танцем (не пов'язаним із суто німецькою культурою так тісно). Можливо, в обертонах звуків початкової назви Целан почув відлуння експресіоністського вірша Карла Крауса «Смерть і танго». Однак в асоціації з іменем Баха та назвою жанру фуги з'являється уявлення про взірць класичної довершеності, мистецької досконалості, що вже давно утвердилася як незаперечний феномен високої культури. «Про це і йшлося Целанові — показати, як вершинні досягнення культури легко можуть стати об'єктом варварської маніпуляції, як парадокс їхнього поєднання втрачає свою волаючу непоєднуваність і стає абсолютно банальним, філістерським актом», — пише П. Рихло [с. 59].

Навіть невеличка зміна в назві, як зауважують дослідники, розширила силове поле вірша, адже мистецтво фуги стало музичною сумою творчості Й. С. Баха — неповторного «майстра з Німеччини». Термін, винайдений Целаном, ніби кидає тінь сумніву на вершину класичної музики, яка, у свою чергу, стала символом мистецтва і культури. І в цьому винаході чернівецький поет суголосний багатьом сучасникам, котрі намагалися виразити жахливу трагедію Голокосту. Наприклад, німецькомовний поет із Буковини Мозес Розенкранц образно поєднав у своєму вірші воєнного часу «Die Blutfuge» (нім. «кривава фуга») музику Баха й пролиту кров Христа. Можливо, саме вірш Розенкранца був для Целана творчим імпульсом.

Однак спектр музичних асоціацій не вичерпується назвою як вказівкою жанру. Можна згадати свідчення про коменданта табору Аушвіц Рудольфа Гесса, який любив після масових страт награвати собі сонати Моцарта. Інший комендант цього ж табору, Крамер, який послав у газові камери щонайменше 24 000 людей, плакав, слухаючи «Träumerei» Шумана (німецькою назва означає «мрії»). Про це згадує скрипалька Альма Розé, яка керувала в цьому таборі жіночим оркестром. Нарешті, у підтексті целанівського вірша імпліцитно присутня

проблема співвідношення теми смерті і музики загалом, яка сама по собі знайшла в німецькій культурі особливо яскраве втілення — варто згадати такі музичні шедеври, як «Смерть і дівчина» Шуберта, «Трістан та Ізольда» Вагнера й новелу «Трістан» Томаса Манна, «Німецький реквієм» Брамса й реквієми німецьких та австрійських композиторів (Моцарта, Вагнера й ін.) тощо.

Музичні аспекти «Фуги смерті» пов'язані і з давньою європейською традицією «танців стерті» (Totentanz, danse macabre), яка йде ще від середньовіччя й неодноразово була мотивом у німецькій культурі (П. Целан знав гравюри німецького художника Ганса Гольбейна з циклу «Картини смерті», вони були в його колекції) — ці семантичні конотації інтерферовані у першому варіанті назви Целанового вірша — «Танго смерті».

Безіменний комендант концтабору з «Фуги смерті», який примушує «своїх євреїв» грати до танцю й жваво танцювати напередодні загибелі, у свідомості П. Целана асоціювався з тими есесівцями, які знущалися над євреями на вулицях окупованих європейських міст, вигукуючи: «Tanz mal, Jude!». Адже танець упродовж століть (особливо екстатичний танець хасидів) був для євреїв невід'ємним атрибутом їхньої давньої культури, однією з форм вираження національного характеру та релігійного почуття, отож блюзнірські знущання катів мали на меті зневажити цю культуру.

Мимоволі зринає в пам'яті один із біблійних псалмів, де сини Давидові гірко скаржаться на свою долю в чужинському полоні, коли від них вимагають розваг і пісень, знущаючись над їхніми нещастями. У єдиній нині діючій чернівецькій синагозі (до війни їх було понад 70) збереглася фреска з мотивами цього псалма: на ній зображено розвішані на вербах арфи.

Можливі також асоціації з віршем Г. Гайне «Das Sklavenschiff», у якому полонених негрів їхні кати примушують танцювати на палубі під батогамі наглядачів. Особливий ритм «Фуги смерті» з її настійливими повторами рефренів, механічно повторюваними дактилічними стопами також поступово набирає характеру danse macabre. Сам Целан пов'язував свій вірш із цією традицією. Рядок «*Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*» асоціюється з одним із віршів XVI ст., в якому смерть іменується Майстром.

Як уже сказано, усі основні мотиви й образи «Фуги смерті» мають інтертекстуальний характер. Їхній діапазон охоплює найрізноманітніші сфери людського духу, найрізноманітніші епохи історії. Уже

початковий образ-оксиморон — *schwarze Milch der Frühe* / «чорне молоко світання» — викликає чимало історико-літературних та міфологічних ремінісценцій, які засвідчують, що він давно присутній у культурі, спонтанно зринав у творчості багатьох авторів. Подруга Целанової юності Роза Ауслендер, поетеса родом із Чернівців, у 1972 р. в розмові з біографом Целана засвідчила, що вона ще в 1925 р. написала вірш, де була присутня метафора «чорне молоко». Вона розуміла, чому поет використав саме ту метафору, яка має тривкі міфологічні корені.

Молоко в міфології багатьох народів є символом життя — народження й відродження, є ритуальним і священним напоєм. У Старому Заповіті воно уособлює «ясність, родючість і чистоту». Обітована земля — це «край, що тече молоком і медом». Але в оксиморонному поєднанні з епітетом «чорне» молоко стає чимось протилежним життю, адже саме білий колір — іманентна ознака молока, поза нею напій втрачає свої цілющі й магичні властивості. Алогічна метафора «чорне молоко світання ми н'ємо» безперечно асоціюється зі смертю, а не життям, оскільки означає абсурдний виклик життєдайній природі, її безповоротне занепащення. Тільки алогічність здатна відтворити абсурдно жорстоку реальність концтаборів — «фабрик смерті».

Р. Ауслендер пояснювала біографові Целана: «Я вважаю за честь, коли великий поет знайшов у моїй ранній творчості для себе поетичний імпульс. ...він підняв її на рівень найвищого поетичного вислову. Вона стала часткою його самого» [с. 62]. Однак дослідник П. Рихло називає ще кількох буковинських поетів, у яких присутній цей образ-метафора-оксиморон. Ідеться не про безпосереднє запозичення, а про спільний духовний простір, де інтертекстуальні інтерференції можливі навіть при відсутності прямого контакту-зв'язку між митцями та їхніми текстами. Таким чином метафора у вірші Целана як найбільш відомому стала «шифром Голокосту, досвіду найекстремальнішого протистояння, яке у звичній поетичній манері неможливо сформулювати» (Жан Фіргес) [с. 63].

Інше інтертекстуальне поле цього оксиморонного образу стосується контексту європейської поезії: П. Рихло називає вірші Жерара де Нерваля, Артюра Рембо, Георга Тракля, Франца Верфеля й ін. (здебільшого французьких символістів декадентської доби й пізніших німецьких експресіоністів, яких Целан добре знав і перекладав), де зустрічаємо метафори «чорний сніг», «чорне сонце», «молоко ранку», «чорне материнське молоко кінця» й інші, що могли стати для Целана

моделлю в роботі поетичної уяви. В усіх наведених прикладах «чорне молоко» як свого роду мандрівна метафора втілює антиреальність, а в Целана вона означає ту дійсність, якою стали нацистські концтабори.

Не менш сюрреалістично звучить і метафора з четвертого рядка: «*ми копаємо могилу в повітрі де лежати не тісно*». За свідченнями біографів, П. Целан вкладав у цей рядок буквальний смисл: ідеться про долю жертв, спалених у печах крематоріїв, позбавлених могили в землі. Однак на буквально значення накладаються різноманітні конотації: іронія — могили на єврейських кладовищах розміщені, як правило, дуже тісно, оскільки єврейські общини за землю платили міським магістратам велику ціну, отож лише після жорстокої табірної смерті євреям буде вільотно лежати в могилі; підсвідомі асоціації з тісністю єврейських гетто, єврейських помешкань тощо.

Можливо, тут саркастично, перевернуто відлунюють ремінісценції одного з фашистських ідеологічних гасел, якими німецькі нацисти утверджували в свідомості свого народу експансіоністську формулу про «народ без простору», який має забрати їхні землі у сусідів і утвердитися в «тисячолітньому райху». Про «тісноту світу» йдеться й в інших поезіях П. Целана. Крім того, виникає асоціація з єврейськими переказами (відомими, зокрема, в інтерпретації філософа Мартіна Бубера), за якими могила — це брама до Бога, і не лише могили, а й домовини в апокаліптичних уявленнях євреїв-хасидів з «тісного світу» підносяться в повітря, тобто до Бога.

У п'ятому рядку від суб'єктивізованого колективного «*wir*» / «*ми*» поет переходить до об'єктивізованого індивідуального образу — «*ein Mann*» / «*чоловік*». З'являється зловісна постать «*майстра з Німеччини*», майстра Смерті, що протистоїть жертвам як їхній господар і повелитель. Цей персонаж представлений лише кількома промовистими деталями й штрихами — він «*зі зміями грається*», у нього зброя в кобурі, він кличе собак, віддає накази євреям і йде в дім писати листа — адресат позначений як золотокоса Маргарет, поруч з ім'ям якої, починаючи із другої строфеми, щоразу згадується єврейське жіноче ім'я — рефреном звучить образ-метонімія «*попеляста коса Суламіт*».

У розгортанні образної тканини тексту відчувається експресіоністична манера граничного узагальнення, до якої часто вдавалися творці експресіоністської драми й поезії Ернст Толлер, Георг Кайзер та інші, добре відомі П. Целанові ще до війни, оскільки їхня творчість була найактуальнішою сучасністю німецької літератури в міжвоєнний

період. Саме позбавляння персонажів індивідуальних імен багато про що говорить. Безіменний чоловік зі зброєю — очевидно, комендант табору — «живе в будинку»; так позначено його соціальний статус: будинок є символом безпеки й захищеності. Очевидно, це єдина кам'яна споруда в місцевості (табірні комплекси з нашвидку побудованих бараків, колючих огорож та сторожових веж будували у віддаленні від людського житла, найдобротніші будівлі відводилися для потреб адміністрації й охорони), її мешканець почуватися тут мало не богом. Ще вчора нічим не примітний німецький обиватель, котрий ходив на службу й виконував чужі накази, тепер він — «якийсь-там-фюрер» (хай у масштабах окремого табору, але ж від нього залежать людські життя і смерть!), він вірить у свою расову зверхність та історичну обраність, він виконує важливу місію, покладену на німецький народ. У ньому прокидаються замашки ніцшеанської «надлюдини»-бестії, символом якої, як відомо, є нацистська свастика, а з поемою Ніцше «Так казав Заратустра» пов'язана асоціація зі змією. Як вища істота і справжній міфологічний герой, цей «чоловік» потребує постійних спокус, небезпечних випробувань, які повинні утвердити його зверхність над жертвами — тому «*Er spielt mit den Schlangen*» (з нім. «він грається зі зміями»).

Змія з найдавніших часів була полівалентним символом життя і смерті, мудрості, езотеричних знань, влади, хитрості, спокуси, підступності, темряви й зла. В юдейській міфології вона означає також гріх і сексуальну спокусу. У Старому Заповіті змія / змії втілює прагу пізнання, а внаслідок — утрату людьми своєї цноти та вигнання з Едему. Тобто образ-символ змії означає творче / владне й руйнівне начало, у ньому сконцентроване темне, загадкове, інтуїтивне, зловісне. Безумовно, маємо справу з образом-архетипом. Отож символічна деталь «гра зі зміями» належить до полісемантичної сфери надлюдини, з якою асоціює себе безіменний чоловік у Целановому вірші. Він ще й пише листа до Німеччини золотокосій Маргарет — очевидно, коханій жінці, золоте волосся якої нагадує про типово німецьке архетипне сприйняття краси й жіночості — у ньому відлунюють і гьотевська Гретхен, і золотокоса спокусниця Лорелай, і чимало інших літературних варіацій.

У листі до Вальтера Єнса сам Целан так пояснював цей фрагмент вірша: «...маємо архетипне перевтілення: волосся (а тут, в образі Гретхен, можна собі уявити коси) часто перевтілюється (як у казках, так і в міфах) на змії» [с. 68]. Листи в Німеччину чоловік пише

після важкого дня, який провів «у трудах», знущаючись із євреїв, і от коли надворі вже смеркає, він часто виходить надвір із будинку, щоб помилуватися зорями й помріяти про Маргарет. Він не бачить різниці між псами й євреями (тут єдиний раз у вірші звучить внутрішня рима: Rüden — Juden), адже й ті, й інші повинні виконувати його накази, тому й свистить їм однаково, хоча пси йому все-таки миліші — він їх посвистом кличе «до себе» / *herbei*, цей прийменник означає горизонтальний напрямок спрямування дії, тоді як євреїв він кличе «наверх» / *herfor*, ніби з трюмів корабля піднімає закутих у кайдани невольників, з глибокого дна життя, куди їх «опустили», щоб знищити.

З усіх можливих синонімів, що здатні передати мерехтіння зір, поет обрав «найхолодніший» — «*es blitzen die Sterne*». Із цього приводу читаємо цікаве зауваження у німецької дослідниці Барбари Відеман-Вольф: «Зорі є тут символом романтичного зоряного неба... це значення навіюється попереднім писанням любовних листів. З іншого боку, зорі тут отримують загрозливий відтінок завдяки дієслову “блискати” (набагато агресивніша семантика світла, ніж, наприклад, “мерехтати” або “сяяти”, що ближче було б до звичного кліше)» [с. 69]. Справді: блискає зброя, а не лише зорі. Дослідники вловлюють тут відголоси німецької сентиментальної пісні «Heimat, deine Sterne» (улюбленої у Третньому райху; з нім. «Батьківщино, твої зорі»), а водночас — знаменитого гітлерівського гасла «Blitzkrieg».

Друга строфа вірша (усього їх 4, вони становлять 36 рядків із семи семантично-композиційних блоків) повторює в основному вже знайомі з першої строфеми мотиви з деякими варіаціями (це і є композиційний принцип музичного жанру — фуґи), проте в останньому рядку з'являється цілковито новий образний мотив: «*Dein aschenes Haar Sulamith*». Якщо спочатку ім'я Маргарити сприймалося як звичайне німецьке жіноче ім'я, то тепер, поставлене в паралельний ряд з біблійним єврейським ім'ям Суламїт (із «Пісні пісень», до того ж співзвучне й етимологічно споріднене зі словами «шолом» / «мир» та «Йерушалаїм» / Єрусалим), воно одразу викликає низку літературно-міфологічних асоціацій — і не лише з ім'ям біблійної юної коханки. Містична юдейська традиція незрідка тлумачить Суламїт як Шехіну — божественне сяйво, символ жіночості, яке мандрує разом із єврейським народом. «Шуламїт» — назва оперети засновника професійного єврейського театру Аврама Гольдфадена (1840-1908), діяльність якого тісно пов'язана з Чернівцями. «Пісню пісень» у свій час переклав німецькою Гьоте, а знаменитий філософ Гердер включив її

до антології німецької любовної лірики «Пісні кохання» (1778). Г. Гайне у своїй ліриці оспівав любов Суламіт і царя Соломона у знаменитій книзі «Романцери» (1851). У ХХ ст. до цього образу теж неодноразово зверталися: німецька поетеса-експресіоністка Ельза Ласкер-Шюлер (поезія «Суламіт», 1901), російський письменник Олександр Купрін (повість «Суламіф», 1908), французький драматург Жан Жіроду (п'єса 1938 р.) тощо. Сам Целан у ранніх любовних поезіях, присвячених актрисі єврейського театру в Чернівцях Рут Крафт (Лакнер), неодноразово вдавався до ремінісценцій цього біблійного образу, отожднюючи, як і в першоджерелі — «Пісні пісень», — кохану з сестрою.

Образ Маргарет також належить щільному культурно-міфологічному просторові з численними конотаціями, про які вже йшлося вище. Отже, імена Маргарита й Суламіт у тканині тексту «Фуги смерті» втілюють два національні архетипи жінок, з яких одна означає ідеал краси німецького народу і його культуру, а друга — ідеальний тип жінки з єврейського народу, з його давньою історією й культурою, що його нацисти заповзялися поголовно знищити. П. Целан робить ці образи промовистою антиномією, передусім через деталь — колір волосся. Він вдається при цьому до суттєвої заміни атрибуту єврейської краси — коса у Суламіт не чорна або іншого життєдайного кольору (у Біблії — «коса на голівці твоїй — немов пурпур», Пісн., 7:6), а кольору смерті — попеляста. Перехід життєдайного, вітального пурпуру у тьмянний, безживний колір попелу констатує жахливу прірву, яка віднині відділятиме один народ від другого: прірва печей крематорію, в якому коси єврейських жінок — матерів, дружин і коханих, сестер і дочок — перетворювалися на попіл.

Значення ремінісцентних антитетичних образів «*твоя золотиста коса Маргарет / твоя попеляста коса Суламіт*» посилюється структурним паралелізмом: він водночас є найгострішим змістовим контрастом і рефреном у кожній строфемі, він же й завершує вірш.

У третій строфемі зростає агресивність безіменного чоловіка з голубими очима, зі зброєю та зміями: замість описових структур у рядках домінують імперативні накази, вони звучать гостро й знущально. Водночас у словах цього «майстра» з'являються парафрази й евфемізми: замість «Erde» / «земля» — звучить «*Erdreich*»; замість «Pistole» — «*Eisen*». Барбара Відеман-Вольф вважає, що ця ситуація, зокрема целанівське «*очі його голубі*», була переформульована з вірша Едуарда Меріке, з його роману «Der Maler Nolten». Там ватажок розбійників (його прототипом міг бути персонаж із «Пісні про Нібе-

лунгів» — шпільман і воїн Фолькер фон Альцай) тримає в одній руці скрипку, а в другій рушницю, втілюючи поєднання музики і смерті.

В останній строфемі з образом чоловіка з голубими очима пов'язана єдина у вірші парна рима: *blau — genau*, тобто римуються закінчення рядків «*очі його голубі / він поцілить свинцевою кулею прямо в серце тобі*». Тричі повторюється в цій — найкоротшій, найлаконічнішій! — строфемі і вираз «*смерть це з Німеччини майстер*». Крім уже вказаних асоціацій із середньовічними традиціями «танців смерті» (мотив механічно-загрозливого ритмічного руху передається спонтанним дактилічним ритмом, повторами), тут явно зростає асоціативний ряд слова «майстер», яке в багатьох європейських мовах запозичене з німецької, оскільки означає поняття, питоме в німецькій культурі: майстер — тобто ремісник-умілець, людина, яка знає свою справу і робить її якнайкраще. У німецькій культурі це ще й ім'я (тобто прізвище) знаменитого літературного героя — з роману-дилогії Гьоте про Вільгельма Майстера. Ім'я пов'язане з вагнерівськими «Нюрнберзькими майстерзінгерами» та іншими творами німецької культури. В асоціативному (етимологічно й за змістом) ряду з цим словом перебувають слова наставник, учитель, магістр, маестро, рабі, Христос тощо. Тривала традиція сприймання представників німецької нації як висококваліфікованих майстрів-ремісників у різних країнах Європи досить давня і стійка. І все це вплетене у смислову сітку Целанової «Фуги...», однак набуває іронічного переосмислення. Завдяки цим асоціаціям він вводить німецького майстра в зовсім інший контекст — перверзії й загибелі багатьох людей.

П. Рихло вбачає тут численні перегуки з іншими німецькомовними буковинськими поетами — Морісом Розенкранцем, Іммануелем Вайсгласом та ін. Він вважає, що це не випадкові збіги, а «генетична спорідненість», яку можна пояснити близькими стосунками митців-сучасників, спільною культурною атмосферою. На думку Жана Фіргеса, П. Целан написав свою «Фугу...» як варіацію на вірш свого друга Іммануеля Вайсгласа «Ег» 1944 р. Однак вірш Вайсгласа написаний у зовсім іншій — традиційній, римованій — формі і ні метрично, ні лексично не збігається з текстом Целана. А головне, за глибиною концепції світу «після Аушвіца» (Теодор Адорно) він не надається для порівняння з віршем «Фуга смерті». Целанів вірш може розглядатися як полеміка автора з поетичною традицією минулих епох і сучасним йому літературним процесом, як грандіозний прорив до нового осмислення дійсності в новаторській формі. Ця нова поетична форма й

нова поетична думка принципово інша — не барвиста, гладко заримована, а розкута, багатозначна, поліфонічна, яка найжахливіше в дійсності підносить до естетичного в поезії.

Отже, головні поетикальні риси «Фуги смерті»: скупа за лексичними засобами, однак інтертекстуально насичена образність; паралелізм образів-кодів; мінімум традиційних ритмічних засобів (ні постійної рими, ні сталого правильного ритму нема), натомість зростає вага засобів навіювального / гіпнотичного ритму — повторів, рефренів, симетрії; простота і розкутість архітектоніко-композиційної структури (4 строфеми з довільною, але співмірною кількістю рядків, із паралельними образами-символами).

«Фуга смерті» — це модель і парадигма поезії «після Аушвіцу». Тут поєднується національне й загальнолюдське, індивідуальне й колективне. Як у жодному ліричному творі ХХ ст., тут переплелися мораль і психологія, ідеологія й політика, гуманізм і варварство. Щоправда, цей «прорив» не став перемогою над жахом дійсності: це підтверджує і трагічна доля митця (як і багатьох його сучасників із подібною біографією), і його подальша творчість. «Весь подальший розвиток Целана з його дедалі відчутнішим редукуванням виражальних засобів був лише підтвердженням тези Адорно, оскільки поет намагався виразити жах Голокосту через умовчання — аж до оніміння», — вважає П. Рихло⁹⁹.

Контрольні питання:

- До якого з літературних напрямків можемо віднести лірику Пауля Целана? У чому складність цієї проблеми?
- Якій національній культурі належить П. Целан? У чому проблематичність такого питання?
- Чому вірш «Фуга смерті» вважають «віршем століття» та одним із найвідоміших шедеврів німецькомовної лірики?
- Якими засобами П. Целан розкриває тему Голокосту (вказіть окремо образно-лексичні, ритмічні, звукові засоби, особливості композиції, архітектоніки тощо)?
- Які інтертекстуальні зв'язки можете назвати в тексті «Фуги смерті»?
- Що означає символічний образ-антитеза «твоє золоте волосся Маргарет / твоє попелясте волосся Суламіт»? Як він пов'язаний з образною структурою цілого тексту?

⁹⁹ Рихло П. «Фуга смерті» Пауля Целана в слов'янських перекладах // Вікно в світ. 1998. № 2. С. 122.

- Якими засобами формується ритмічна структура вірша? У чому її особливості? Як вона відповідає образній структурі, ідейно-проблематичному змістові? Чи впливають ритміка й фоніка на формування цього змісту?
- Чому, попри неklasичну ритмічну структуру (нерегулярний розмір вірша, нечітку строфіку, нерівні рядки тощо), відсутність класичних засобів звукової музичності — «правильного» ритму й рими, вірш має особливу навіювальну силу, зумовлену саме звуковим і ритмічним звучанням?
- Чи можна виділити у вірші образ ліричного героя? Як він представлений? Що означає займенник «ми»?
- Чим примітний образ «смерть — це з Німеччини майстер»? Хто його представляє у художньому просторі тексту «Фуги смерті»?
- Які деталі набувають у тексті символічного значення?
- Чому вірш П. Целана «Фуга смерті» порівнюють із «Гернікою» Пабло Пікассо?
- У якому напрямку розвивалася творчість П. Целана — до більш традиційної / простої форми чи до все більш умовної та складної? Чому?
- Чим можна пояснити самогубство поета з Чернівців?

3. Німецька повоєнна проза. Г. Бьолль та Г. Грасс

* Огляд творчої біографії Гайнріха Бьолля, його місце в «літературі руїн» (Trümmerliteratur). * Роман Г. Бьолля «Де ти був, Адаме?»: відображення війни у творчості «тих, що повернулися» / «покоління просіки». * Гюнтер Грасс — представник нового повоєнного покоління в німецькій філософсько-сатиричній прозі (роман «Бляшаний барабан»).

Усіх представників «групи 47» об'єднувала ненависть до нацизму та прагнення подолати повоєнну кризу в Німеччині демократичним шляхом. Однак у своїх індивідуальних мистецьких пошуках представники цього руху йшли різними шляхами. Зокрема, виявився поділ на так званих «магічних реалістів» та неореалістів (яких, власне, неореалістами не називали, але склалася традиція не відносити їх до «магічних»). Чимало письменників «групи 47» протиставляли себе «магічним реалістам» (до яких відносили Германа Казака, Вольфа Єнса та ін.), котрі міфізували / метафоризували пережите Німеччиною нацистське зло. Дещо пізніше реалістична природа творчості німецьких митців змінювалася, ускладнювалася.

На початку 1950-х рр. письменники-антифашисти опинилися перед загрозою неофашистської та реваншистської ідеології в найрізноманітніших її формах — від одвертої до завуальованої, прикритої пацифізмом. Тим актуальнішою стала потреба конкретно-реалістичного осмислення подій нацистського періоду та Другої світової війни. І саме представники «групи 47», які тяжіли до неореалізму, виконали це завдання. Їхнє зображення війни стало активно ідеологічним («заангажованим» — як казали представники екзистенціалізму): воно різко загострене проти нових міфів про війну — міфів про героїзм на «втраченому посту», про мужність «обманутого» й «безвинного» німецького солдата, про «місію звільнення» гітлерівської армії, яка йшла на Схід, і т. д. Якщо молоді письменники ще й не могли пробитися до цілісного, узагальнюючого погляду на історію, то робили в тому напрямку істотний крок: вони показували неприкрашену, голу правду пережитих ними моментів цієї історії (як-от робив Вольфганг Борхерт). Тому спершу зверталися до малих жанрів — новела, публіцистичні нариси, лірика. Пережитий страшний досвід війни вимагав негайного втілення, а часу на його епічне, панорамне осмислення не вистачало.

Значною постаттю в цій літературі є Гайнріх Бьолль (або, як подають українські джерела, Генріх Теодор Белль / Heinrich Theodor Böll, 1917-1985). Він народився в Кьольні (Köln) — одному з найбільших міст Рейнської долини, у багатодітній родині ремісника — майстра з виготовлення художніх виробів із дерева. Предки Бьолля, ревні католики, втекли з Англії у період правління короля Генрі VIII (XVI ст.): вони піддавалися гонінням з боку англіканської церкви.

Ще на початку 1950-х Г. Бьолль став лауреатом премії «групи 47», а згодом отримав чимало інших почесних нагород і звань. У 1967 р. удостоєний престижної німецької премії імені Георга Бюхнера. Був обраний президентом німецького ПЕН-клубу, а потім очолив і міжнародний ПЕН-клуб. Удостоєний Нобелівської премії (1972) першим із німецьких письменників післявоєнного покоління; став третім по війні німецькомовним лауреатом цієї премії після Германа Гессе та Неллі Закс, які давно були емігрантами. Значною мірою на рішення Нобелівського комітету вплинув вихід нового роману письменника «Груповий портрет із дамою» (“Gruppenbild mit Dame”, 1971), у якому автор зумів створити грандіозну панораму історії Німеччини XX ст.

Антинацистські соціально-критичні романи Г. Бьолля 1950-1980-х рр. вирізняються глибиною психологічного аналізу, гостротою етичної проблематики та гуманізмом. У доробку письменника є також чимало

оповідань, автобіографічна повість (1981), театральні, телевізійні та радіоп'єси, літературна критика та есеїстика.

Хлопчиком Г. Бьолль ріс у багатодітній працюючій дружній родині, багато читав, з раннього дитинства писав вірші й оповідання. Після закінчення середньої школи в Радертале — передмісті Кьольна — юний Г. Бьолль виявився одним із небагатьох учнів у класі, котрі не вступили в Гітлер'югенд (молодіжна нацистська організація у тодішній Німеччині). На той час родина його батьків зuboжила через свій усім відомий лібералізм (із приходом нацистів до влади у батьковій столярній майстерні ставало все менше замовлень) і мусила переїхати до Кьольна у пошуках заробітку. Влітку 1939 р. Гайнріх вступив до Кьольнського університету, але вчитися не було змоги — його мобілізували. Юнак був притягнутий до примусової «трудової повинності», а з початком війни потрапив на військову службу. Служив шість років на Східному й Західному фронтах, був телефоністом, дістав чотири поранення і хворів на тиф, а дослужився до... капрала. Пізніше письменник ніколи не приховував, що під час Другої світової війни 1939-1945 рр. воював піхотинцем у вермахті, брав участь у боях за Україну, у Криму, у Франції. Хоча для радянських читачів він однозначно мусив бути ворогом, який зі зброєю в руках воював проти їхньої держави, однак Бьоллю навіть це пробачили — надто очевидно й непідробно щиро він був у своїх творах антифашистом.

У 1942-му під час однієї з відпусток із фронту Г. Бьолль одружився з Аннамарі Чех, яка згодом народила йому двох синів (Рене і Вінсента). Листи з фронту до дружини (близько трьох тисяч!) письменник пізніше назвав своєю літературною школою. Після поранень і небезпечних спроб дезертирувати з вермахту Г. Бьолль зрештою потрапив у полон (у квітні 1945 р. здався американцям), після чого просидів кілька місяців у таборі для військовополонених на півдні Франції. Після повернення працював столяром у батьковій майстерні, ненадовго повернувся у Кьольнський університет і вивчав там філологію, однак коштів на тривале навчання не було. Брався за будь-яку роботу, щоби прогодувати родину. Зокрема деякий час працював у міському бюро демографічної статистики. І не переставав писати. Разом із дружиною перекладав на німецьку американських письменників — Бернарда Маламуда і Джерома Дейвіда Селінджера.

Друкувати власні твори Г. Бьолль почав у 1947 р. — був одним із найталановитіших і найпомітніших представників «тих, що вижили» / «літератури просіки» (такі визначення вживала на той час німецька

критика). Перші твори — повість «Поїзд прибуває вчасно» (“Der Zug war pünktlich”, 1949), збірка оповідань «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...» (“Wanderer, kommst du nach Spa”, 1950) і роман «Де ти був, Адаме?» (“Wo warst du, Adam?”, 1951) — привернули до нього увагу багатьох читачів.

Ранні оповідання Г. Бьолля за характером схожі з оповіданнями багатьох німецьких авторів кінця 1940-х років: вони показують начеркові, нещадно реалістичні образи «маленьких людей», що живуть у руїнах розбомблених міст. У 1949 р. вийшла в світ та одержала позитивний відгук критики перша повість Бьолля «Поїзд прибуває вчасно» — історія про молодого солдата, якого чекає повернення на фронт і швидка смерть. Це перший твір письменника з ряду книг, у яких показано безглуздість війни та труднощі повоєнних років; до цих тем звернуті й оповідання «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...», романи «Де ти був, Адаме?», «І не промовив жодного слова» (“Und sagte kein einziges Wort”, 1953), «Дім без господаря» (“Haus ohne Hüter”, 1954), «Хліб ранніх років» (“Ansichten eines Clowns”, 1955) та ін. Усі вони сприймалися як обвинувачення воєнним жахам і хаосові. Авторська манера Бьолля — а він писав просто і зрозуміло — була орієнтована на відродження німецької мови після панування пафосного й лицемірного стилю із численними евфемізмами, що утверджувався за часів нацистського режиму.

Членом «групи 47» Г. Бьолль став у 1950-му. У 1951 р. отримав премію «групи 47» за оповідання «Чорні вівці» (“Die schwarzen Schafe”), про молодого чоловіка, який не бажає жити за законами своєї родини; тема спротиву суспільному тискові пізніше стане однією з провідних у творчості письменника. У 1952-му в програмовій статті «Визнання літератури руїн», своєрідному маніфесті цього літературного об’єднання, він закликав до створення «нової» німецької мови — правдивої, пов’язаної з конкретною дійсністю. Відповідно до проголошених принципів ранні оповідання Бьолля відзначаються стилістичною простотою, наповнені життєвою конкретикою. Збірки оповідань «Не тільки до Різдва» (“Nicht nur zur Weihnachtszeit”, 1952), «Мовчання доктора Мурке» (“Doktor Murkes gesammeltes Schweigen”, 1958), а також пізніші «Місто звичних облич» (1959), «Коли почалася війна» (1961), «Коли скінчилася війна» (1962) знайшли відгук і в широкої читацької публіки, і у критиків.

Від розповідей із простими, майже лінійно розгорнутими сюжетами Г. Бьолль поступово перейшов до об’ємніших і стилістично

складніших речей: у 1953 р. опублікував повість «І не сказав жодного слова», рік потому — роман «Дім без господаря». Вони вочевидь були написані про недавно пережите, читачі побачили в них реалії важких повоєнних років. Порушувалися проблеми соціальних і моральних наслідків війни, а сама війна поставала, як правило, через ретроспективні епізоди або деталі, вплетені дуже економно й ніби мимохідь. Славу одного з провідних прозаїків ФРН приніс Г. Бьоллеві роман «Більярд о пів на десяту» (“Billard um halbzehn”, 1959). Помітним явищем у німецькій літературі став і наступний великий твір Бьолля — «Очима клоуна» (“Ansichten eines Clowns”, 1963).

У 1970-х Г. Бьолль не раз виступав у пресі з вимогою провести розслідування загибелі членів РАФ — ліворадикальної терористичної організації, що діяла в Західній Німеччині у 1968-1998 рр. (RAF — Rote Arme Fraction; деякі арештовані на початку 1970-х лідери цієї групи у 1976-1977 рр. нібито покінчили самогубством у в'язниці за дивних обставин). Повість Бьолля «Втрачена честь Катаріни Блюм, або Як виникає насильство і до чого воно може призвести» (“Die verlorene Ehre der Katharina Blum”, 1974) була написана під враженнями від нападок на письменника в західнонімецькій пресі, яка охрестила його «натхненником терористів». Центральна проблема «Втраченої честі...», як і проблема майже всіх пізніших творів Бьолля, — втручання держави і преси в особисте життя простої людини. Про небезпеку нагляду держави за своїми громадянами і «насильство сенсаційних заголовків» розповідають останні твори Бьолля — «Дбайлива облога» (“Fürsorgliche Belagerung”, 1979) та «Образ, Бонн, боннський» (“Bild-Bonn-Boenisch”, 1984).

Опублікований у 1979 р. роман «Дбайлива облога» / «Під конвоєм турботи» був написаний ще в 1972 р., коли преса була переповнена матеріалами про терористичну групу Андреаса Баадера та Ульріки Майнхоф. У романі показані руйнівні соціальні наслідки, що виникають при відступах від засад демократії — необхідність посилювати заходи державної безпеки представники влади пояснюють громадянам загрозою терористичних актів і масового насильства.

Помер Г. Бьолль 16 липня 1985 р. у віці 67 років, перебуваючи під Бонном у м. Лангенбройх (земля Рейн-Вестфалія, Західна Німеччина), в одного зі своїх синів. Незадовго до смерті він тяжко захворів, переніс операцію з частковою ампутацією ноги. Поховали письменника 19 липня 1985 р. в містечку Борнгайм-Мертен неподалік Кьольна у присутності великої кількості людей, за участю колеґ-письмен-

ників і політичних діячів, які прийшли віддати йому глибоку шану. У 1987 р. в Кьольні було створено Фонд Гайнріха Бьолля — це неурядова благодійна організація, що тісно взаємодіє з партією «зелених»; відділення існують у багатьох країнах, у тому числі й Україні та в Росії. Фонд підтримує проекти у сфері розвитку громадянського суспільства, екології та прав людини.

Нобелівську премію 1972 р. Г. Бьолль отримав «за творчість, у якій сполучається широке охоплення дійсності з високим мистецтвом створення характерів і яка стала вагомим внеском у відродження німецької літератури» (із визначення Нобелівського комітету)¹⁰⁰. На час отримання Нобелівської премії його книги стали широко відомими не тільки в Західній, але й у Східній Німеччині, перекладені в багатьох країнах, навіть у Радянському Союзі, де було розпродано кілька мільйонів примірників його творів (перші російські переклади з'явилися в часи «відлиги»). Разом із тим Бьолль зіграв помітну роль у діяльності ПЕН-клубу — міжнародної письменницької організації (очолив його німецьку спілку з 1969 р., міжнародну — з 1972-го до 1979-го), через яку надавалася підтримка письменникам, що змушені були терпіти утиски у країнах комуністичного режиму; у тому числі підтримку одержали кілька українських дисидентів — Валерій Марченко, Василь Стус тощо. Після того, як О. Солженіцин в 1974 р. був висланий з Радянського Союзу, до від'їзду з Німеччини він жив у домі Г. Бьолля.

Гайнріх Бьолль здавався багатьом його сучасникам лише талановитим белетристом, тоді як, на думку Дмитра Затонського, він здійснив неабияке відкриття: «“Внесок” Белля, як і все в нього, має вигляд не грандіозний, а скоріше скромний. І скромність ця не оманлива: просто видатне й грандіозне — аж ніяк не синоніми, тим більше в Белля»¹⁰¹. Цінність спадщини митця полягає в тому, що Г. Бьолль виходив у своїх творах з інтересів окремої людини, захищав передусім людяність і закликав до морального закону. Здавалося б, він повертався назад — до заповідей християнської церкви та класиків ХІХ ст. (зокрема Достоевського й Толстого, яких, до речі, знав блискуче, як і загалом чимало з російської літератури). Але це не було повторенням, а швидше «сходженням по спіралі» (Д. Затонський). Моральна філософія Бьолля трималася на терпимості. «І вся його поезика — також», — додав український дослідник¹⁰².

¹⁰⁰ The Nobel Prize in Literature 1972. Heinrich Böll. URL: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1972/boll/facts/> (доступ: 12.08.2022).

¹⁰¹ Затонський Д. Генріх Белль — людина й письменник // Вікно у світ. 1999. № 2 (5). С. 110.

¹⁰² Там само. С. 111.

Це проявилось уже в першому (за порядком оприлюднення, а не створення) і чи не найкращому з «воєнних» романів письменника — «Де ти був, Адаме?». Суть моральної сентенції, закладеної у твір, — відповідальність кожної людини — пояснюється через епіграф із Теодора Геккера: *«Всесвітня катастрофа таки може на дещо придатися. Між іншим, і на те, щоб знайти собі алібі в очах бога. “Де ти був, Адаме?” — “Я був на світовій війні”»*¹⁰³. Усі дев'ять новел-розділів, що складають роман, — окремі епізоди, дія яких відбувається в різних місцях охопленої панікою і безумством Європи у весняні місяці 1945 року, незадовго до закінчення війни. У більшості епізодів бачимо піхотного єфрейтора Файнгальса, у довоєнному житті архітектора за фахом, котрого показано від моменту його перебування в госпіталі на території Угорщини до повернення на поріг батьківського дому й несподіваної загибелі від випадкового снаряда, випущеного вахмістром Шнівіндом зі злості на жителів маленького містечка Вайдестейм — поселення садівників та виноградарів, котрі повивішували білі капітулянтські прапори на своїх будинках. Містечко кілька місяців перебувало на нічийй землі між арміями воюючих сторін і нікому не було потрібне, бо не мало жодного стратегічного значення у військових діях. Проте омріяне повернення до мирного життя для фронтовика Файнгальса так і не стало досяжним: осколки єдиного снаряда, яким заподаливий артилерист недобитої гітлерівської частини вистрілив просто навмання, щоби хоч якось дошкулити обивателям, котрі, на його думку, підло чекають приходу переможців і не хочуть гинути з переможеними, — ті осколки поцілили у фронтовика й накрили його тіло білим полотнищем, переламавши древко вивішеного прапора капітуляції. Трагічна фінальна сцена тим самим набуває символічної багатозначності.

Файнгальса, присутнього у восьми розділах із дев'яти (у деяких — як діючий персонаж, в інших — на периферії), все-таки важко назвати головним героєм у творі: письменник майстерно вибудував розвиток кількох паралельних сюжетних ліній, дійові особи яких у сукупності показують випадковість і закономірність людської долі у воєнному смерчі. Гірка іронія виявлена в тому, що маленька людина на війні завжди стає жертвою, незалежно від своєї позиції, переконань чи вчинків. Гине не лише Файнгальс, який свідомо став дезертиром,

¹⁰³ Твори письменника публікувалися в Україні з 1960 р. Найповніше видання перекладів: Белль Г. Вибрані твори: У 2 т. Київ: Дніпро, 1989. Роман «Де ти був, Адаме?» у пер. Галини Лозинської увійшов до першого тому. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=6809> (доступ: 14.08.2022).

скориставшись сум'яттям відступу гітлерівських частин на всіх фронтах. Гине угорська дівчина-єврейка Ілона — остання любов Файнгальса, яку вивезли в концтабір смерті, захопивши під час вуличної облави, і Файнгальсові, який чекав на побачення з нею, так і не вдалося довідатися, що сталося. Вона загинула від кулі садиста-меломана Фільскайта — начальника концтабору, який відбирав зі щойно привезених на знищення євреїв талановитих співаків для хору, але Ілона розлютила його своїм прекрасним співом, виконуючи християнську літанію (вона була католичка, проте за нелюдськими законами нацистського райху все одно підлягала знищенню).

Гине й обер-лейтенант Грек, чиї родичі мріяли про те, щоб син вислужився на війні, отримав військову нагороду — залізний хрест. Грек його таки вислужив, однак не встиг отримати: змалку хворіючи тяжким колітом (через скупість тих самих родичів), у момент оголошення про нагороду він не міг стояти в строю, бо сидів під чужим хлівом навколішках зі спущеними штанами, випорожняючи кишківник, і його накрило зруйнованими залишками хліва та гноївкою після розриву снаряда, що розірвався поруч.

Багатозначними виглядають епізоди у прифронтовому госпіталі, де російський танк стріляє прямо по вікнах палат із тяжкопораненими, яких так і не змогли вивезти. Або в тиловому словацькому селі Берцабе, де місцева тітонька Тереза Сузан у своєму шинку непогано заробила на постой німецьких саперів, які будували міст через місцеву річку. Однак при наближенні фронту недобудований міст підривають, сапери від'їздять, а серед них і той, від кого шинкарчина донька Марія чекає дитину.

Людина на війні приречена — такий висновок запрошується у читача роману «Де ти був, Адаме?». Але людина, на думку письменника, може бути не лише жертвою: людину ні до чого не можна примусити — можна лише знищити, і це найганебніше злочинне насильство, яке над нею вчиняють. Однак гідності (як в Ілони в її останні миті) чи милосердя у неї не можна відібрати, якщо вона з цим не погоджується і не віддає доброхить. А саме гідність та милосердя рятують людей у роки воєнного лихоліття.

У цьому романі письменник уперше сповна використав можливості зовні спокійної, виваженої стильової манери, коли в третьоособовій формі оповіді, зате очима конкретного персонажа показано все, що відбувається. Хоча йде до ганебного кінця кривава і тривала війна, у німецькому тилу ще не бачили у вічі ворога: ні росіяни, ні

американці чи інші союзники на сторінках роману так і не появляються, оскільки не вони цікавлять автора. Натомість показано життя німців «із середини», здебільшого родинне. Підкреслено саме ті подробиці побуту, воєнної обстановки, поведінки різних людей, котрі дають точне, прискіпливе бачення ситуації. На першому плані опиняються промовисті деталі, які краще за будь-які авторські коментарі свідчать про глибину людських трагедій, про важкі часи і втрати. Наприклад, в епізоді, де Файнгалс дорогою додому заходить до родини фронтового товариша Фінка, якого вбили на його очах кілька місяців назад: фронтовик бачить старих батьків товариша, його пригнічену горем дружину і худенького шестирічного хлопчика, який тихо грається дерев'яною іграшковою вантажівкою, повільно, ніби знехотя катаючи її на підлозі. Темні дитячі очі дивляться на чужого солдата втомленим, мудрим поглядом... Деталі цієї сцени повторюються кілька разів, і читачеві без зайвих пояснень стає зрозуміло, чому солдат-дезертир так і не наважився сказати сім'ї загиблого товариша про те горе, якого вони ще не знають.

У наступному романі Г. Бьолля — «Дім без господаря» — йшлося про дітей війни, тобто тих, що народилися в 1941-1944 рр. Головні герої — двоє хлопчаків із різних суспільних верств і з одного шкільного класу: Мартін Бах — син Нелли, вдови поета Раймунда Баха, яка живе цілком забезпечено, проте страждає від цинічного злочину, вчиненого над її чоловіком, і зрештою обирає помсту його колишнім командирам; Гайнріх Брілах — син іншої вдови, бідолашної красуні Вільми, яка намагається вижити, шукаючи підтримки в коханців і щоразу розплачуючись за своє співжиття з негідниками стражданнями та напівголодним існуванням власних дітей. У кожній сім'ї чимало проблем, об'єднує ж хлопців те, що вони ніколи не знали своїх батьків і ніколи не матимуть їх. Особливо зворушує образ маленького Брілаха, який фактично взяв на себе обов'язки господаря в родині безпорадної матері і самовіддано бореться за життя маленької сестрички.

У романі «Більярд о пів на десяту» («Billard um halb zehn», 1959) Г. Бьолль відійшов від манери Trümmerliteratur («літератури руїн»). Тема війни відсунута на периферію, а в головному сюжеті йдеться про сім'ю відомих кельнських архітекторів. Хоча дія роману обмежена всього одним днем, завдяки ремінісценціям і відступам розповідається про три покоління — панорама роману охоплює період від останніх років правління кайзера Вільгельма до процвітаючої «нової» Німеччини 1950-х рр. «Більярд о пів на десяту» значно відрізняється

від раніших творів Бьолля, і не тільки масштабом подачі матеріалу, але й формальною ускладненістю. «Ця книга, — писав німецький критик Генрі Плард, — дає величезну розраду читачеві, тому що показує цілющість людської любові»¹⁰⁴.

У 1960-х рр. твори Г. Бьолля стають композиційно складнішими. Дія повісті «Очима клоуна» («*Ansichten eines Clowns*», 1963) відбувається також упродовж одного дня; у центрі оповіді чоловік, який говорить по телефону й від імені якого ведеться оповідь; герой воліє грати роль блазня, аби тільки не підкоритися лицемірству післявоєнного суспільства. «Тут ми знову зіштовхуємося з головними темами Бьолля: нацистське минуле представників нової влади та роль католицької церкви в післявоєнній Німеччині», — писав німецький критик Дітер Геніке¹⁰⁵.

Темою оповідань «Самовільна відлучка» («*Entfernung von der Truppe*», 1964) і «Кінець одного відрядження» («*Das Ende einer Dienstreise*», 1966) також є протидія офіційній владі. Об'ємніший і набагато складніший, порівняно з попередніми творами, роман «Груповий портрет із дамою» («*Gruppenbild mit Dame*», 1971) написано у формі репортажу, що складається з інтерв'ю та документів про головну героїню Лені Пфайффер, завдяки чому розкриваються долі ще шістдесяти людей. Простежуючи протягом півстоліття німецької історії життя Лені Пфайффер, Бьолль створив роман, що утверджує загальнолюдські цінності.

Роман «Груповий портрет із дамою» був згаданий під час присудження письменникові Нобелівської премії, отриманої за «вагомий внесок у відродження німецької літератури». «Це відродження, — сказав у своїй промові представник Шведської академії Карл Рагнар Гіров, — порівнянне з воскресінням повсталої з попелу культури, яка, здавалося, була приречена на повну загибель, проте, на нашу загальну радість і користь, дала нові паростки»¹⁰⁶.

До кінця життя письменник не припиняв писати. Спогади про ранню юність у Кьольні (чи автобіографічний роман?) «Ким виросте хлопчина, або Щось про книжки» («*Was soll aus dem Jungen bloss werden? oder: irgendwas mit Büchern*») вийшли в 1981 р. У 1985-му по-смертно опублікований останній роман Г. Бьолля — «Жінки над Рей-

¹⁰⁴ Цит. за: Шахова К. П'ять німецьких лауреатів Нобелівської премії з літератури: посібник. Київ: Юніверс, 2001. 208 с.

¹⁰⁵ Там само.

¹⁰⁶ The Nobel Prize in Literature 1972. Heinrich Böll. URL: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1972/boll/facts/> (доступ: 12.08.2022).

ном» (“Frauen vor Flusslandschaft”). Посмертно (1985) був виданий і найперший твір письменника «Солдатська спадщина» (“Das Vermächtnis”), написаний у 1947-му, однак не публікований за життя. Він показує криваві події, що відбувалися під час війни в Атлантиці та на Східному фронті. Попри те, що в романі відчувається деякий надрив, — відзначив американський письменник Вільям Бойд, — «Солдатська спадщина» є здобутком зрілим і досить значним: «Від нього віє вистражданими ясністю й мудрістю»¹⁰⁷. На початку 1990-х років на горіщі будинку Бьоля знайшли рукописи, в яких містився текст ще одного раннього твору — «Ангел мовчав». Цей роман після створення був самим автором, обтяженим сім'єю і злиднями, «розібраний» на кількадесят окремих розповідей-новел заради отримання більшої суми гонорарів.

Попри стійкий успіх майже всіх книг Г. Бьоля, його стосунки з критикою й читачами не були безпроблемними. Його ще в 1960-х сприймали як лідера «групи 47», але це була нелегка місія. Наприклад, не було розуміння Бьоля-католика, адже він походив із католицької родини. І був істинним католиком, не раз критикуючи офіційну католицьку церкву. Пізніше ставлення письменника до релігії та церкви можна окреслити його словами: «У мене проблема була в тому, що в очах багатьох людей я вважався так званим “католицьким письменником”, отже, вже а ргіогі абсолютно неприйнятним із-за цього конфесійного ярлика; для тих же, для кого цей ярлик міг би бути знаком якості, я був мерзенним комуністом і дияволом у плоті»¹⁰⁸.

Претензії як до «комуніста» пояснюються російськими симпатіями та зв'язками письменника. Г. Бьоля був першим і, мабуть, найпопулярнішим у СРСР західнонімецьким митцем повоєнного покоління (не комуністом, та ще й католиком), книги якого були видані у перекладі на російську і тим самим стали широко відомі й в Україні та інших республіках. «Запізнення» перекладів національними мовами пояснюється тим, що в колонізованих республіках іноземні автори проходили жорсткішу цензуру, а з Москви важко було отримати дозвіл на переклад. Із 1952-го по 1973 р. російською мовою було опубліковано понад 80 оповідань, повістей, романів та статей письменника, причому книги виходили набагато більшими накладками, ніж на батьківщині, у ФРН. Г. Бьоля неодноразово бував у СРСР (1962,

¹⁰⁷ Цит. за: Шахова К. П'ять німецьких лауреатів Нобелівської премії з літератури: посібник. Київ: Юніверс, 2001. 208 с.

¹⁰⁸ Затонський Д. Генріх Белль — людина й письменник // Вікно у світ. 1999. № 2 (5). С. 110-132.

1965, 1966, 1968, 1970, 1972 рр. тощо), проте був відомий і як критик радянського режиму. Вже одне те, що прийняв у себе вдома дисидентів Олександра Солженіцина і Льва Копелева, вигнаних з СРСР, було виявом незгоди з політикою радянських властей. У попередній період Бьолль нелегально вивозив рукописи Солженіцина на Захід, де вони були опубліковані. У результаті з 1973 р. твори Бьолля були заборонені до публікації в Радянському Союзі. Заборону було знято лише в середині 1980-х рр., із початком горбачовської «перебудови».

Художні особливості творів Г. Бьолля:

- політематичність, багатопроблемність, постійне звернення до сучасності, гострота й актуальність проблематики; однак автора мало цікавить власне політика й навіть історія — лише морально-етичний та соціально-моральний аспект життя героїв;
- прозорий стиль, використання прийомів «реалістичного психологізму»; але манеру нарації простою не назвеш, як і композиційну структуру — часом вона зроблена досить вибагливо;
- героєм Бьолля, як твердили критики, є «маленька людина» — а насправді здебільшого людина-аутсайдер; більшість творів є полігеройними: сюжети, відповідно, вибудовуються або як система паралельних сюжетних ліній, або як складний клубок переплечених доль і миттєво перехрещених епізодів;
- одна з помітних сторін творчості Бьолля — дегероїзація дійсності: він є прихильником трагічного екзистенціалістського бачення людської участі, тому й не схильний людину підносити, ідеалізувати; однак у його творах постійно з'являлися герої, здатні ствердити своєю поведінкою абсолютні моральні засади, висоту й чистоту душі; часто це — жінки (фемінізм Бьолля — незаперечний);
- авторська позиція у Бьолля — це своєрідна позиція сучасного Дон Кіхота — лицаря Печального Образу, переконаного прихильника насильства й водночас безкорисливого ентузіаста боротьби зі Злом;
- сучасники Бьолля часто звинувачували його твори у тривіальності; він сам казав, що сприймає це як похвалу, оскільки не терпів у мистецтві «майстерності» й «досконалості», твердив, що відтоді, як людство дізналося про концтабори, саме вони виявилися «най-досконалішим із того, що існувало в нашій німецькій історії».

У 1989 р. видавництво «Дніпро» видало капітальний двотомник Г. Бьолля з передмовою Дмитра Затонського, до якого увійшли повість «Поїзд точно за розкладом», романи «Де ти був, Адаме?», «І не

промовив жодного слова...», «Більярд о пів на десяту» та вибрані оповідання (том 1); романи «Груповий портрет із дамою», «Дбайлива облога», повість «Втрачена честь Катаріни Блум», цикл нарисів «Ірландський щоденник» (том 2). Перекладали Галина Сварник, Галина Лозинська, Олекса Синиченко, Євген Попович, Євгенія Горева, Петро Соколовський, Олекса Логвиненко, Володимир Шелест.

Другий найвідоміший письменник повоєнної Німеччини — теж нобелівський лауреат, але значно пізнішого 1999 року, дещо молодший за Г. Бьоля — Гюнтер Вільгельм Грасс (Günter Grass, 1927-2015). Він народився й виріс у Данцигу (нинішній польський Гданськ). Його батько був німцем за національністю та протестантом за віросповіданням. Мати була парафіянкою римо-католицької церкви, а за національністю належала до кашубів (західнослов'янський народ, що здавна жив на південному узбережжі Балтійського моря; кашубська мова близька до польської). Крім Гюнтера, у сім'ї його батьків була дочка (1930 р. н.). Батьки Г. Грасса мали бакалійну крамницю із прибудованою квартирою у передмісті тодішнього Данцига. Грасс виховувався в католицькому оточенні під великим впливом матері. У неї було скромне зібрання книжок, де, крім розважальної белетристики, можна було знайти твори відомих письменників. Крім того, мати була членом клубу аматорів літератури. У 1939 р., у віці 12 років, Гюнтер Грасс зробив першу спробу написати роман під назвою «Кашуби». На пропозицію журналу для членів Гітлер'югенду (назва журналу в перекладі з німецької означала «Допомагай разом!») молодий автор вирішив узяти участь в оголошеному літературному конкурсі. Його роман мав бути історичним, події мали відбуватися в XIII столітті, у часи безвладдя, «за відсутності короля, у страшні часи, коли харциязки й розбійники-лицарі панували на шляхах і мостах, а селяни могли захистити себе, керуючись власним правом і законом помсти» (так він згадував у пізніших спогадах). Проте задум грандіозного роману, зі зрозумілих причин, не був здійснений.

Молодий Г. Грасс належав до більшості, яка співіснувала із нацистською владою Німеччини без будь-якого спротиву чи застережень. У роки панування нацизму він пройшов типовий для більшості тодішніх молодих німців шлях: 1937 — став членом юнгфольку, 1941 — вступив до Гітлер'югенду, 1942 — намагався стати воєнним льотчиком-добровольцем, 1944 — служив танкістом у вермахті (у 17 років, оскільки потрапив під дострокову мобілізацію, коли в кінці війни забирали померати за фюрера й неповнолітніх). Майбутній

письменник брав участь у боях, був поранений, потрапив у Баварії до американського полону, потім до англійського табору для військово-полонених, де працював на каменоломнях. У 1946 р., через пошкоджене плече, його звільнили з полону. Ще під час перебування в таборі почався поступовий процес змін у його свідомості. Справжнє душевне потрясіння викликали в юнака відвідини табору смерті в Дахау. Родина Грассів змушена була покинути Данциг (як і тисячі інших німців — після війни місто стало польською територією), оселилася в Берліні. Гюнтер не завершив навчання в гімназії, не здобув повноцінної освіти, але пізніше розглядав це як свою перевагу — він не встиг сформуватися як переконаний нацист. У тяжкі повоєнні роки він брався за будь-яку роботу: був каменярем, помічником скульптора, навчався у вищій школі образотворчого мистецтва; згодом заробляв на життя малюнками та ілюстраціями, робив на продаж невеличкі керамічні фігурки звірів та птахів.

Упродовж весни й літа 1952 р. Г. Грасс перебував у Франції, подорожуючи й живучи випадковими заробітками. У цей час почав багато писати, переважно поезію. У Франції зустрів свою майбутню першу дружину — дівчину із заможної швейцарської родини, яка хотіла стати балериною. Одружився в 1954 р., разом із молодого дружиною оселився в Парижі. В ательє, розташованому у вологому напівпідвалі, молодий скульптор ліпив із глини фігурки, обпалював їх у грубці, яка зігрівала двокімнатне помешкання, і туди ж кидав перші варіанти майбутнього роману «Бляшаний барабан».

Першу книжку Г. Грасс видав у 1956 р. То були «Переваги диких курей. Вірші, проза, малюнки» (“Die Vorzuge der Windhuhner. Gedichte, Prosa, Zeichnungen”). Книга вийшла невеличким накладом, проте в літературних колах її помітили. Автора запросили на засідання літературного об’єднання «групи 47», де він прочитав уривки з «Бляшаного барабана» й отримав схвальну оцінку. У подальшому він був пов’язаний із «групою 47», отримав від неї грошову премію, яка покращила його матеріальне становище.

«Бляшаний барабан» був написаний у стилі «магічного реалізму», вийшов друком у 1959 р. і став ядром так званої «данцизької трилогії», в яку входять також новели «Кішка і миша» (“Katz und Maus”, 1961) та роман «Собачі роки» (“Hundejahre”, 1963). Усі три книги об’єднані спільним історичним тлом та місцями з дитинства Грасса; письменник намагався переосмислити події воєнних років із точки зору пережитого досвіду.

У романі «Бляшаний барабан» (“Die Blechtrommel”) розгорнуто історію Німеччини від початку ХХ сторіччя до його середини. Найважливіші історичні моменти в особливий спосіб відбиваються у життєписах представників чотирьох поколінь данцизької міщанської родини та її оточення — родичів, знайомих, сусідів. Головного героя-оповідача звать Оскар Мацерат, він карлик, тобто хлопчик, який чомусь перестав рости у трирічному віці. А народився Оскар у вересні 1924 р. Він любить грати на барабані та має неймовірно сильний голос, яким здатний розбити скло. Рости він перестав *«за власним бажанням»*, улаштувавши свою втечу в дитинство розумно й хитро: впав у люк, який його батько забув зачинити, і скотився сходами до підвалу. Ця подія припинила його подальший ріст, він так і залишився трирічним на вигляд. Дитяча маска робить його особливо небезпечним спостерігачем життя дорослих. Ніхто не сприймає карлика серйозно, а від дитини ніхто не приховує всілякі непривабливі деталі своєї поведінки, вважаючи, що дитина-каліка нічого не розуміє. Для малого Оскара з його фальшивою наївністю немає нічого таємного й нічого святого. У три роки він отримав у подарунок бляшаний барабан, який став його улюбленою іграшкою і супроводжує в житті. На барабані він вибиває паличками все, що не може сказати. Барабан у романі (як і горб каліки Оскара) задуманий як символ, алегорія, метафора. Він уособлює незвичайний хист свідка: на барабані цей хроніст «розповідає» нестерпну історію своєї родини, свою власну і своєї вітчизни.

Від початку Оскар повідомляє читачів, що герой твору перебуває в лікувальному закладі, тобто в божевільні. Санітар Бруно дає йому папір, щоб пацієнт міг писати «мемуари». Дія роману закінчується там само — таким чином створюється обрамлення головного сюжету. Спочатку Оскар ховався у своєму фальшивому дитинстві, щоби втекти від огидного світу дорослих. Після війни він вирішив рости знову і став дорослим чоловіком, але з дуже великим горбом. Можливо, автор має на увазі тягар минулого з усіма його гріхами та нещастями, які свідкові огидних злочинів доводиться тягти на собі до самої смерті. Натяки, алегорії, метафори, інакомовлення всіх гатунків зустрічаються в романі Грасса повсякчас. Образи у його оповіді іронічні, гротескні, карикатурні. При цьому оповідь залишається достовірною, фантастичні елементи не заважають їй бути точною і конкретною.

Середовище, в якому відбуваються основні події, було дуже добре відоме Грассові із власного досвіду. Це той соціальний проша-рок німецького населення, у якому він зростав. Час і місце дії також

пов'язані з його дитинством і юністю в Данцигу. Літературознавці знайшли в тексті безліч автобіографічних подробиць, і сам Грасс не раз на це вказував. Але важко знайти в літературі таке позбавлене сентиментів, таке безжальне відображення своїх ближніх, свого оточення. У романі йдеться про те, як обмежене, духовно примітивне, егоїстичне, байдуже до всього за межами власних інтересів суспільне середовище продукує такі примари, як нацизм і мілітаризм, стає поживним бульйоном цьому ідеологічному, політичному та соціальному породженню. Ідея роману не декларується, а лежить у глибинах трагікомічної пікарески — життєвих пригод Оскара Мацерата та його ближніх.

У 1977 р. вийшов роман Г. Грасса «Камбала» («Der Butt»; інший переклад — «Палтус»¹⁰⁹), у якому, зі слів автора, ішлося «про первинну основу людського існування, про харчування, тобто про його нестачу або надмір, про великих жерунів і безліч людей, котрі страждали від голоду, про радощі піднебіння і про шматок хліба зі столу багатих»¹¹⁰. Назва та й увесь роман — іронічно-алегоричний; в його основі — німецька народна «Казка про рибалку та його жінку».

У 1979 р. Грасс написав велике оповідання під назвою «Зустріч у Тельгті» («Das Treffen in Telgte»), яке вважається одним із кращих його творів (згодом стало романом). У ньому розповідається про вигаданий «конгрес» поетів з усіх німецьких земель у XVII столітті в кінці Тридцятилітньої війни. Цього насправді не було та й не могло відбутися в умовах війни, у ту добу в розділеній на великі, малі та ще менші феодальні володіння Німеччині. Але письменник розповів свою історію про вигадану подію так переконливо, із такими деталями та барвистими реаліями далекого часу, що просто неможливо було йому не повірити.

Роман «Щуриха» («Die Rattin», 1986), як і більшість творів Г. Грасса, але у ще концентрованішій умовній формі показує головні проблеми й конфлікти сучасності. У ньому постає світ після катастрофи, так само, як у двох інших відомих романах — «Зустріч у Тельгті» та «Бляшаний барабан»; усі вони містять елементи фантастики та гротеску.

Після роману «Щуриха» / «Пацючиха» Г. Грасс видав майже тридцять нових книжок. Більшість із них — збірки віршів або статей, виступів тощо. Серед цих видань були й ілюстровані письменником власноручно, а також альбоми його гравюр та літографій. Іноді вони

¹⁰⁹ Див.: Млечина І. Художній світ Гюнтера Грасса // Вікно у світ. 1999. № 2 (5). С. 154-161.

¹¹⁰ Цит. за: Карельський А. Предисловие // Грасс Г. Кошки-мышки. Под местным наркозом. Встреча в Тельгте: пер с нем. Москва: Радуга, 1985. С. 5-28.

викликали скандали й несхвальну критику, яка лише підсилювала інтерес до автора. Особливу, часто неприхильну увагу привернули до себе оповідання «Крики джерлянки» (“Unkenruf”, 1992; у переносному сенсі назва означає «знак біди») і роман «Широке поле» (“Ein weites Feld”, 1995). Після деякого затишшя у критиці, підвищений інтерес викликала поява книги коротких оповідань чи невеликих нарисів-спогадів «Моє століття» (“Mein Jahrhundert”) у 1999 р. Відповідно до кількості років у ХХ столітті, вона складається зі ста розділів.

Що саме викликало суперечки у критиків Г. Грасса? Здебільшого це були не художні якості книг, а політичні погляди автора. Від початку своєї творчої кар’єри письменник брав активну участь у політичному житті Німеччини, яка і в повоєнні роки, коли була розділена, і після возз’єднання в 1990 р. викликала в нього постійну турботу. Він вважав себе лівим, котрий виступає з позицій демократії, антиталітаризму, антимілітаризму, ставиться гостро-критично до сучасного капіталізму та псевдосоціалізму радянського стибу.

Уже в 1960-х рр. Г. Грасс виявив велику політичну активність. Разом із Гайнріхом Бьоллем та Зігфрідом Ленцом він підтримав соціал-демократичного кандидата на пост канцлера Західної Німеччини — Віллі Брандта. І не лише виступав у статтях чи радіопередачах, а й на мітингах, брав участь у громадських дискусіях, супроводжуючи Брандта в його поїздках країною і за кордоном. Це був для письменника час великого громадянського піднесення. Спогади про це склали основу книги «Зі щоденника слимака» (“Aus dem Tagebuch einer Schnecke”). Книга була, головним чином, публіцистичною, у ній автор розповів про позитивний і негативний політичний досвід, набутий ним особисто. Він виступав проти будь-якої суспільної утопії, яка обов’язково зазнає краху.

Публіцистичні виступи Г. Грасса дуже часто викликали запеклі дискусії. Наприклад, його епатажні статті, де він ставив під сумнів своєчасність об’єднання Німеччини, яка, на його думку, ще не дозріла політично і, ставши великою та могутньою, може взятися за старе — скотитися до реваншизму.

4 квітня 2012 р. в кількох світових газетах було надруковано вірш Г. Грасса «Те, що має бути сказано» (“Was gesagt werden muss”), де він критикував Ізраїль за його політику щодо Ірану, а також заплановані поставки підводних човнів з Німеччини до Ізраїлю. Вірш спровокував скандал та різку реакцію ізраїльського уряду, який оголосив Грасса персоною нон-грата й заборонив йому в’їзд у свою країну.

Крім того, семітські та юдейські спільноти звинуватили письменника в антисемітизмі і пропонували позбавити його Нобелівської премії.

Через 2 місяці Г. Грасс опублікував ще один вірш актуальної політичної тематики — «Сором Європи», звинувативши Європу та «міжнародних лихварів» у несправедливій політиці щодо Греції. Останні рядки звучать так: *«У маразмі ти зморщився без країни, дух якої тебе, Європо, створив»*.

У 2006 р. Г. Грасс у черговий раз приголомшив усе західне суспільство, оголосивши, що під час війни він служив у Ваффен-СС (військові формування німецьких нацистів; частина з цих вояків визнані військовими злочинцями на Нюрнберзькому процесі за участь у Голокості та акціях проти мирного населення). У той час, за словами Грасса, він сприймав цю організацію як космополітичні елітні війська, а в подвійних рунах у петлицях уніформи Ваффен-СС та у гаслі *“Meine Ehre heißt Treue”* («Вірність — моя честь») не бачив нічого поганого. Грасс заявив, що під час служби у цих частинах він не здійснював військових злочинів і не зробив жодного пострілу. Однак відголоси цього скандалу викликали небажану реакцію проти письменника.

Г. Грасс помер 13 квітня 2015 р. в Любеку у віці 87 років від легеневої інфекції.

Переклади і видання творів письменника українською мовою поки що нечисленні¹¹¹.

Контрольні питання:

- Чому творчість прозаїків «групи 47» найпоказовіше представляє саме спадщина Г. Бьолля та Г. Грасса?
- Чому творчість Г. Бьолля була популярною й доступною (у перекладах) не лише на батьківщині та на Заході, а й у колишньому СРСР?
- Чому у творчості Г. Бьолля сучасники не побачили перших — слабких, учнівських — спроб?
- Чому ранній роман «Де ти був, Адаме?» донині вважається одним із кращих творів Г. Бьолля?
- Що означає назва роману «Де ти був, Адаме?»? До кого звернене питання в цій назві?

¹¹¹ Грасс Г. Бляшаний барабан: роман / пер. з нім. О. Логвиненка. Київ: Юніверс, 2005. 784 с. (Лауреати Нобелівської премії); Грасс Г. Кіт і миша / пер. Н. В. Сняданко. Харків: Фоліо, 2008. 187 с.; Грасс Г. Моє сторіччя / пер. з нім. Н. Сняданко. Львів: Видавництво Старого Лева, 2017. 400 с.

- З якими актуальними проблемами часу (1950-1980-ті рр.) пов'язана творчість цього письменника?
- Чи можна віднести творчість Г. Бьоля до якогось визначеного напрямку у сучасній йому літературі? Як можна оцінити його спадщину в координатах естетичних параметрів «традиціоналізм — новаторство — авангардизм»? Обґрунтуйте свою думку.
- Чому прозову творчість Г. Грасса можна трактувати як інший стильовий напрямок у німецькій прозі, порівняно зі творчістю Г. Бьоля?
- Чим відрізняється зображення війни у відомих вам творах Г. Грасса від «неореалістичного» у творчості Г. Бьоля?
- Чому громадська чи політична діяльність Г. Грасса, чимало його виступів у пресі періодично викликали суспільну полеміку та нападки на письменника? Чи виправдане таке втручання митця у реальне життя?
- Як художні особливості прози обох визначних німецьких прозаїків відповідають діяльності «групи 47» або суперечать їй?
- Порівняйте відомі вам твори німецьких авторів другої половини ХХ століття. Якою вам бачиться загальна картина розвитку цієї літератури?

4. Читаємо роман П. Зюскінда «Парфуми» («Запахи»)¹¹²

* Що таке «роман про митця» і як написав свій роман П. Зюскінд. * Інтертекстуальність — головна особливість роману «Парфуми». * Проблематика; філософський підтекст головних колізій. * Образ головного героя. Прийоми зображення «фонових» персонажів — стилізація, травестія, гротеск, карикатура тощо. * «Смерть автора» як проблема сучасного літературного твору («тексту») на прикладі роману П. Зюскінда. * Постмодерністський світогляд у романі П. Зюскінда: концепція людини; розуміння ролі митця і мистецтва; концепція суспільного розвитку (прогресу науки, моральних цінностей, зміни стосунків людини з природою тощо).

Після появи роману «Парфуми» (“Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders”, перша публікація — у цюрихському видавництві Diogenes

¹¹² Див. публікацію: Колошук Н. Г. Проблеми рецепції та інтерпретації роману П. Зюскінда «Парфуми» в українському літературознавстві // Вісник Маріупольського державного університету: зб. наук. праць. Сер. «Філологія». Вип. 26 27. Київ, 2022. С. 96-105.

1985 р.) до його автора Патріка Зюскінда прийшла світова слава. Читачам роман зазвичай здається легким і захопливим, але критичні відгуки показують, що розуміють його досить поверхово. Прикладом є відгук на шкільному (власне, «репетиторському») сайті, де користувачам пропонують готові «твори з літератури та на вільні теми». Про Зюскіндового героя читаємо: «У момент смерті Гренуя відкривається стара, як світ, істина мистецтва — воно народжується з любові і воно живе любов'ю»¹¹³. Тут ключовий вираз — «стара як світ», тобто фіксація читацької думки на банальній «істині», яку нібито несе роман Зюскінда.

Іноді тривіальними висновками обмежуються й фахівці. До прикладу — висновок із порівняно недавньої статті: «Мистецтво геніїв переважно має конотацію позитивного, однак деякі з обраних творів демонструють певний зворотний бік, коли мистецтво здатне творити зло в найвищому його прояві. Й саме присутність негативного, потворного, огидного, як це не дивно, приваблює натовп дужче, ніж прекрасне. Таким чином виникає ідея, що геніальність дуже близько межує з потворністю, ці два поняття існують, опираючись один на одного. Кожен з героїв є до певної міри дволиким Янусом, з одного боку, обдарований Божою ласкою, володіючи талантом, а з іншого — маючи в собі щось демонічне, відтворене через фізичні вади. <...> Отже, використавши класичні ознаки роману про митця й відтворивши їх крізь призму сучасного світосприйняття, автори створюють нову компіляцію — постмодерністичний роман про митця»¹¹⁴. Природно було би засумніватися: якщо автор створив лише компіляцію з того, що й без нього давно знали, то чим його роман так дивує, вражає, чим захоплює? Чому після появи він так довго тримався у списку бестселерів, а наразі вважається одним із найвідоміших німецькомовних романів (поруч із «На Західному фронті без змін» Е. М. Ремарка) та майже 40 років залишається невичерпним для інтерпретаторів?

Про роман досі тривають суперечки. Зустрічаємо й очевидне знецінення (А. А. Гугнін): «Чимало їхніх [німецьких постмодерністів — Н. К.] творів, навіть тих, що стали міжнародними бестселерами, несуть на собі явний відбиток вторинності: сюжетної, образної, композиційної. Здебільшого їх рятує лише детективна інтрига, неоготика,

¹¹³ Триумф і поразка Гренуя за романом П. Зюскінда «Запахи. Історія одного вбивці» — твори з літератури та на вільну тему // parta.ua. URL: <https://parta.com.ua/ukr/composition/view/495/> (доступ: 30.06.2022).

¹¹⁴ Варецька С. О. Роман про митця: постмодерна варіація (на прикладі романів «Бляшаний барабан» Г. Граса, «Сестра сну» Р. Шнайдера, «Парфуми» П. Зюскінда) // Питання літературознавства. 2013. № 88. С. 144–156. URL: <http://pytlit.chnu.edu.ua/article/view/73209/68572> (доступ: 30.06.2022).

пов'язана з маніями сучасних лиходіїв — то своєрідних Дракул, то антихристів. До найбільш нашумілих романів подібного кшталту належить “Парфумер”¹¹⁵ (Das Parfum, 1985) Патріка Зюскінда... Він має підзаголовок “Історія одного вбивці” і є римейком новели Е. Т. А. Гофмана “Мадмуазель де Скюдери”¹¹⁶.

Стереотипне прочитання і при тому жонгливання пишними метафорами щодо Еросу, Танатосу, «вічних законів» і т. п. пропонується у посібнику, адресованому вчителям, викладачам та студентам: «Отож, коли митець, створюючи витвір мистецтва, відійшов від вічних законів моралі, він деградував не просто як особистість, а ще й як митець. <...> Його [тобто роману Зюскінда — Н. К.] головні ідеї такі: творчий геній — породження світового смороду, він із самого початку зло, бо перебував не в гармонії зі світом, а виник всупереч світові як опозиція для нього»¹¹⁷. Дарма що в романі про жодну деградацію героя не йдеться (у нього просто за ціле його життя не було жодних моральних понять, то про яку деградацію мова?), а прописної моралі нема й поготів.

Отже, спробуємо виявити філософські підтексти цієї «зовні детективної» (Давиденко Г. Й. та ін.), ще й нібито вторинної (при тому більшість читачів охоче вірять, що «на історичній основі») історії. Як зазвичай, почнемо зі знайомства з автором. Хоча варто пам'ятати: ознайомлення з доступними публіці крихтами Зюскіндової біографії мало допоможе у прочитанні тексту «Парфумів», оскільки там, де автор уникає пояснень, критики висувають свої власні здогади.

Про Патріка Зюскінда (Patrick Süskind; р. н. 1949 р.) — німецького письменника й кіносценариста — в інтернетних публікаціях здебільшого повторюють скупі довідку з незмінними згадками про його «непублічність» (варіанти: «скромність», «соромливість», «уникання контактів із публікою»), а принагідно додають припущення щодо автобіографічних мотивацій поведінки його героїв-відлюдників.

П. Зюскінд народився у громаді Амбас біля Штарнберзького озера в Баварії, неподалік Мюнхена. Був другим сином відомого письменника й публіциста Вільгельма Еммануеля Зюскінда. Його мати була спортивною тренеркою, старший брат Мартін Е. Зюскінд став журналістом. Майбутній письменник виростав у літературному

¹¹⁵ Під цією назвою опубліковано російський переклад Елли Венгерової: Зюскінд П. Парфумер: Історія одного убийці // Иностранная литература. 1991. № 8.

¹¹⁶ Немечкая литература после 1945 года // Зарубежная литература XX века: учеб. пособие для студ. высш.учеб. заведений / под ред. В. М. Толмачева. Москва: Изд. центр «Академия», 2003. С. 530.

¹¹⁷ Давиденко Г. Й., Стрельчук Г. М., Гринчак Н. І. Історія зарубіжної літератури XX століття: навч. посіб. 2-е вид. Київ: Центр учбової літератури, 2011. С. 371.

середовищі: його батько підтримував дружні стосунки з Еріхом та Клаусом Маннами, писав сатиричні сценарії для кабаре та нариси, працював у різних газетах (останньою була «Süddeutsche Zeitung»). Відомо про добропорядний спосіб його життя і гостинність. На сімейних «чайних вечорах» малий Патрік, розважаючи гостей, мусив демонструвати своє вміння грати на піаніно.

Дитинство хлопчика пройшло у баварському селищі Гольцгаузен; тут він відвідував місцеву школу, а згодом гімназію. Музична освіта відіграла, очевидно, неабияку роль у його розвитку, але залишила й травматичні спогади. Критики вважають, що монодрама «Контрабас» та повість «Історія пана Зоммера» втілюють болісний досвід авторового життя. Якщо у своїх творах він знову й знову повертається до теми мистецтва, становлення генія та його катастрофи, то виникає припущення, що як протест проти суворого батька, так і ранній досвід невдач у музиці (П. Зюскінд вважав, що не мав музичного таланту) знайшли своє місце в його літературній творчості. Коли в «Історії пана Зоммера» головний герой з відчаєм каже: «*Та дайте ж ви мені, нарешті, спокій!*», — можна допустити, що подібне відчуває й автор. У нечисленних інтерв'ю П. Зюскінд охарактеризував своє письменство як відмову від «нешадного примусу до глибини», якої вимагала від нього літературна критика¹¹⁸.

Спосіб життя П. Зюскінда порівнюють із затворництвом ще одного відомого автора-постмодерніста — американця Томаса Пінчона: «Із Пінчоном Зюскінда споріднює маніакальне прагнення приховувати будь-яку інформацію про своє приватне життя, аж до відомостей про сім'ю та країну, в якій він проживає. От лише якщо для американського класика постмодернізму подібна потайливість виглядає як навмисна гра із пресою та шанувальниками, то для Зюскінда затворництво — це вимушений та, очевидно, досить болісний спосіб дати раду з несподівано обвальним визнанням»¹¹⁹.

Після школи й альтернативної служби в армії П. Зюскінд почав вивчати історію в Мюнхенському університеті та заробляв гроші будь-якою роботою: працював у патентному відділі фірми «Сіменс», тапером у танцзалі, тренером з настільного тенісу. Деякий час навчався в Екс-ан-Провансі (Франція), щоб покращити свої знання фран-

¹¹⁸ Див.: Чертенко О. Зюскінд, Патрік // Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник: у 2 т. Т. 1: А-К / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль: Навчальна книга — Богдан, 2005. С. 661-664.

¹¹⁹ Лысенко С. «Написать такой роман ужасно»: что мы знаем об авторе «Парфюмера». Патрик Зюскинд и его загадочная жизнь // bookmate.journal. 16 апреля 2021. URL: <https://journal.bookmate.com/napisat-takoj-roman-uzhasno-chto-my-znaem-ob-avtore-parfyumera/> (доступ: 30.06.2022).

цузької. У подальшому вивчав англійську, іспанську, латинську, грецьку мови, а також політологію, мистецтво та теологію. Твори письменника свідчать про ерудицію та феноменальну начитаність, але в інтерв'ю він якось заявив, що не запам'ятав нічого з того, що прочитав за кілька десятків років.

Наразі П. Зюскінд, якому вже за 70, не дає інтерв'ю, не виступає на публіці й відхилив декілька нагород, присуджених йому за літературні досягнення. Письменник не брав участі в екранізації свого роману «Парфуми» режисером Томом Тиквером і не з'явився на світову презентацію 7 вересня 2006 р. в Мюнхені. Не виставляє фотографій (в Інтернеті можна знайти лише три фотографії Зюскінда). Переїздить із Німеччини до Франції й назад та проживає то тут, то там інкогніто. Переважно мешкає в Мюнхені (або Кельні?) зі своєю дружиною Танею Граф (вона видавчиня й літературна агентка; шлюб зареєстровано у 2016 р.) та сином Якобом.

Деякий час П. Зюскінд заробляв на життя переважно писанням сценаріїв. Разом із режисером Гельмутом Дітлем написав сценарії до успішних телевізійних фільмів «Звичайне божевілля» (“Der ganz normale Wahnsinn”, 1980), «Монако Франц» (“Monaco Franze”, 1982), «Кір Рояль» (“Kir Royal”, 1986), «Россіні, або Вбивче питання, хто з ким спав» (“Rossini oder die mörderische Frage, wer mit wem schlief”, 1997), «Шукати та знайти любов» (“Vom Suchen und Finden der Liebe”, 2005). Писати сценарій за власним романом письменник відмовився. Він вважав, що такий фільм може поставити Стенлі Кубрик, але після смерті американського режисера втратив інтерес до екранізації. Вона з'явилася через два десятиліття після роману: після тривалих зволікань П. Зюскінд таки піддався вмовлянням свого друга, продюсера Бернда Айхінгера (відомого також успішною екранізацією роману У. Еко «Ім'я троянди») і продав йому права на екранізацію роману «Парфуми» за 10 млн. євро.

Перший письменницький успіх прийшов до П. Зюскінда на театральній сцені, завдяки п'єсі «Контрабас» (“Der Kontrabass”, 1980). Історію цього успіху розповідають так. Секретарка впливового цюріхського видавництва «Діоген» (Diogenes) побачила в театрі п'єсу «Контрабас» незнайомого їй автора Патріка Зюскінда. Наступного дня вона розхвалила театральну подію своєму шефові, видавцеві Даніелю Кеелю. Видавець, як людина зайнята, у театр піти не зміг, але попросив принести йому п'єсу. Твір справив на нього враження, і невдовзі він відвідав перспективного автора в його квартирці на горищі

у Мюнхені. На зустрічі запитав, чи має той ще щось для публікації. Зюскінд відповів, що має роман, щоправда, поганий. Переглянувши рукопис, видавець був у захваті, але з обережності видав книгу тиражем лише десять тисяч примірників, які одразу ж розійшлися. Уже через два місяці вийшло друге видання — 155 тисяч примірників. Після появи роману, більше дев'яти років присутнього у списку німецьких бестселерів, ім'я П. Зюскінда стало культовим.

Услід за феноменальним успіхом роману «Парфуми» з'явилися нечисленні короткожанрові книги П. Зюскінда: оповідання «Голубка» («Die Taube», 1987), повість «Історія пана Зоммера» («Die Geschichte von Herrn Sommer», 1991), збірка «Три історії і одне спостереження» («Drei Geschichten und eine Betrachtung», 1995), есей «Про любов і смерть» («Über Liebe und Tod», 2006). Востаннє П. Зюскінд прийшов до читача із книгою «Битва» у 2019 р., відтоді нічого не друкувалося. Шанувальники одразу помітили, що це оповідання вперше було надруковане у збірці «Три історії та одне спостереження». Писати Зюскінд, очевидно, не припинив. Але після неймовірного успіху «Парфумів» планка стоїть надзвичайно високо (про це говорив він сам). Розповідають, що нібито ще в юності Зюскінд сказав своєму товаришеві, що хотів би написати таку книгу, з якої зміг би прожити все життя. Так воно й сталося. Найвідоміший твір Зюскінда «Парфуми» наразі перекладено 47 мовами, у тому числі й на латину, і продано близько 15 млн. примірників. Через потаємний стиль життя, постійні відхилення пропозицій інтерв'ю й відсутність офіційних заяв щодо творчості та неучасть у літературному процесі преса називає П. Зюскінда «фантомом німецької розважальної літератури».

Інші художні твори письменника об'єднує з «Парфумами» хіба те, що на першому плані виступають антигерої чи аутсайтери, які мають одну спільну рису: їм складно спілкуватися з іншими людьми й реалізувати себе в соціумі. Вони «особливі», а від небезпечного світу воліють ховатися в якомусь відлюдному місці. Сам П. Зюскінд рідко коментував свої твори; зокрема про свою монодраму «Контрабас» сказав із притаманною йому іронією: «У ній поряд з іншим ідеться про існування людини у своїй маленькій кімнатці. Я керувався при написанні своїм власним досвідом, тому що я також значну частину свого життя проводжу в маленьких кімнатах. Але я сподіваюся, що колись знайду таку кімнату, яка буде настільки мала та тісна, що я втомлюся від самотності. І тоді я напишу п'єсу для двох акторів у більшій кількості кімнат»¹²⁰.

¹²⁰ Цит. за: Там само.

Співробітники видавництва, яке випустило книгу «Голубка. Три історії й одне спостереження», дійшли висновку, що автор — тонкий психолог, наділений особливим гумором. П. Зюскінд у своїх творах малює ситуації, які не могли би статися з пересічними людьми: старий чоловік боїться голуба, тому не може піти додому, усе його налагоджене життя руйнується; людина, яка вважає себе вченим, пише передсмертну записку, у якій говорить про кінець світу, що настає з остаточним закриттям стулок мушлі над світом... Цей твір спрямований на розкриття складних лабіринтів людської душі. А можливо, просто уяви хворих людей. Більшість героїв Зюскінда — люди з відхиленнями від загальноприйнятої норми — чи це розумова неповноцінність, чи фізична вада. Про таких він писав: «Якщо людину позбавляють цієї єдиної, найважливішої свободи, а саме свободи за власною потребою віддалятися від інших людей, тоді всі інші свободи нічого не варті. Тоді життя не має сенсу. Тоді краще померти»¹²¹.

У своїх творах П. Зюскінд знову й знову повертається до теми мистецтва, стосунків митця зі світом. Звідси й припущення його біографів, що саме його власний ранній життєвий досвід наклав свій відбиток на подібні колізії. Щодо свого найуспішнішого і єдиного роману «Парфуми» Зюскінд сказав ще у 1985 р.: «Написати такий роман жахливо. Я не думаю, що зроблю це ще раз»¹²².

Відомо, що автор ретельно готувався до цього твору: довгий час вникав у секрети парфумерії на фірмі «Фрагонард», об'їхав місця дії і вивчив велику кількість літературних та культурологічних джерел, які згодом використав.

Назва роману багатозначна і через те перекладається по-різному. В Україні спершу прочитали російський переклад під назвою «Парфумер» та коментар перекладачки¹²³, тому й досі подекуди вживають таку назву. Український переклад з'явився за кілька років із точнішим заголовком¹²⁴, який у книжкових виданнях помінявся на максимально близький до оригінального: «Парфуми». Якщо російська перекладачка підкреслила назвою жанрову специфіку (роман, безперечно, пов'язаний із поважною німецькою літературною традицією *Bildungsroman*'у / «роману виховання», яка у ХХ ст. плідно продов-

¹²¹ Цит. за: П. Зюскінд: Знаток філософії отчаяния и затворник, которого знает весь мир / опубліковано 26 марта, 2021 автором bibliotecamironcostin. URL: <https://bibliotecamironcostin.wordpress.com/2021/03/26> (доступ: 30.06.2022).

¹²² Цит. за: Лысенко С. «Написать такой роман ужасно»: что мы знаем об авторе «Парфюмера».

¹²³ Зюскінд П. Парфюмер / пер. с нім. Э. Венгеровой // Иностранная литература. 1991. № 8. Венгерова Э. От переводчика // Там же.

¹²⁴ Зюскінд П. Запахи: Історія одного вбивці: роман / пер. з нім. Ірини Фридрих // Всесвіт. 1993. № 11-12.

жувалася модерною літературою як *Künstlerroman* / «роман про митця»), то український переклад акцентує на головній речовій метафорі тексту.

Слово «парфуми» у німецьку мову, як і до нас, прийшло з Франції, має кілька значень, і серед них не лише значення «витвір парфумерного мистецтва» та «вишуканий продукт парфумерної промисловості», а й «пахощі», «аромат», «дух», «аура». По суті, назва у романі Зюскінда є метафорою живого, одухотвореного світу¹²⁵, його квітухих істот, адже головний герой навчився «*виривати у речей їхню духмяну душу*» (розділ 18)¹²⁶ вже на початку свого шляху до мистецької досконалості. Він не зупинявся доти, доки вдосконалив свою майстерність, щоб «*викрасти духмяну душу живої істоти*» (розділ 38). І тоді, коли він захоплено спостерігав за перегінним апаратом, який переробляв квіткову сировину на ефірну олію, і в «*той тріумфальний день*», коли вбив цуценя та відпрацював на ньому свою подальшу технологію убивства юних красунь заради їхньої запашної аури, він не мав власної душі, адже був народжений матір'ю без власного запаху.

Ця деталь, варіюючись та обростаючи подробицями, теж набуває метафоричного змісту: Гренуй, позбавлений божественного первня в людських істотах — живої душі, — викликає в інших персонажів мимовільний страх і тим самим асоціюється у читацькому сприйманні з породженням диявола або і з самим Сатаною. Він має неймовірні здібності до виживання та пізнання світу, а сам залишається невидимим, коли хоче маніпулювати людьми. Як диявол-спокусник, він робить це легко, використовуючи питомі людські гріхи — жадібність, марнославство, користолюбство, хіть, лінощі. Його жертви гинуть, зведені у прірву омани власною гріховністю: читач дізнається про смерті господині сиротинця мадам Гайяр, чинбаря Грималю, парфумера Бальдіні, маркіза Тайяда-Еспінасса, ремісника Дрюо. Не важливо, коли вони розплачуються життям, віддаючи дияволу свою душу; натомість важливо, що кара невідворотна навіть через багато років після зустрічі з Гренуєм, якщо вони мали з нього зиск (мадам Гайяр померла після свого вихованця тою смертю, від якої убезпечувала себе, обкрадаючи сиріт, а от годувальниця Жанна Бюссі чи абат Тер'є не були покарані, оскільки вигоди з дитини не мали). Ставши непе-

¹²⁵ У подальшому викладі повторюємо фрагменти статті: Колошук Н. Г. Проблематика роману Патріка Зюскінда «Запахи» крізь призму поняття «постмодернізм» // Іноземна філологія: міжвідомчий наук. зб. Вип. 110. Львів: Світ, 1997. С. 167-172.

¹²⁶ Цитуємо текст за виданням: Зюскінд П. Парфуми. Історія одного вбивці: роман / пер. з нім. І. С. Фрідріх. Харків: Фоліо, 2006. 287 с. Цитати виділяємо курсивом.

ревершеним у своєму мистецтві, Гренуй досягає влади над цілим на-товпом, збуджуючи в людях первісні гріховні інстинкти. Зрештою його, мов міфічного Орфея, розривають ті, кого він довів своїм мистецтвом до екстазу поклоніння.

Оскільки роман написано відповідно до структури класичного «роману виховання», тобто він розповідає про формування та звершення окремої людини, то моменти традиційної сюжетно-композиційної структури, окрім кульмінації, виділяються у тексті досить чітко: народження головного героя Жана-Батіста Гренуя є зав'язкою, далі послідовно показані всі важливі етапи його життя, а розв'язкою є його смерть на тому ж місці, де він з'явився на світ. Ключові епізоди викладені лінійно, без ретроспекцій чи відступів: епізод із дівчинкою з паризької вулиці де Марé, яка стала першою жертвою Гренуя; епізод «випробування на профпридатність» — відтворення Гренуєм аромату «Амур і Психея» у майстерні Бальдіні; епізоди перебування героя у штольні на безлюдному плато; виготовлення запахової «маски» у майстерні Рунеля в Монпельє; вистежування та вбивство Лаури Ріші тощо.

Попри закладений у ньому архетип диявола, образ головного героя постає втіленням людини-творця, геніального художника, котрий живе лише своїм мистецтвом, поставивши себе поза мораллю, над добром і злом, які його не цікавлять просто тому, що він від народження нічого не знає про ці абстракції, витворені людською культурою. Не визнаючи Бога, поклоняючись лише власному покликанию, він іде до вершини досконалості, щойно усвідомив, звідки витікає джерело найчарівнішого у світі аромату (зустріч із першою жертвою) і де можна навчитися його привласнювати та розпоряджатися ним (зустріч із Бальдіні). Тим самим образ Гренуя-митця надзвичайно актуальний у ХХ ст., особливо в німецькій культурі; у романі Зюскінда є численні паралелі, що зближують його з цією низкою творів, особливо з «Доктором Фаустусом» Т. Манна.

Одночасно Гренуй Зюскінда втілює доведену до парадоксального висновку ніцшеанську ідею «надлюдини», «бестії» — монстра, який здобуває виняткову владу над свідомістю (чи, точніше, підсвідомістю) тих, хто стає реципієнтом його мистецтва, і над життям тих, кого він обрав його матеріалом, але не може знайти власну душу. Наталка Білоцерківець в одній з перших українських рецензій перекладеного роману зауважила, що автор наділив цього персонажа «геніальністю Бога, позбавленого індивідуальності»¹²⁷.

¹²⁷ Білоцерківець Н. Геніальна компіляція // Всесвіт. 1993. № 11-12. С. 102.

Крізь весь роман проходить тема злочинної суті сучасного мистецтва, у якому майстерність служить для того, щоб *«виривати у речей їхню духмяну душу»* — руйнувати живий світ і знедуховлювати в ньому людей. Душа такого митця порівнюється з *«перегінним кубом, який увесь світ затопить дистиллятом його власного виробу»* (розділ 18).

Антиномія художника і світу подана ніби у знайомій площині, однак філософська ідея, закладена у романі Зюскінда, сягає значно глибше, ніж це робилося романтиками та реалістами: Гренуя показано як злочинне породження суспільної структури, результат блукань її самовпевненого Розуму в епоху, яка проголосила Розум всесильним. Гренуй — виродок і парія, але водночас плоть від плоті жорстокого світу без любові й тепла. Йому нічого людського не треба, тому він і зумів вижити. Не здатний на інші почуття, він відчуває до людей лише ненависть та огиду. Однак жити поза людською спільнотою довго не може, бо лише в ній здатний реалізувати себе. Він бачить ницість і нікчемність посередньої людини зі прозорливістю генія, але сам в очах людей також є нікчемою, не вартим уваги, аж поки не вдається до своїх мистецьких маніпуляцій. Епізоди перебування Гренуя під опікою маркіза де Тайяда-Еспінасса сповнені дошкульної авторської іронії щодо суспільного марнославства і самовдоволення Розумом, які межують зі злочинним невіглаством, а іронія щодо суспільного милосердя проходить крізь увесь роман, починаючи з епізоду народження головного персонажа (його матір через появу небажаної дитини стратили найсучаснішим на той час способом, щоб покарати за спробу дітовбивства, а дитину залишили нікому не потрібним сиротою).

Гренуй уособлює полюси людської природи. Він водночас бездушна, обмежена, жорстока й тупа потвора, вбивця — і феноменальний за здібностями, енергією, витривалістю та цілеспрямованістю досконалий художник-творець. Проблеми «художник і суспільство», «митець і природа», «геній і натовп» подаються автором у найнесподіваніших ракурсах. Вони є композиційним і сюжетним стрижнем цього «роману виховання», породжують низку його алегоричних сцен, епізодів, метафоричних образів. Алегоричного значення набувають епізоди хвороби Гренуя під час служби в Бальдіні (криза творчого духу виявляється як огидна хвороба, якщо митець не має змоги повного виявлення своїх талантів), його усамітнення в печері (метафора інфернального мороку могутньої, самодостатньої творчої уяви, що породжує мертві фантоми, протиставивши себе божественному живому творінню), створення Гренуєм імітації людського запаху з коша-

чих фекалій, зіпсованого сиру, тухлого яйця й рицини тощо (усе разом після вмілих операцій парфумера дає ефект... «піднесеного життєдайного аромату»), прославляючи людину-творця; розділ 31).

Особливе значення має кульмінаційний епізод, змальований яскравими гротескними барвами: призначена заздалегідь привселюдна страта Гренуя неусвідомленими стараннями городян перетворюється на розважальне видовище, а злочинець за допомогою чудесних парфумів — квінтесенції дівочої краси, невинності, принадності — перетворює його в огидну оргію, в якій добропорядні громадяни переживають напад масової істерії, щоб потім викинути його з пам'яті і стратити не причетного до злочинів ремісника Дрюо. У сучасного читача тут виникають численні асоціації з явищами масового поклоніння демагогічним політикам, проповідникам, естрадним кумирам тощо. Не кажучи вже про поклоніння «вождям» на зразок Гітлера та його сучасної реінкарнації у Кремлі.

На перше місце в романі висунуті проблеми вияву і протиборства в людині і людській масі інтенцій Творця та влади нищих інстинктів, неусвідомлених егоїстичних їхніх проявів, що знищують Красу — чисте божественне творіння, втілене у природі. Комплекс цих філософських ідей закладений у тексті через асоціативні зв'язки з літературними творами та культурними реаліями різних часів і традицій (передусім німецької і французької культури). Твір П. Зюскінда багаторівневий за структурою: за зовнішнім плином сюжету вгадується алегоричний зміст, а в алегорії закладено різні можливості прочитання, оскільки в авторській безособовій оповіді проступає іронія. Образи набувають гротескового забарвлення через асоціативні зв'язки з їхніми літературними попередниками та культурними архетипами. Вільне використання фантастичних елементів посилює алегорію.

Зображення персонажів у романі П. Зюскінда «зроблене» за законами постмодерністської умовної поетики. Ні крихти реалістичного зображення («типова людина в типових обставинах») людині з XVIII ст. письменник не додав, зате ілюзію створив майстерно. Адже йшлося про те, що цей герой — геніальний митець, до того ж нібито живе в епоху Просвітництва, коли почала свій розвиток філософська парадигма гуманістичної доби, яка відкинула ортодоксальну віру в Бога-творця і заповзялася возвеличувати Людину. Свого пікового розвитку вона досягла в модерну добу, коли, за відомим висловом Ф. Ніцше, «Бог помер», а в розвитку Людини, як визначив український дослідник Борис Шалагінов, «особиста обдарованість, творча

винятковість, геніальність слідує зовсім не по тому вектору, який визначила колись класична філософія, а саме — вектору безмежного індивідуального розвитку, який одночасно збагачує і всю культуру. Нині ж людина всіма силами намагається своєю обдарованістю насамперед конвертувати у прибуток, зиск, дзвінку монету. І найвища мета прагнень — це конвертація у владу. Індивідуальний дар природи відчужується від самої людини, яка використовує його з метою найвигіднішої капіталізації. <...> Так образ Гренуя сигналізував, що наприкінці ХХ ст. в Європі оформилася нова концепція “надлюдини”...»¹²⁸.

Коли читачі починають шукати аргументи, що нібито автор найпереконливіше показав психологію свого героя-злочинця, його внутрішній світ (хоча роман навіть не є психологічним — у ньому імітовано спосіб оповіді, притаманний прозі, яка ще не знала розробленого митцями реалістичної доби психологізму), тому нібито зіставляв його з відомими реальними злочинцями ХVIII ст., — такі читачі підпадають під дію письменницької майстерності, як люди навколо Гренуя потрапляли під владу його парфумів. Те, що Жан-Батіст Гренуй — людина конкретної епохи, насправді є містифікацією: герой і його оточення схожі на реальних людей цього часу не більше, ніж на людей інших століть. Однак важливо, що доба Просвітництва започаткувала концепцію гуманізму, а саме її автор через інтертекстуальні зв'язки іронічно перевертає у читацькому сприйманні¹²⁹. Він хотів показати митця, здатного володіти запахами і витворити з них ефемерний досконалий світ, цілком йому підвладний. Важливою є й духовно-екологічна проблематика роману (адже творча діяльність людини впливає на довкілля), а парфумерія — мистецтво, тісно пов'язане з технологією виробництва, у результаті якого сучасна людина змінює світ до невпізнання, стає загрозою для його (і свого власного в ньому) існування.

Отже, філософська проблематика роману (сутність людини, її вплив на довкілля, вибір людського призначення, спосіб підкорювати своїй владі інших людей) визначила вибір героя, чий образ карикатурно перевертає гуманістичний ідеал (зокрема ідеал Ж.-Ж. Руссо): це природна людина, цінна не походженням, становищем та місцем у суспільній ієрархії, а своїм талантом і «розумом» (у значенні просвітницької категорії розуму за І. Кантом та Г. Ф. Гегелем¹³⁰).

¹²⁸ Шалагінов Б. Про аромат влади і аромат рабства. Роздуми до ювілею роману Патріка Зюскінда // Всесвіт. 2015. № 1-2. С. 228. URL: http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/4108/Shalahinov_pro_aromat_vlady_i_aromat_rabstva.pdf?sequence=3&isAllowed=y (доступ: 20.05.2021).

¹²⁹ Див. докладніше: Там само. С. 222-229.

¹³⁰ Див.: Там само. С. 223.

Власне, саме для того і знадобилося авторові XVIII століття — доба французького Просвітництва, присутня у романі як своєрідний фон, квазіісторична декорація для сцен, у яких визріває геніальний талант головного персонажа¹³¹. Як слушно сформулював Б. Шалагінов, «байдуже, що людину, яка має такий “розум”, він уміщує у XVIII століття, поруч із хронологічно близьким йому небожем Рамо [тобто героєм повісті Д. Дідро «Племінник Рамо» — Н. К.]; такий тип притаманний усе-таки XX століттю! А молоде ще XXI століття вже встигло придумати й зовсім нове поняття: *технологія* — спосіб впливу на людські бажання і вчинки, без того, щоб самий реципієнт міг цей спосіб помітити і осмислити, а отже й свідомо протидіяти йому. <...> Весь твір Зюскінда — це одна докладна історія того, як була винайдена Гренуєм технологія впливу на не підвладну для розуму психіку, від самого зародження до кінцевого результату. І зовсім не має значення, що все вийшло трохи не так, як планував невдачливий диктатор. Адже технологію було знайдено! Вона працювала!»¹³². Ця думка важлива тим, що вказує на незмінну актуальність філософського роману Зюскінда для нинішнього часу, через майже півстоліття від його появи.

Однак повернемося до поетики роману. Зокрема до зображення не лише головного персонажа, а й численних «фонових» (Л. Пікун¹³³). Їх у романі таки чимало, але вони такі ж фантомні, як і Гренуй. Вони буквально зіткані з асоціацій, породжених інтертекстуальними зв'язками — від реальних діячів французького Просвітництва, про яких уже йшлося, до вигаданих персонажів у творах Гофмана, Діккенса, В. Гюго, Е. Золя, Т. Манна та ще десятків геніїв світової культури. Наприклад, стосунки Гренуя з метром Бальдіні у перевернутому вигляді нагадують легенду про композиторів Моцарта і Сальєрі, не раз використану як основа для мистецьких шедеврів (від «маленької трагедії» «Моцарт і Сальєрі» О. Пушкіна до культового американського фільму «Амадей» Мілоша Формана, 1984 р.).

Інтертекстуальне насичення тексту П. Зюскінда таке густе, що деяким критикам це дало привід назвати роман «геніальною компіля-

¹³¹ Про зв'язки філософських парадигм епохи Просвітництва та постмодерну див. у працях Ігоря Лімборського: Лімборський І. Просвітництво як літературна епоха: проблеми сучасної інтерпретації // Сучасність. 2003. № 5. С. 106-113; Лімборський І. Просвітництво і постмодернізм — два витоки однієї спіралі? // Всесвіт. 2004. № 7-8. С. 178-184.

¹³² Шалагінов Б. Про аромат влади і аромат рабства. С. 224.

¹³³ Пікун Л. В. Дзеркальна гра набутками культури: романтична та постмодерністська модель (на матеріалі романів М. Шеллі «Франкенштейн, або Сучасний Прометей» і П. Зюскінда «Парфуми. Історія одного вбивці»): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.04 / Київ. нац. лінгвістич. ун-т. Київ, 2006. 21 с.

цією»¹³⁴, однак ідеться не про самоцільну постмодерністську гру алюзіями. Інтертекстуальні зв'язки роблять «фонових» персонажів і все оточення Гренуя живим і переконливим. Наприклад, чому читачі так охоче вірять, що всі ті, хто «погано ставилися» до Гренуя, зрештою гинуть безславною наглою смертю? Усі ці смерті відбувається не тому, що Гренуй бажав смерті своїм «благодійникам» чи й доклав до того зусиль. Смерть чигає лише на тих, хто мав зиск від зустрічі з Гренуєм, і саме тому у читацькій свідомості спрацьовує архетип диявола, коли вони уявляють головного персонажа (той, хто має зиск від диявола, мусить розплачуватися, віддаючи душу). Автор свідомо заклав у свій твір приховану асоціацію Гренуя із Сатаною, щоб змусити читачів визнати провокативну ідею: між красою та добром немає прямого зв'язку; митець, будучи творцем прекрасного, не є апріорі носієм добра.

Епізодичні герої-персонажі, а також дівчата — жертви Гренуя — так само інтертекстуальні, тобто витворені з асоціацій у читацькій уяві завдяки зв'язкам з іншими текстами (не лише літературними, а й мистецькими, з різних епох: головна красуня Лаура Ріші викликає асоціації з Венерою Тіціана та інших майстрів живопису тощо)¹³⁵. Зрештою, дівчата не є образами-персонажами роману, оскільки вони не показані як характери, зате повторюються деталі, якими підкреслено жіночу вроду. Автор використав той самий механізм непомітного впливу на читача, що й при порівнянні головного героя з дияволом, — вплив архетипного образу: читач мимоволі вірить, що дівчата пахнуть незрівнянно, адже їхня аура і є владою жіночої краси, яку століттями прославляли митці.

Одна з ключових сцен-матафор показана у розділі 31-му, де йдеться про нібито точний технологічний процес виготовлення Гренуєм складних парфумів, які були призначені для імітації посереднього людського запаху. У підтексті сцена є розгорнутою метафорою діяльності митця: вона передає авторський скептичний погляд на людську природу, складовими якої є тлінний прах і божественний дух, до якого нібито має причетність мистецтво та його творці. По суті, це одна зі сцен, які несуть філософський зміст «роману про митця»: вона пройнята іронією щодо гуманістичної ідеї «людина — вінець природи», породженої епохою Просвітництва і плеканою у європейській культурі аж до зламу модерної та постмодерної епох. П. Зюскінд

¹³⁴ Білоцерківець Н. Геніальна компіляція // Всесвіт. 1993. № 11-12. С. 102-104.

¹³⁵ Див.: Пікун Л. В. Дзеркальна гра набутками культури: романтична та постмодерністська модель (на матеріалі романів М. Шеллі «Франкенштейн, або Сучасний Прометей» і П. Зюскінда «Парфуми. Історія одного вбивці»): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.04 / Київ. нац. лінгвістич. ун-т. Київ, 2006. С. 13-14.

докладно описує, як Гренуй виготовляє парфуми з усілякого посліду та гнилизни, прикрашаючи квітковими ароматами, а в результаті — *«парфуми видихали потужний піднесений життєдайний аромат»*.

Розв'язка роману показує смерть головного героя аж ніяк не тому, що він є так званим «негативним персонажем», а зло нібито покаране. Смерть Гренуя асоціюється зі смертю героя-митця у міфі про Орфея, але асоціація подана в карнавальному освітленні: з натуралістично-огидними, однак далекими від реальності подробицями канібальства. Автор заклав у свій твір і зв'язок смерті головного героя із самогубством, щоб показати деструктивність поведінки генія. Хоч аж ніяк не хотів зробити роман трагічним та викликати співчуття до головного героя.

Поетика в романі П. Зюскінда є виявом постмодерністського стилю. Найхарактерніші риси — ефект «смерті автора», інтертекстуальність, гра як компонент побудови тексту та його нараційної структури, іронія як головна характеристика авторського пафосу. За визначенням Лесі Пікун: «Загалом у постмодерністській грі П. Зюскінда превалює дзеркально-ігрове пародіювання літературної традиції, яка в романі онтологічно й епістемологічно не перенасичена, проте це спричинило чисельні ускладнення у літературно-критичних інтерпретаціях твору. Дослідження різних варіантів прочитання роману П. Зюскінда “Парфуми” показує, що у процесі інтерпретації кожен читач, як гравець, зробив власний вибір способу заповнення лакун, спираючись на певний художньо-естетичний досвід, отриманий з прочитаних художніх творів, побачених фільмів, добутий з мас-медіа тощо. Жодне програвання / прочитання не змогло вичерпати всіх прихованих можливостей, оскільки кожний гравець заповнив прогалини у грі на свій смак, відкриваючи і залучаючи до гри-інтерпретації велику кількість нових можливостей»¹³⁶.

У нашому прочитанні підкреслюємо: іронічне переосмислення традиційних, аксіоматичних істин (на зразок: «геній і злочин несумісні», «людина — вінець творіння», «людина — це звучить гордо», «мистецтво вічне», «краса рятує світ» тощо) має у романі всеохопний характер. Але передусім підлягає переоцінці сам феномен людини та людськості — автор піддає сумніву звичні уявлення про них відповідно з духом постмодерну, який не залишає права на ілюзії щодо ціни суспільного прогресу та еволюції людської природи.

¹³⁶ Там само. С. 14.

Контрольні питання:

- Чому читачі так мало знають про письменника Патріка Зюскінда, якому вже понад 70 років?
- Чому роман П. Зюскінда «Парфуми» став бестселером?
- Як можна визначити жанровий різновид, до якого близький цей роман?
- Що його споріднює із традицією «роману виховання» (Bildungsroman) та «роману про митця» (Künstlerroman)? Чим важливий цей інтертекстуальний зв'язок?
- Як пояснити назву роману П. Зюскінда — “Das Parfum” / «Запах(и)» / «Парфуми»?
- Які теми в романі ви вважаєте провідними? Чи мають вони стосунок до історичного часу, який нібито є часом дії?
- У чому художня структура (поетика) цього роману традиційна, а в чому — незвична / незвичайна?
- Що відрізняє головного героя цього роману — Жана-Батіста Гренуя — від решти персонажів?
- Чому автор наділив головного героя цього роману неймовірним нюхом, а не якимись іншими талантами? Чи показані моральні якості героя?
- Чому Зюскінд зробив своїм героєм у цьому романі саме парфумера, а не іншу геніальну людину — видатного політика, художника, музиканта і т. п.?
- Яку історичну добу вибрав автор для зображення свого геніального парфумера? Чому Зюскінд зробив героєм у цьому романі саме людину XVIII ст., а не якогось іншого часу?
- Чи показані історичні події? Чи відтворена в романі атмосфера історичної доби — XVIII ст., яку автор спеціально вивчав?
- Чому вигаданого геніального парфумера поставлено в ряд реальних історичних діячів XVIII ст. — маркіз де Сад, Наполеон Бонапарт та ін.?
- Чи є в романі цілісний сюжет і як він розвивається?
- Які епізоди в романі «Парфуми» можна назвати: 1) зав'язкою, 2) ключовими етапами дії, 3) кульмінацією, 4) розв'язкою?
- Які переломні моменти показано в житті головного героя і що означає той чи інший перелом?
- Чому ряд смертей тих людей, яких доля чи випадок привели на шлях Гренуя, здається читачам не випадковістю, а закономірністю?

- Якою показано в романі П. Зюскінда «Парфуми» господиню дитячого притулку, де підростав головний герой Жан-Батіст Гренуй? Чи пов'язана її смерть із подальшим шляхом її вихованця?
- Як «працюють» асоціації із творами Гофмана, Діккенса, Бальзака, Гюго, закладені Зюскіндом у свій роман?
- Як у романі «Парфуми» показано парфумера Бальдіні?
- Які зі сцен / епізодів мають у романі П. Зюскінда «Парфуми» метафоричне значення (тобто містять важливий підтекст, завдяки чому роман прочитується як філософський)?
- Яка зустріч була доленосною для Гренуя — допомогла йому стати митцем? Чим після цієї зустрічі поведінка героя радикально відрізняється від поведінки в попередніх епізодах?
- Чим важлива сцена, де Гренуй працює у майстерні Бальдіні з перегінним кубом, за допомогою якого він навчився «*виривати у речей їхню духмяну душу*»?
- Чи можна хворобу Гренуя, коли він працював у Бальдіні (розділ 20), назвати творчою кризою? На що спрямована авторська іронія, коли йдеться про цю хворобу? Чи викликає ця сцена асоціації з біографіями відомих митців?
- Зверніть увагу на епізоди перебування головного героя на безлюдному плато (розділи 24-28). Які інтертекстуальні зв'язки тут важливі? Що означає зв'язок постмодерного роману про митця з агіографією (життями святих)? У чому тут полягає іронічний смисл?
- На що спрямована авторська іронія в епізоді розділу 26, де Гренуй розкошує в царстві своїх уявних ароматів, створюючи з них уявний світ так, як Господь Бог створив реальний земний світ (за Біблією, перша книга Мойсеєва — Буття)?
- Чому головний герой змушений був покинути свою безлюдну печеру? Що означає «*внутрішня катастрофа*», яку він пережив наприкінці перебування у цьому місці (розділ 29)?
- Чому Гренуєві так легко вдалося маніпулювати маркізом Тайядом-Еспінассом? Які інтертекстуальні зв'язки закладено в зображення цього персонажа та на що спрямована авторська іронія (розділи 30-31)?
- Що означає сцена виготовлення геніальним парфумером Гренуєм аромату звичайної людини, який потрібен, щоб замаскувати генія без власного запаху в людському натовпі (місце дії — майстерня ремісника Рунеля у Монпельє, розділ 31)?

- Знайдіть у розділі 39 авторську характеристику героя («*чипка воля самотвердження*», «*надто хитре єство і витончений розум*» тощо) та поясніть, що хоче автор сказати читачам. Якщо наперед повідомлено, хто є злочинцем, то чи можна стверджувати, що автор написав детективний роман?
- Який підтекст вкладено в кульмінаційний епізод роману — сцену на площі Грасса (розділ 49), де так і не відбулася страта злочинця Гренуя?
- Який знаковий інтертекстуальний зв'язок є в останньому епізоді роману, коли головного героя розривають і з'їдають люди на Кладовищі невинних у Парижі, в яких він вселив «*непереборну тягу*» своїми геніальними парфумами?
- Зверніть увагу на численних епізодичних персонажів роману на етапі перебування Гренуя у Грассі. Наскільки важливі для читачького сприймання інтертекстуальні (а також інтермедіальні) зв'язки, закладені автором у їхньому зображенні? Наприклад, зв'язки з живописним зображенням жіночої краси в європейському мистецтві упродовж кількох століть, від епохи Відродження. Чи можна дівчат — жертв Гренуя — назвати повноцінними героями-персонажами? Який головний архетип закладено в їхньому зображенні?
- Чи пов'язаний вибір дівчат, яких убиває парфумер Гренуй, із філософським підтекстом роману «*Парфуми*»? Чому читачі вірять, що саме дівчата були джерелом ідеального аромату, який здатний зачарувати цілий світ і всіх людей у ньому?
- Чому роман закінчується смертю головного героя роману Жана-Батіста Гренуя, яка змальована страхотливо й іронічно водночас?
- Який інтертекстуальний зв'язок цієї сцени важливий, щоб зрозуміти філософську ідею «*роману про митця*»? Чи правомірно асоціювати Гренуя зі співцем Орфеєм?
- Яку роль виконує в романі «*Парфуми*» оповідач?
- Що в романі П. Зюскінда є виявом постмодерністського стилю? А що пов'язане зі світоглядною постмодерністською парадигмою?
- Чому П. Зюскінд не брав участі в екранізації роману «*Запахи*» у 2006 році (режисер Том Тиквер, продюсер Бернд Айхінгер, головну роль виконав Бен Вішоу)?
- Порівняйте фільм із романом. У чому головна різниця?

Повоєнна та постмодерна література в Італії, Франції, Португалії

1. Феномен італійського неореалізму

* Суспільне життя в Італії 1940-1950-х рр. та розвиток італійського мистецтва. Еволюція неореалізму в кіно. Тема «маленької людини». * Італійська неореалістична проза: Чезаре Павезе, Васко Пратоліні, молодий Італо Кальвіно та ін. * Італійський театр повоєнного часу. Едуардо де Філіппо. * «Римські оповідання» Альберто Моравіа: близькість до неореалізму та відмінності. * Криза італійського неореалізму в кінці 1950-х рр. та нова хвиля авангарду («група 63»). Італійські митці-неоавангардисти Федеріко Фелліні, П'єр Паоло Пазоліні та ін.

Розвиток повоєнної італійської літератури й мистецтва пов'язаний передусім із феноменом неореалізму. Варто пам'ятати, що в повоєнний період неореалістичні тенденції виявилися в різних регіонах світу, передусім у тих, де перед тим панували тоталітарні режими (подібні до італійського неореалізму тенденції бачимо в повоєнній Німеччині, у Польщі, а дещо пізніше, з настанням хрущовської «відлиги», й у літературах СРСР). Політичний крах тоталітаризму поставив перед мистецтвом особливі завдання — «переформатування» свідомості сучасників на демократичні цінності, звільнення від тиску тоталітарної ідеології, розвінчання й дискредитацію її ідеологічних та культурних міфів, оскільки по-справжньому будь-яка суспільна формація, суспільний устрій чи політичний лад стають чинними завдяки легалізації через масову свідомість. Отже, зміна політичної ситуації вимагає, як правило, й іншого світогляду та іншого естетичного канону.

Італійське мистецтво у міжвоєнний період представлене швидким розвитком модерністських та авангардистських напрямів і течій — футуристи, «сутінкова» та «герметична» поезія, «інтелектуальна» драма та утвердження екзистенціалістського світогляду (зокрема у творчості Луїджі Піранделло). Фашистська доба не дала мистецтву значних здобутків, хоча деякі відомі митці (Габріеле д'Аннунціо, Філіппо Томмазо Марінетті та ще дехто з футуристів його угруповання) й підтримували диктатуру Муссоліні та захоплювалися тоталітарними міфами — велич «латинської раси», її всесвітнє панування, культ дуче тощо. Ганебний крах італійського фашизму у 1943-1945 рр., героїчна і трагічна боротьба за звільнення Італії від фашизму й німецької окупації зумовили настання нового часу, висунули нову плеяду митців,

більшість із яких підтримували антифашистський Рух Опору та самі брали в ньому участь. Ситуація зміни тоталітарної доби на демократичну й визначила обличчя італійської культури післявоєнного періоду.

«Неореалізм» / *neorealismo* — термін, що закріпився у вжитку завдяки італійській та європейській критиці, яка відгукнулася на появу в Італії нового мистецтва, пройнятого демократичними та антифашистськими ідеями, гуманістичного в своїй світоглядній основі та близького за естетичними принципами до класики реалістичної доби — в Італії це була доба веризму. Терміном «неореалізм» критики позначали нове італійське кіно, літературу (зокрема прозу), театр, навіть живопис, що виникли від початку 1940-х рр. та інтенсивно розвивалися в перше повоєнне десятиліття. У кожному з мистецтв неореалізм мав свої особливості: свою еволюційну логіку, ідейно-проблематичне наповнення та естетичні характеристики. У літературі це чітко виявлене демократичне спрямування, актуальна проблематика, гуманістичний пафос. Вияви неореалізму в різних мистецтвах зближувало те, що митці прагнули знайти відгук у широких масах, бути зрозумілими їм. На якийсь час авангардистське експериментування та епатаж у мистецтві стали неактуальними.

Напрямок був названий неореалізмом тому, що певною мірою повернув митців до традицій класичного реалізму ХІХ ст. — до його демократизму й гуманізму, засад правдивості та естетичної затребуваності у середовищі так званих «простих» людей. Головна заслуга італійських неореалістів у тому, що вони відмовилися від ідеологічних кліше, насаджуваних фашистською клікою та пропагандою, і створили правдивий образ сучасника — звичайної, так званої «маленької» людини (якщо вживати термінологію, актуальну для реалістичного мистецтва). Однак треба пам'ятати, що неореалізм не був буквально поверненням у минулу мистецьку епоху, до її традицій — він виріс на новій світоглядній основі, а не на позитивістській філософії, яка була основою реалізму ХІХ ст. Нове філософське підґрунтя реалізму у ХХ ст. — то передусім «філософія життя» й екзистенціалістська філософія. Повернення до позитивізму бути вже не могло.

Неореалізм називають напрямом умовно, оскільки він не був задекларований, його представники не випускали будь-яких маніфестів — ні суто естетичних, ні політичних. Вони не створювали організацій, хоча й гуртувалися навколо певних видань чи видавництв (або створювали власні, як це було в Німеччині з представниками «групи 47»). Проте незалежно від виду мистецької діяльності італійським

неореалістам були притаманні певні характеристики (як і представникам неореалістичного мистецтва ХХ ст. в інших країнах, якщо говорити про ширше явище): 1) близькість у тематиці та у виборі героїв — це, як правило, герої-сучасники з простолюду, «з вулиці»; 2) спрямування авторської позиції — вона позначена демократичними та антифашистськими ідеями; 3) близькість у відношенні суб'єктивного й об'єктивного в мистецькому творі: якщо попередники-модерністи (особливо авангардисти) прагнули до самовираження митця через мистецтво й робили його вкрай суб'єктивним (аж до герметизму, ескапізму), то неореалісти поверталися до засад об'єктивного зображення, через те провідними жанрами в літературі італійського неореалізму стали форми, близькі до документалістики — нарис чи цикл нарисів, автобіографічна повість із широким суспільним тлом, оповідання-замальовка, репортаж тощо. Вплив документалізму позначився й на мистецтві кіно. 4) Споріднювали неореалістів і засади стилю: простота, орієнтація на широкого читача / глядача, використання народної розмовної мови, просторіччя тощо.

Італійський неореалізм у кіномистецтві став досить впливовим у світовому масштабі: про нього заговорили в усій Європі та в Америці, його митців полюбили в усьому світі. Відтак італійське кіно та література справили значний вплив на мистецтво у Франції, Польщі, Югославії й інших країнах. Щоправда, як комплекс певних мистецьких прийомів італійський неореалізм досить швидко змінився на так званий «рожевий неореалізм» — тобто з домішкою стереотипів та кліше масової культури, полегшеної у сприйманні та представленні вагомих суспільних проблем. Однак досягнення італійських неореалістів донині не забуті.

Пік популярності неореалізму припадає на перші повоєнні роки. Хоча виникнення і формування паростків неореалістичного мистецтва дослідники відносять ще у передвоєнний і воєнний час: однією з перших ластівок нового мистецтва називають книгу Еліо Вітторіні (Elio Vittorini, 1908-1966) «Сицилійські бесіди» (1938-1939 рр.), написану «езоповою» мовою та надруковану у 1941 р. флорентійським журналом. Зовні нічого крамольного у книзі ніби й не було: вона розповідала про відвідини оповідачем — робітником типографії Сильвестро — своїх рідних на Сицилії. Але правдива оповідь викликала великий резонанс не лише в Італії, а й за кордоном. У 1943 р. книгу опубліковано у французькому перекладі у Брюсселі, і в бельгійській підпільній пресі Руху Опору з'явився відгук, де, зокрема, говорилося:

«До нас прийшла з фашистської країни антифашистська книга, можливо, найбільша антифашистська книга, крик скорботи і протесту всіх пригноблених»¹³⁷.

Книга Е. Вітторіні зіграла цілком особливу роль у формуванні антифашистської суспільної думки у себе на батьківщині і в інших країнах Європи, тому її вважають поштовхом для створення нового італійського мистецтва — передусім літератури неореалістичного кшталту. Пізніше письменник видав ще один яскравий твір неореалістичної літератури — роман «Люди й нелюди» (1945)¹³⁸. Е. Вітторіні був не єдиним реалістом свого часу — реалістичні традиції в італійському мистецтві першої половини ХХ ст. не переривалися завдяки впливу веристів та їхніх послідовників — драматурга-діалекталіста Раффаеле Вівіані (1888-1950), прозаїка Коррадо Альваро (1895-1956) та ін. У 1920-ті рр. почалася творча діяльність Альберто Моравія (1907-1990), який завжди працював на реалістичних засадах.

Інші представники італійського неореалізму — письменники різних поколінь: Карло Леві (Carlo Levi, 1902-1975), Чезаре Павезе (Cesare Pavese, 1908-1950), Васко Пратоліні (Vasco Pratolini, 1913-1991), Джорджо Бассані (Giorgio Bassani, 1916-2000), Карло Кассола (Carlo Cassola, 1917-1987), Італо Кальвіно (Italo Calvino, 1923-1985). Їхні поетичні збірки і прозові твори друкувалися, як правило, від кінця 1930-х — на початку 1940-х рр., а найбільшого успіху вони досягли у другій половині 1940-х — у 1960-х рр. творами антифашистського спрямування. Усі названі митці були учасниками Руху Опору. Особливо примітним у їхній творчості є жанр документального нарису (наприклад, відомий цикл К. Леві «Христос зупинився в Еболі» 1945 р., успішно екранізований режисером Франческо Розі за сценарієм Тоніно Гуерри у 1979 р.).

Доля названих митців складалася по-різному. Не вся їхня творчість вкладається в рамки неореалістичної. Зокрема, доля критика, прозаїка й перекладача Чезаре Павезе є показовим прикладом швидкої кризи неореалізму, на зламі 1940-1950-х: він покінчив життя самогубством у номері Туринського готелю у 42 роки, без видимих на те причин. Васко Пратоліні зазнав великого успіху завдяки першим творам повоєнного періоду (романи «Квартал» 1945, «Повість про бідних закоханих» 1947, «Герой нашого часу» 1953), однак надалі не досяг вищого рівня. Італо Кальвіно уже в кінці 1950-х писав зовсім

¹³⁷ Цит. за: История итальянской литературы XIX-XX веков. Москва: Высшая школа, 1990. 286 с.

¹³⁸ Див. російські переклади вказаних творів Е. Вітторіні — відповідно 1983-й та 1969 рр.

інакше, ніж у перших автобіографічних неореалістичних повістях («Стежина до павучих гнізд», 1947; «Вступ у війну», 1952), багато експериментував — його зрілу творчість відносять до найпоказовіших постмодерністських явищ.

Окремо варто виділити Васко Пратоліні, до якого дуже прихильно ставилися в СРСР через певні ідеологічні чинники: він був членом ІКП (Італійська комуністична партія). Його твори перекладалися російською мовою і друкувалися навіть у сталінські часи («Повість про бідних закоханих» — рос. пер. у 1950 р., вид-во «Правда» у Москві, з передмовою Злати Потапової). Але й у західному світі письменник був високо поцінований за цей та інші твори — яскраві зразки неореалістичної прози; «Повість про бідних закоханих» була перекладена багатьма мовами та екранізована.

В. Пратоліні походив із бідної родини, яка жила у Флоренції. З дитинства сам заробляв на життя. У кінці 1930-х рр. почав займатися журналістикою. Брав участь у Рухові Опору. Рідну Флоренцію він показує у «Повісті про бідних закоханих», опублікованій у 1947 р., — книга принесла письменникові всесвітнє визнання. Як і попередні твори Пратоліні, вона написана на автобіографічному матеріалі. У повісті йдеться про життя бідного кварталу та вулички дель Корно на задвірках величного флорентійського собору у першій половині 1920-х рр., тобто в часи приходу фашистів до влади та в перші роки терору, які мали залякати прихильників демократії, знищити все свободолюбне й здатне до боротьби. Сюжетні лінії в повісті показують долю чотирьох дівчат-подруг, котрі виростили на вулиці у цей час, та долю їхніх батьків і сусідів. Художнє досягнення прозаїка — передусім переконливий «колективний образ» мешканців кварталу з виразними індивідуальними складовими. Сюжетний розвиток досягає кульмінації у «ніч Апокаліпсису» — реальну ніч фашистського терору в 1925 р., коли фашисти вбили багатьох своїх політичних супротивників. У цю ніч гине, захищаючи інших, яскравий персонаж книги — сильний, працьовитий і великодушний коваль на прізвисько Мачисте, улюбленець багатьох мешканців кварталу. Його образ героїзовано, бо він уособлює народний ідеал.

Надалі письменникові В. Пратоліні не судилося створити таких яскравих героїв із народу, він пережив і ряд творчих невдач.

Еволюція неореалізму в кіно. Схожою була й еволюція італійського неореалістичного кіно. Однак про неї треба сказати окремо, адже кіно було значно потужнішим і знаним у світі проявом неореа-

лізму, ніж проза. Італійський неореалізм представляють фільми нині знаменитих кіномитців; деякі з них причетні й до творення літератури, у якій нині є жанри кіносценарію, кіноповісті тощо.

Вітторіо де Сіка (Vittorio De Sica, 1901-1974) — один з основоположників неореалізму; кінорежисер, актор, сценарист; брав участь у створенні 199 фільмів. Народився у провінції в родині службовця, дитинство провів у Неаполі. Знімав кіно з 1931 р., у 1940-му дебютував із власним фільмом. Найвідоміші кінострічки в його доробку є окрасою неореалізму: «Ворота неба», 1944; «Шуша», 1946; «Викрадачі велосипедів», 1948; «Чудо в Мілані», 1950; «Дахи», 1956; «Чочара», 1960; «Шлюб по-італійськи», 1964.

Чезаре Дзаваттіні (Cesare Zavattini, 1902-1989) — прозаїк, сценарист, кінорежисер, продюсер, актор; співпрацював із В. де Сікою та іншими видатними неореалістами. Найвідоміші фільми в його доробку — «Викрадачі велосипедів», 1948; «Рим, 11-а година», 1952; «Шинель», 1952 (разом з Альберто Латтуадою).

Луїджі Дзампа (Luigi Zampa, 1905-1991) — сценарист, режисер і продюсер; працював у кіно понад 40 років і створив 49 фільмів; успішно знімав комерційне кіно і тим самим розширював рамки неореалізму. Саме він звів на п'єдестал успіху актрис Анну Маньяні (Anna Magnani, 1908-1973) та Джину Лоллобриджиду (Gina Lollobrigida, р. нар. 1927). Відомі фільми Л. Дзампи: «Жити в мирі», 1946; «Важкі роки», 1948; «Ми — жінки», 1953; «Легкі роки», 1953; та ін.

Лукіно Вісконті (Luchino Visconti di Modrone, 1906-1976) — режисер театру й кіно, один з основоположників неореалізму. Походив з аристократичного роду, однак став учасником Руху Опору й у 1945 р. членом ІКП. У кінці 1930-х рр. поїхав до Парижа, де став помічником режисера Жана Ренуара. У 1943 р. зняв перший самостійний фільм — «Одержимість», гроші для якого зібрав, продавши сімейні коштовності. Творець фільмів «Земля тремтить», 1948; «Найгарніша», 1951 — з Анною Маньяні в головній ролі; «Білі ночі» (за Ф. Достоевським), 1957; «Рокко та його брати», 1960; «Смерть у Венеції» (за Т. Манном), 1971; «Сімейний портрет в інтер'єрі», 1974. За к/ф «Леопард» у 1963 році отримав Золоту пальмову гілку Канського кінофестивалю. Останній фільм режисера — «Невинний» за романом Г. д'Аннунціо. Не приховував свого гомосексуалізму, що й позначилося на неоднозначному сприйнятті його спадщини.

Роберто Росселліні (Roberto Rossellini, 1906-1977) — кінорежисер, один із основоположників неореалізму в кінематографі. Народив-

ся в Римі у сім'ї успішного архітектора, змалку полюбив кіно, оскільки його батько побудував кінотеатр, де Роберто міг бувати коли хотів. У 1930-х рр. Р. Росселліні почав працювати режисером на державній студії, де знімав документальні фільми на замовлення фашистської влади, водночас таємно знімав антифашистські репортажі. Перший власний художній фільм зняв у 1941 р. По війні створив найвідоміші неореалістичні фільми, зокрема «воєнну трилогію»: «Рим — відкрите місто», 1945; «Пайза», 1946; «Німеччина, рік нульовий», 1948. Із них фільм «Рим — відкрите місто» знімався ще у воєнний час, з акторами-любителями та А. Маньяні в головній ролі. Пізніше Росселліні зняв фільм «Генерал Делла Ровере» (1959) з Вітторіо де Сікою в головній ролі; фільм виявив кризу неореалізму. Скоро режисер оголосив про «смерть кіно» та перейшов працювати на телебачення (з 1963 р.).

Ренато Кастеллані (Renato Castellani, 1913-1985) — режисер, артист і сценарист, автор сценаріїв усіх своїх 19 повнометражних фільмів. Почав знімати у 1938 р. Один із перших творців неореалістичного кіно; найвідоміші з його неореалістичних фільмів — трилогія «Під сонцем Рима», «Весна» (кінець 1940-х рр.), «Два шеляги надії», 1952. Великий успіх мала екранізація «Ромео і Джульєтти» за Шекспіром, 1954 (Гран-прі Канського кінофестивалю).

П'єтро Джермі (Pietro Germi, 1914-1974) — актор, сценарист, режисер, продюсер. Почав знімати у 1945 р., став одним із показових неореалістів: великий успіх мали фільми «Свідок» 1945, «Втрачена молодість» 1947, «Дорога надії» 1950, «Машиніст» 1956, «Розлучення по-італійськи» 1961 (премія «Оскар» за кращий сценарій у 1963 р.), «Пані та панове» 1965 (Гран-прі МКФ в Канні, 1966) тощо.

Альберто Латтуада (Alberto Lattuada, 1914-2005) — кінорежисер, кінокритик, сценарист. Його постановка гоголівської «Шинелі» в 1952 р. — явище показове, адже з «Шинелі», за відомим образним висловом, вийшла вся російська реалістична класика ХІХ ст. Автор цілого ряду екранізацій.

Джузеппе де Сантіс (Gieseppe De Santis, 1917-1997; працював у кіно до 1971 р.) — кінорежисер і сценарист, один з основоположників неореалізму. Народився й виріс у провінції. Починав свою кар'єру в 1940 р. як кінокритик, опозиційний до фашистської влади. У 1943-1945 рр. воював у рядах Руху Опору, був членом італійської компартії. Брав участь у зйомках документального антифашистського фільму «Дні слави», 1945. Пізніше зняв відомі художні фільми «Гіркий рис» 1949, «Немає миру під олівами» 1949, «Рим, одинадцята годи-

на» 1952 (разом із Ч. Дзаваттіні), «Дайте чоловіка Анні Дзаккео» 1953, «Дні кохання» 1954 (головний приз кінофестивалю в Сан-Себастьяно), «Дорога довжиною з рік» 1958 ті ін. У 1995 р. нагороджений відзнакою «Золотий лев» на Венеційському кінофестивалі за вклад у розвиток кінематографу.

Із неореалістами починали і славетні режисери-неоавангардисти 1960-1980-х рр.: Мікельанджело Антоніоні (Michelangelo Antonioni, 1912-2007) — фільм «Переможені», 1952; Федеріко Фелліні (Federico Fellini, 1920-1993) — його фільми «Дорога» (1954; премія «Оскар» 1957 р. за кращий іноземний фільм) та «Ночі Кабірії» (1956) знято в неореалістичній манері. Відхід від неореалізму виявився тоді, коли М. Антоніоні на початку 1960-х зняв свою «трилогію відчуження» (фільми «Пригода», «Ніч», «Затемнення»), а Ф. Фелліні у 1960 р. — нині знаменитий фільм «Солодке життя» (Золота пальмова гілка на кінофестивалі в Каннах), неоднозначно сприйнятий критикою та глядачами. Цей фільм викликав обурення Ватикану та преси, критики навіть перейменували його в «Огидне життя». Нині очевидно, що Фелліні наближався у своїй поетиці до символічної притчі. Надалі Фелліні знімає в сюрреалістичній манері свої фільми «Вісім з половиною» (1963; «Оскар» за кращий іноземний фільм, Головний приз Московського кінофестивалю), «Амаркорд» (1973; премія «Оскар»), «Репетиція оркестру» (1979) та інші.

Франко Дзефіреллі (Franco Zeffirelli, 1923-2019) — художник, режисер кіно та оперного театру, продюсер, сценарист, двічі номінант на премію «Оскар», лауреат багатьох престижних премій (5 премій Давида Донателло, двічі — премії Еммі, премії ВАФТА). Народився у Флоренції; син торговця, «незаконнонароджений»; справжнє ім'я — Джанфранко Корсі. Роботу в кінематографі починав разом із Л. Вісконті на зйомках фільму «Земля дрижить» (1948) як помічник режисера. Пізніше працював з В. де Сікою, Р. Росселліні. Найзнаменитіший його власний фільм — «Ромео та Джульєтта» (1968). Автор багатьох екранізацій: за творами Шекспіра («Гамлет»), Шарлотти Бронте, міні-серіалу «Ісус із Назарету» (1970-ті рр.) тощо. Як художник оформляв спектаклі Л. Вісконті «Трамвай на ім'я Жага», «Три сестри» та ін. Як театральний режисер поставив спектаклі «Отелло», «Гамлет», «Ромео і Джульєтта» (1960), «Хто боїться Вірджинії Вулф?» тощо. Працював у знаменитому міланському театрі Ла Скала, де ставив оперні спектаклі. Триумфом стала постановка «Золушки» Россіні ще в 1953 році.

У неореалістичних фільмах зіграли свої перші ролі знамениті актори, які стали зірками італійського і світового кіно: Анна Маньяні, котра неперевершено грала ролі жінок із народу, та Джульєтта Мазіна — дружина Ф. Фелліні, згодом — молодші Марчелло Мастроянні та Софі Лорен. Фільми неореалістичного кіно відкрили їм дорогу на світові екрани. Проте фільми були неоднозначно сприйняті в суспільстві, деякі з них навіть потрапили в індекс тих, які ватиканська церква не рекомендувала дивитися католикам.

Характерні риси, які зближували неореалістичне кіно з неореалістичною прозою, передусім такі:

- виникнувши у той історичний момент, коли життя країни, яка щойно пережила війну та двадцятилітню епоху фашистської диктатури, мало йти новим руслом, неореалізм прагнув покінчити з фальшем, бравурною жорстокістю, неприродною помпезністю фашистського офіціозу; неореалісти побачили світ злиденним і непривабливим, але істинним, живим, невигаганим, і тим самим полонили серця глядачів, які упізнавали в екранних образах своє життя;
- неореалісти охоче йшли назустріч подібності з документальним кіно, вони навіть боялися акторського професіоналізму (наприклад, к/ф «Пайза» Р. Росселіні знімався з непрофесійними виконавцями більшості ролей; Л. Вісконті у к/ф «Земля тремтить» знімав рибалок селища Ачитрецца тощо); пізніше побачимо це й у російському кінематографі 1950-1970-х рр. — у к/ф Георгія Данелії «Я крокую по Москві», к/ф Василя Шукшина «Калина червона», де є документальні вставки;
- неореалісти надавали перевагу загальним, великим планам, що дозволяли показати зв'язок між персонажем і оточенням / фоном, включити дійових осіб у світ дійсних речей; один з улюблених неореалістичних прийомів — непорушний об'єктив кінокамери, перед яким життя тече «самовільно»; предметний світ виступає досить рельєфно і в тодішній літературі — наприклад, у А. Моравія; однак тут чаїлася й загроза здрібнення героя, випадковості сюжетних колізій;
- тяжіння до чуттєвого, предметного, детального зображення, до натуралістичної фактури, до правди неприкрашеного побуту в усіх його дрібницях — на противагу фашистській демагогії, фальшуванню життя в мистецтві тоталітарної доби; завоюванням італійських кіномитців було протиставлення природи — бутяфорії, і

перевагу надавали саме натурі; таким чином фальшивим цінностям нав'язаної фашистської ідеології протиставлялися об'єктивні цінності народного життя; навіть авангардист М. Антоніоні твердив: «Мої фільми ні про що, але з подробицями»;

- у твори неореалістів увійшли теми й мотиви, пов'язані з життям широких народних мас — боротьба Руху Опору, соціальна несправедливість, безробіття, злидні, економічне відставання від розвинутих країн, животіння у провінційній глушині тощо;
- неореалісти утверджували принцип «натурності» не лише в декораціях чи предметному зображенні, а й у сюжетному розвитку: сюжети неореалістичного кіно мінливі, позбавлені штучних ходів і схем, їхній розвиток ненавмисний і непередбачуваний — вони еволюціонують разом із життям.

Крім усього іншого, неореалізм у кіно найповніше виразив моральне піднесення народу після падіння фашистської диктатури Муссоліні і звільнення від німецької окупації. Однак в італійських неореалістів не було надмірного перебільшення героїзму, ідеалізації простої людини, переваги штучного оптимізму — навпаки, неореалісти тяжіли швидше до трагедії.

Криза неореалізму була зумовлена мінливим суспільно-політичним кліматом у повоєнній Італії (у 1948 р. вперше після війни відбулися демократичні вибори парламенту, однак економічно й політично ситуація залишалася нестабільною) і виявилася тоді, коли неореалістичне кіно втратило свій початковий життєствердний пафос та почало набирати екзистенційного трагізму. Сталося це досить швидко: вже на початку 1950-х італійські митці опинилися на роздоріжжі. Стилістика їхніх творів набувала несподіваного забарвлення. Комедійні твори все більше наближалися до поезики народної комедії дель арте, драми — до мелодраматизму. Зрештою критика заговорила про «рожевий неореалізм».

З іншого боку, наростала трагедійність, невизначеність характерів та авторської позиції, розмитість сюжету й фактури, особливо відчутна у творах неоавангардистів. М. Антоніоні знімав фільми, дивлячись які глядач губиться у визначенні смислів. Автор навмисне не нав'язує глядачеві один смисл, але й не заперечує його, залишає простір для трактування — очевидно, у такого твору може бути безліч трактувань. Реальність постає непізнаваною, неосяжною, не ідентифікованою. Ролан Барт говорив у зв'язку з фільмами Антоніоні про підривання смислу, вимотування, руйнування фанатизму гото-

вих сенсів... Але це вже наступна сторінка італійської культури — постмодерної.

Провладна італійська критика ще в кінці 1940-х була неприхильна до тих митців, які прагнули показувати життя в усьому його неприкрашеному трагізмі. У 1952 р. заступник державного секретаря Андреотті у відкритому листі до В. де Сіки писав із приводу к/ф «Викрадачі велосипедів»: «...необхідно підтримувати рівновагу, об'єктивність і пропорції, інакше не минути руйнівної дії скептицизму й відчаю... Хай де Сіка не образиться, коли ми попросимо його надалі не нехтувати здоровим конструктивним оптимізмом, що допомагає людям надіятися й жити»¹³⁹. Особливо небажаними виявилися фільми режисерів-комуністів Д. де Сантіса, Л. Вісконті, Карло Лідзані. Їм не давали кредитів для зйомок, список їхніх незнятих фільмів виявився довшим, ніж список випущених на екрани. Однак і самі режисери еволюціонували — хто до масової культури, хто до неоавангардизму. Наприклад, Д. де Сантіс після своїх гостросоціальних картин зняв типову мелодраму «Дайте чоловіка Анні Дзаккео» (1953).

Як закономірний відступ від засад неореалізму можна розцінювати творчість Федеріко Фелліні. Молодий режисер у 1940-х рр. співпрацював із Росселіні, Джермі, Латтуадою. Сам почав знімати від 1952 р. — фільми «Білий шейх», «Нероби», «Дорога», «Ночі Кабірії», «Солодке життя», за змістом і стилістикою близькі до неореалістичного мистецтва. Однак поступово у фільми Фелліні входить тема людяності як аномалії, загнаної у глухий кут; він усе більше використовує засоби з арсеналу сюрреалістів, театру абсурду. Своїми вчителями Фелліні вважав передусім Чарлі Чапліна, а також Росселіні.

Неореалістичний театр. Едуардо де Філіппо. Неореалістичний період в італійському театрі (1943-1955) збігається в часі з розквітом кіношного неореалізму. Але театральне мистецтво значно більш умовне за своєю природою, ніж кіно, оскільки театрові притаманна інша міра опосередкованості. Термін «неореалізм» у театральній критиці практично не застосовувався. Однак деякі пізніші дослідники його вживають (зокрема Св. Бушуєва¹⁴⁰). Найвідоміший представник неореалістичного театру, твердять вони, — режисер, драматург та актор Едуардо де Філіппо (Eduardo De Filippo, справжнє ім'я — Eduardo Passarelli, 1900-1984) — автор п'єс «Неаполь-мільйонер» (1945), «Привиди» (1946), «Філумена Мартуруано» (1946; пізніше

¹³⁹ Див.: Соловьєва І. Кино Италии (1945-1960): очерки. Москва: Искусство, 1961. 178 с.

¹⁴⁰ Див.: Бушуева С. К. Итальянский современный театр. Ленинград: Искусство. Ленингр. отделение, 1983. 176 с.

п'єса була екранізована під назвою «Шлюб по-італійськи» за участю М. Мастроянні та С. Лорен), «Брехня на довгих ногах» (1947), «Внутрішні голоси» (1948), «Моя родини» (1955) та ін.

Е. де Філіппо дебютував як драматург та актор ще в 1930-ті рр. в Неаполі, пишучи та виконуючи невибагливі фарси. Пізніше створив театр «Сан-Фернандо», у якому з успіхом було поставлено його п'єси, що потім обійшли увесь світ. Вони одразу завоювали широку популярність. Як зауважив письменник-реаліст Коррадо Альваро (Corrado Alvaro, 1895-1956), «якщо іноземці попросять показати їм суть італійського повоєнного життя в театральній інтерпретації, ми повинні показати їм де Філіппо»¹⁴¹.

Дійсно, ці п'єси показують життя простих людей; драматичні колізії в них мають життєподібний, упізнаваний характер. Крізь дещо мелодраматичну фактуру, яка їм почасти властива, пробивається не-підробне співчуття до дивакуватих героїв. П'єсам притаманний і мелодраматизм, і фарсовий характер водночас, у талановитому виконанні (а саме так їх виконувала трупа Е. де Філіппо та її керівник, який запам'ятовувався сучасникам ще й як видатний актор) вони набувають філософського звучання. Йдеться про вічні й прості істини. Закінчуються п'єси, як правило, щасливими кінцівками — це данина традиційній народній комедії масок.

Найвідоміша п'єса Е. де Філіппо — «Привиди» — показує такого собі невдачу Паскуале Лойакано, який при звичаївся до сусідства з привидами в домі, де ніхто, крім нього, не хоче знімати квартиру. А Паскуале погодився, бо має з того зиск — квартиру йому оплачують... привиди. Пізніше виявиться, що то коханці його дружини. Цей немудрий сюжет та його персонажі схожі водночас на народний фарс і на піранделлівську п'єсу з її конфліктом видимості й суті, однак у Л. Піранделло у фіналі наставляв «момент істини» і глядачеві було зрозуміле справжнє трагічно-спотворене лице реальності за видимими гротесковими масками. У де Філіппо контури масок — Арлекіна, Пульчинелли, Коломбіни тощо — ледве проступають за життєвою фактурою, п'єса показує звичайних «маленьких людей» і ніби не виходить за рамки життєвої правди, хіба що нагадує легкий шарж.

Не кидаючи виклику ні натуралістичному, ні умовному театрові, Е. де Філіппо виходив за межі і того, й іншого, будуючи свій театр, як чарівний замок, у повітрі: успіх п'єси тримався на акторській переконливості. Камерні п'єси де Філіппо переконливо показують вну-

¹⁴¹ Там само. С. 11.

трішнє життя персонажів, у яких нібито такого життя й бути не може — це ті банальні «прості люди», до яких глядачі за століття розвитку театру звикли як до комічних масок. Театр де Філіппо нібито зберігає вірність психологічній традиції реалістичного театру, але антураж реалізму — декорації, костюми тощо — йому здається непотрібним. Виявляється, що все це може бути умовним у реалістичному театрі! Саме це відкриття — постановчий аскетизм — і здійснив Е. де Філіппо своїми п'єсами і своїм театром. У свій час його недооцінили: сприймали як такого собі драматурга з провінції, його театр — як «діалектальний», традиційний та неглибокий. Нині зрозуміло, що цей художник був одним зі сміливих новаторів, а його театр — одним із найяскравіших так званих «режисерських» театрів ХХ ст. Він зближувався з масовою культурою, тоді як модерністська культура її зневажала.

До масової культури багато в чому близький один із найвідоміших письменників, якого пов'язують із неореалізмом тісні, але й неоднозначні стосунки, — Альберто Моравія (Alberto Moravia, 1907-1990). Його прозі притаманні безпристрасність, стилістична сухуватість, лінійне розгортання подій, проста й зрозуміла сюжетна основа. Улюблені жанрові форми — оповідання, романи, есеї. Найвідоміші твори письменника — романи «Байдужі» (1929), «Маскарад» (1941), «Римлянка» (1947), «Подружнє кохання» (1949), «Пристосуванець» (1951), «Презирство» (1954), «Чочара» (1957), «Нудьга» (1960) та ін. Багато з них пізніше були екранізовані, перекладалися багатьма мовами.

Справжнє ім'я письменника — Альберто Пінкерле. Син художника та архітектора Карло Пінкерле, єврея. Мати походила з далматинської родини. Моравія — прізвище бабусі з батькового боку, яке письменник взяв за псевдонім, коли мусив перейти на напівлегальне становище в роки фашизму. Майже все життя він прожив у Римі, де й народився в заможній інтелігентній родині. У зрілому віці багато подорожував, тому чимало написав про подорожі. Зате в дитинстві та отрочстві йому було не до подорожей: у дев'ятирічному віці Альберто захворів на кістковий туберкульоз і змушений був лікуватися аж до 17-річного віку, багато часу перебуваючи в санаторіях Італії, Австрії, Німеччини. Пізніше він скаже: «Хвороба була найважливішим фактом мого життя». Однак вона мала й позитивні наслідки: хворий підліток багато читав, вивчив дві іноземні мови — французьку та німецьку.

Свої перші твори А. Пінкерле опублікував у середині 1920-х рр. У першому романі — «Байдужі» (1929) — події обмежені вузьким колом римської сім'ї, яка є втіленням соціальної хвороби епохи —

байдужості. Пізніше критика пов'язувала цей роман з антифашистськими ідеями, оскільки в ньому показано важку атмосферу перед приходом фашистів до влади, духовне виродження людини, її дегуманізацію як передумову перемоги фашизму. Однак історичну дійсність письменник фактично на показує. У романі йдеться про заплутані стосунки комерсанта Лео Мерумечі з багатою родиною, про його роман з немолодою вдовою. Коли підросла її дочка, Лео звабив і її. Син старшої коханки погрозами змушує материного коханця одружитися на сестрі. Герої роману позбавлені справжніх почуттів, замість них керуються марнославством та корисливістю. Ганебні вчинки видаються за високоморальні: Лео розоряє родину коханки, ганьбить її, але поводить як благодійник та друг сім'ї; коханка через марнославство у всьому йому потурає. Байдужість та неперемінливість виявляють і всі інші персонажі — зображення байдужості набуває широкого філософського узагальнення, стає символом епохи. Роман викликав негативну критику; письменник мусив виїхати з країни, оскільки атмосфера була для нього важкою і загрозливою.

У наступні роки, аж до падіння фашистської диктатури в Італії, А. Пінкерле жив переважно за кордоном. Як журналіст побував у Греції, Китаї, Мексиці. У 1933-1936 рр. жив у США на запрошення друга, керував культурним центром «Італійський дім» при Колумбійському університеті. Потім жив у Франції. У 1937 р. повернувся до Італії, випустив збірку новел «Обман», з якої почалася його плідна співпраця з видавництвом Бомп'яні. У фашистській Італії він примудрився видати в 1941 р. антифашистський роман «Маскарад», у якому критика, спохватившись, побачила карикатуру на Муссоліні. Повторне видання заборонили й вилучили. Тоді й з'явилася необхідність узяти псевдонім — спочатку письменник підписував свої журналістські та критичні публікації Pseudo, під таким ім'ям з'явилися й публікації в журналі «Перспективи», яким керував авторитетний письменник, кінорежисер та журналіст Курціо Малапарте (Curzio Malaparte, 1898-1957).

У 1941 р. А. Моравія одружився з письменницею Ельзою Моранте; разом вони довгий час жили на о. Капрі. В останні роки фашистського режиму письменник фактично перебував на нелегальному становищі. Після звільнення Італії від фашистів повернувся до Рима й активно працював на журналістській та письменницькій ниві. Саме повоєнний період є найбільш плідним у його тривалому творчому житті. У цей період до творів А. Моравія звертаються кінематографісти-неореалісти, його книги перекладаються багатьма мовами.

У 1952 р. за книгу «Оповідання» (“I racconti”) йому присуджують престижну премію — La Strega, хоча Ватикан включив цю книгу до індексу заборонених. У 1958 р. письменник уперше побував в СРСР, після поїздки написав книгу есеїв та подорожніх нотаток «Місяць в СРСР». Країні соціалізму він симпатизував і надалі, тому його твори публікувалися в Радянському Союзі. Очевидно, очікували від нього «взаємності», хоча письменник залишався швидше номінальним «другом» соціалістичної імперії.

Видання «Римських оповідань» (1953), «Нових римських оповідань» (1959) та роману «Нудьга» (1960) — пік слави А. Моравія. Образ «вічного міста» став провідним символом його творчості. У 1947 р. створений роман «Римлянка», в якому показана дійсність уже фашистського періоду. У 1953 р. письменник уперше надрукував книгу «Римські оповідання» (“I racconti romani”), яку згодом доповнював новими творами малої прози. Зрештою, ця назва стала сприйматися як літературний термін. Образ Риму в оповіданнях Моравія надзвичайно конкретний, упізнаваний і водночас набуває рис широкого узагальнення. Розповідь у кожному з півсотні оповідань ведеться від першої особи — це підсилює враження правдивості, щирості, наближує твори до документальних (нарис, репортаж, автобіографічна оповідь-сповідь тощо). Герої оповідань представляють строкате населення вічного міста, а сюжети — цілу панораму соціальних і психологічно-моральних проблем. На відміну від інших неореалістів, А. Моравія ніколи не показував своїх героїв солідарними, згуртованими в боротьбі з фашизмом — вони в нього завжди роз’єднані, самотні. Трагічне в оповіданнях сусідить із низьким, приземленим, комічним. Твори пройняті гіркотою, скепсисом, хоча й співчуттям до «маленьких людей» з їхніми негараздами.

Із неореалізмом книги А. Моравія зближує вміння наблизитися до найбільшої точності у зображенні життєвого матеріалу, психологізм, конкретність та предметність письма, увага до внутрішнього світу «простої людини», демократизм стилю. Однак є й відмінні риси: 1) твори Моравія ніколи не мають щасливих розв’язок, вони вочевидь ближчі до трагічної екзистенціалістської філософії з її проблемами людського відчуження та абсурду існування; 2) у цих творах (зокрема в «Римських оповіданнях») образи персонажів із народу здрібнілі та амбівалентні, вони свідчать про розмитість моральних засад у суспільстві і не можуть претендувати на те, що представляють якийсь типовий народний характер.

Світ, який оточує героїв А. Моравія, — це світ споживацтва, брехні та насильства, непривабливий і бездуховний. Вони намагаються всіляко до нього пристосуватися, оскільки до боротьби ці люди не здатні й не вірять у можливість боротися. Такими залишаються й герої наступних його книг. У 1950-1960-х рр. він написав кілька драм, пов'язаних темою дегуманізації людини: «Беатріче Ченчі» (1955), «Не з'ясовуй» (1957), «Світ такий, яким він є» (1966), «Бог Курт» (1967) та ін. Останні твори письменника — романи «Я і він» (1971), «Внутрішнє життя» (1978), «Спостерігач» (1985) тощо. У них відчутна критика сучасної цивілізації, хоча письменник не завжди показує лише сучасність, бере й історичні та умовні сюжети. Реалістична манера письма у Моравія поєднує витонченість психологічного аналізу та сатиричний гротеск; у його творах наявні численні літературні ремінісценції, художні символи широкого узагальнення.

У 1962 р. А. Моравія розлучився з Ельзою Моранте. Новою супутницею його життя стала молода письменниця Дача Мараїні. Однак і цей зв'язок не був останнім: у 1983 р. з'явилася книга з посвятою новій жінці — іспанці Кармен Ллера, з якою вони одружилися в 1986 р., викликавши чимало пересудів (Кармен була молодша за чоловіка на 47 років). У 1984 р. письменник став депутатом Європарламенту, обраним як незалежний кандидат від компартії Італії. У 1970-1980-х рр. він здійснив кілька поїздок — до Індії, до Африки, про що писав у своїх репортажах та есеях. У 1990 р. разом із журналістом Аленом Елканном працював над автобіографічною книгою «Життя Альберто Моравія», яка стала бестселером у багатьох країнах (опублікована в 1990 р.). Посмертно були опубліковані і дві збірки ранніх оповідань: «Ромільдо» (1993) та «Пропалі оповідання» (2000).

Починаючи з 1960-х рр., А. Моравія був своєрідним символом італійської літератури. Для суспільства він залишався прикладом художника, який завжди має свою незалежну думку і не поступається принципами. Однак заслуги Моравія не лише в суспільній діяльності, а передусім у майстерності. На його творчість впливали неореалізм та марксизм, однак він так само зазнав і впливу фрейдизму, сюрреалізму, екзистенціалізму, абсурдизму.

Неоавангардизм в Італії на початку 1960-х років. На початку 1960 рр. маятник протистояння мистецького традиціоналізму та авангардизму знову хитнувся у бік останнього: пальма першості у визнанні публіки від неореалістів перейшла до італійських авангардистів. Вони об'єдналися у групу, яку назвали за роком появи — «група 63».

Лідери групи прагнули привернути увагу до нових митців та їхніх експериментів, всіляко підтримуючи експериментаторство виданнями антологій, критичними відгуками, розголосом у ЗМІ тощо. Група утворилася 8 жовтня 1963 р., коли 34 письменники і 9 критиків (переважно молодих) зібралися в одному з приморських готелів м. Палермо та проголосили про своє об'єднання. Подія стала знаковою у літературному та художньому житті Італії. Пізніші видання, які з'явилися завдяки об'єднанню, демонстрували досягнення нової хвилі італійського авангарду. Визначними представниками групи стали Альфредо Джуліані, Едуардо Сангвінетті, Нанні Балестріні. До авангардистських експериментів та сміливого новаторства були схильні і дещо старші митці — режисери Джорджо Стрелер, Федеріко Фелліні, П'єр Паоло Пазоліні (Pier Paolo Pasolini, 1922-1975).

Однак мистецьке життя ніколи не виключає повністю досягнення тих напрямів, які ніби залишилися в минулому. Повоєнна історія італійської літератури є тому підтвердженням: у 1997 р. лауреатом Нобелівської премії став драматург Даріо Фо (Dario Fo, 1926-2016) з Мілана, у політичних п'єсах якого відчутні традиції Е. де Філіппо та італійських майстрів неореалістичного кіно. Представляючи нового лауреата, секретар шведської академії сказав: «Даріо Фо — одна з центральних постатей європейського театру останніх десятиліть. Він наслідує середньовічних блазнів, відважно критикуючи та захищаючи пригноблених. Він відкриває нам очі на зловживання можновладців і суспільні несправедливості»¹⁴².

Контрольні питання:

- Чим зумовлена поява неореалізму в італійському повоєнному мистецтві?
- Чим неореалізм у другій половині ХХ ст. принципово відрізняється від класичного реалізму?
- Що зближує неореалістів — представників різних мистецтв?
- Чи бачили ви фільми італійського неореалістичного кіно? Яке враження про них склалося?
- Чи довелося вам бачити п'єси італійських неореалістів (зокрема Едуардо де Філіппо) у театрі або фільми за їхніми п'єсами? Що можете сказати про неореалістичну драматургію, спираючись на ці враження?

¹⁴² The Nobel Prize in Literature 1997. URL: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1997/summary/> (доступ: 12.08.2022).

- У чому особливість неореалістичного героя-персонажа?
- Чим неореалістичний стиль відрізняється від модерністського?
- Яке враження склалося у вас про твори А. Моравія? Чи правомірно відносити його до неореалістів?
- Що є у творах А. Моравія від екзистенціалістських ідей?
- Чи можна порівняти творчість А. Моравія зі творчістю когось із відомих вам його попередників — представників італійської літератури? Яку традицію він представляє?
- Коли виявилася криза неореалістичного мистецтва і чим вона була зумовлена?
- Як називалося об'єднання італійських неоавангардистів і коли воно з'явилося?
- Що зближує рух італійських неореалістів із діяльністю німецької «групи 47»?
- У яких країнах повоєнного світу найяскравіше проявляє себе саме неореалістичне мистецтво? Чи є в тому певна закономірність?
- Порівняйте мистецтво неореалізму в Італії та в країнах СРСР після смерті Сталіна (у період «відлиги»). Що їх зближує і чому?

2. Театр абсурду у Франції

* Попередники театру абсурду та передумови його виникнення у кінці 1940-х рр. Ставлення авторів «антидрами» до екзистенціалістського інтелектуального театру, до Б. Брехта та інших попередників. * Театр абсурду С. Беккета. Песимістична концепція життя у п'єсах драматурга. Ідея деградації людини і людства в його творчості. * Творча еволюція Е. Йонеско: від ранніх одноактєвок-трагіфарсів до «Носорогів» та інших п'єс-парабол. * Вклад А. Адамова та Ж. Жене у становлення театру абсурду. * Вплив абсурдистського театру на світову драматургію.

У Франції 1940-х рр. стала відчутною криза в театральному мистецтві. Старий реалістичний театр «Комеді Франсез» було відсунуто на задній план діяльністю нових театрів та режисерів — Луї Жуве (Louis Eugène Jules, 1887-1951), Жана-Луї Барро (Jean-Louis Barrault, 1910-1994; учень та послідовник Антонена Арто), Андре Барсака (André Barsacq, 1909-1973) та ін. Однак загалом тодішні французькі глядачі не любили театру. Урядове Головне управління з питань мистецтва й літератури провело ряд організаційних заходів, щоб реформувати театральну справу та привернути глядача. Було створено 12 регіональних центрів драматичного мистецтва, організовано театраль-

ні фестивалі, зокрема фестиваль в Авіньйоні (щорічно в липні), котрий поклав початок «фестивальній епосі».

Організатором першого Авіньйонського театрального фестивалю в 1947 р. та його незмінним керівником у наступні роки став Жан Вілар (Jean Vilar, 1912-1971). Спектаклі відбувалися на відкритому повітрі, на фоні живописного старовинного Папського палацу, при величезному натовпі. Це дало поштовх до пожвавлення театрального й загалом мистецького життя в регіоні та загалом у Франції. Національний народний театр Ж. Вилара (аббревіатура у французькій мові: TNP) відкрився у Парижі у вересні 1951 р. й невдовзі став відвідуваним та навіть масовим.

Завдяки таким заходам у Франції вдалося повернути інтерес до театральної класики. Водночас у Парижі виникають нові авангардистські театри, розраховані на вибіркового глядача; їхні керівники свідомо цуралися масовості й доступності та популярності. У численних деклараціях неоавангардисти протиставляли себе «театрові бульварів» із його вимогами «здорового глузду» та відповідності смакам масової публіки. Авангардисти виступили й проти інтелектуальної модерністської драми та екзистенціалістських п'єс — тоді широко ставилися драми Жана Ануя, Жана-Поля Сартра, Альбера Камю — з їхньою соціальною заангажованістю та політичною тенденційністю. Особливо ревно нападали на ідею свободи думки й вибору, яку відстоювали екзистенціалісти. У нових умовах — початку «холодної війни» — вона здавалася знущанням над здоровим глуздом. Абсурдисти проголошували марність потуг інтелектуалів, марність розуму, його безсилля перед тотальними загрозами.

Філософія екзистенціалізму у цей час була на пікові своєї популярності і стала винятково впливовою. З одного боку, абсурдисти виходили з екзистенціалістських тез, що світ абсурдний, а людське життя трагічне й приречене на хаос; з іншого — заперечували досягнення екзистенціалістів.

Новий авангард, як і попередній (у перші десятиліття ХХ ст.), починав із заперечення традицій. Театр абсурду — найпотужніше авангардистське явище світової літератури у повоєнну добу. Епоха його розквіту — 1950-1960-ті рр. Виник на рубежі 1940-1950-х у Франції, але обмежувати це явище лише рамками французької літератури було би неправомірно: воно значною мірою космополітичне ще у своїх витоках та інтернаціональне й широко розгорнуте в подальшому розвитку.

Назва «театр абсурду» закріпилася завдяки монографії (з однойменною назвою) англійського літературознавця Мартіна Ессліна, котра вийшла в 1961 р. На той час театр абсурду вже прикував увагу багатьох цінителів нового мистецтва в його рідній країні. Естетичне кредо нового театру було близьке до екзистенціалістської естетики, однак не тотожне їй. Митців-абсурдистів зближувало з екзистенціалістами філософське підґрунтя світогляду: передусім усвідомлення людського життя як абсурду, як хаосу — як такого, що втратило смисл і цінності. Провідними темами абсурдистів стали теми смерті, деградації людини й суспільства (практично всі п'єси С. Беккета, п'єси Е. Йонеско «Носороги» та «Король помирає» тощо присвячені саме цим проблемам).

М. Есслін у своїй монументальній праці поєднав за кількома типологічними ознаками драматургів різних країн та генерацій. Серед них французькі митці Ежен Йонеско, Артюр Адамов, Семюел Беккет, Фернандо Аррабаль, Жан Жене (до речі, лише останній письменник є «чистим» французом: Йонеско за походженням — румун, Беккет — ірландець, Адамов — вірменин, Аррабаль — іспанець); англійці Гарольд Пінтер і Норман Фредерік Сімпсон, американець Едвард Олбі, італієць Діно Буццаті, швейцарські письменники Макс Фріш та Фрідріх Дюрренматт, німецький письменник Гюнтер Грасс, поляки Славомир Мрожек і Тадеуш Ружевич, чеський драматург-дисидент, а згодом президент Чехії Вацлав Гавел, японець Кобо Абе та деякі інші митці. Дещо пізніше свій театр абсурду сформувався й у Росії (починаючи з кінця 1960-1970-х рр.: Людмила Петрушевська, Йосип Бродський) та інших країнах.

Театр абсурду не був ні угрупованням (бо навіть у самій Франції його представники творили окремо й не були знайомі один з одним), ні напрямком чи течією за модерністською парадигмою цих понять, оскільки абсурдисти не виступали із програмами чи деклараціями, не оголошували про свій рух, не організовували часописів чи видавництв. Їх об'єднували швидше світоглядні засади (передусім доведені до своєрідного логічного загострення екзистенціалістські постулати абсурдності людського існування, безперспективності пошуків його сенсу), а також поетика, що виявилася близькою за своїми естетичними параметрами водночас у багатьох майстрів абсурдистської драми. Отже, театр абсурду називаємо напрямом умовно.

Важливо простежити історію зародження та становлення театру абсурду або, як його ще називають, антитеатру та театру парадоксу

(хоча останній термін відносять до всіх абсурдистів неправомірно — це самоназва у драматургії швейцарця Ф. Дюрренматта). Ще у 1917 році в Парижі була поставлена, а в 1918 видана друком знакова п'єса Гійома Аполлінера «Груди Тіресія» з підзаголовком «Сюрреалістична драма». Саме її можна вважати першою драмою абсурду в сучасній літературі. Однак сама ідея про абсурдність буття не нова. Наприклад, у Старому Заповіті є фраза «Суєта суєт і всіляка суєта», що означає марноту / абсурдність та хаос буття. Елементи абсурду можна знайти в деяких творах романтиків. Достатньо послатися на п'єсу німецького романтика Людвіга Тіка «Кіт у чоботях» (1797). У ХХ ст. Моріс Метерлінк, який належав до символістів, став відомим завдяки так званому «театрові мовчання» і по праву також вважається одним із попередників театру абсурду.

Але якщо в минулому це були лише окремі твори, що відхилилися від домінантної лінії розвитку драми, то в ХХ столітті модерністська, а згодом і драма абсурду стали магістральною лінією розвитку, потіснивши твори реалістичного напрямку. Передусім ідеться про 50-70-ті рр. ХХ ст., коли у Франції з'явилися та незабаром отримали гучну світову славу п'єси Е. Йонеско, С. Беккета, А. Адамова та деяких інших драматургів. Їхнє виникнення пов'язане головним чином з теоріями екзистенціалізму, що глибоко вкоренилися у Франції; одна з принципів екзистенціалістських тез зводилася до твердження, що життя абсурдне. Власне, вплив цієї філософської течії не міг не відобразитися у п'єсах представників театру абсурду, які окреслили коло важливих проблем: сенс буття, (не)здатність людини протистояти злу, схильність людини втікати від проблем, абсурдна круговерть життя та смерті.

Появу театру абсурду радянські літературознавці пояснювали «кризою буржуазної цивілізації», викликаною соціально-політичними повоєнними обставинами у буржуазній Франції (А. Михеєва¹⁴³). Вважали його явищем модерністським і до того ж таким, що підтверджує вичерпаність модернізму через його «антисоціальність»¹⁴⁴. Провали перших абсурдистських п'єс, їхню незрозумілість широкій публіці трактували як симптом хвороби буржуазного мистецтва на «крайній суб'єктивізм», що нібито призвів до «занепаду» модернізму. Тобто те явище, яке для всього світу було новаторським і відкривало світовій драматургії та театрові нові шляхи, за «залізною завісою» трактувалося як передвістя їхнього кінця.

¹⁴³ Див.: Михеєва А. Н. Когда по сцене ходят носороги...: Театр абсурда Э. Ионеско. Москва: Искусство, 1967. 175 с.

¹⁴⁴ Там само.

Перші публікації абсурдистських п'єс у Радянському Союзі здійснені в ж. «Иностранная литература» в 1965 р. (№ 9, п'єса Е. Йонеско «Носороги»).

Уже тоді були помічені авангардистські принципи, на які спирався театр абсурду у своєму протесті проти традиційної драматургії й театру:

- відкидання політичної актуальності, суспільної ангажованості, тенденційності як неприйнятних для митця;
- заперечення зв'язків із драматичною й театральною традицією (нападки на Б. Брехта, екзистенціалістів, не кажучи вже про драматургів-класиків, які неодноразово були піддані їдкому висміюванню);
- епатаж — головний принцип стосунків із публікою; бунт проти будь-якої регламентованості, канонів і навіть «здорового глузду»;
- експеримент як форма творчої практики.

Однак зв'язок із традицією таки існував — його не можна викоринити дощенту. Найдавнішими традиціями, на які спиралися абсурдисти у своїй творчості та які вони актуалізували у часом несподіваних формах, можна вважати традицію народного вуличного свята, лялькового театру гін'йоль, циркової ексцентрики й клоунади. Безпосередніми попередниками французькі абсурдисти визнавали сюрреалістів Альфреда Жаррі (ексцентрична п'єса «Король Убю», 1898), Гійома Аполлінера (сюрреалістична п'єса «Груди Тірезія», 1916), автора концепції сюрреалістського «театру жорстокості» Антонена Арто (1930-ті рр.), а також прозаїків і поетів-модерністів — Ф. Кафку, дадаїстів та сюрреалістів. Попередниками-супротивниками вважали Б. Брехта, екзистенціалістів Ж.-П. Сартра й А. Камю, інших представників французької «нової драми» першої половини ХХ ст. — Жана Ануя, Жана Кокто тощо.

Вклад А. Жаррі (Alfred Jarry, 1873-1907), драматурга ще з ХІХ ст., у формування передумов для театру абсурду полягає в тому, що він писав для театру маріонеток, через те й використовував особливі форми сценічної умовності та шоківі прийоми образності. У п'єсі «Король Убю» Жаррі показав казкового гротескного правителя, котрий стає володарем польського царства й готовий знищити всіх своїх підданих. Ця п'єса створювалася як сатира на абсурдні форми політичної влади диктаторів. Точно було показано й середовище, що породжує таких правителів, — буржуазне обивательство. Саме від А. Жаррі абсурдисти запозичили алогічну, навіть хаотичну структуру п'єси,

мовну еквілібристику, схильність до розкладання слів та до брутальних каламбурів. Експерименти Жаррі підхопили дадаїсти та сюрреалісти. Багато чим йому завдячував і Гійом Аполлінер, який у 1917 р., незадовго до передчасної смерті, поставив свою програмову п'єсу «Груди Тірезія». За Аполлінером, драматург є творцем автономної «надреальності», він повинен виражати метафізичну істину. Поет закликав до гранично спрощеного зображення на сцені, водночас повного символів та неясності. У передмові до своєї єдиної п'єси Аполлінер увів термін «сюрреалістична драма».

Художньо-естетичні принципи сюрреалізму знайшли втілення у театральних проєктах Роже Вітрака, Раймона Русселя, Жана Кокто — у 1920-1930-ті рр. А найбільш авторитетним представником сюрреалістського театру став Антонен Арто зі своєю концепцією «театру жорстокості» / крюттичного театру (збірка «Театр та його двійник», 1938), з експериментами, запропонованими для постановок. А. Арто намагався запровадити примітивні форми театру, наблизити його до ритуально-міфологічних дійств, які виражають підсвідомі імпульси й таємничі ірраціональні сторони людської культури. Метою театру, на думку Арто, є прагнення оголити перед глядачем нетривкість існування, показати порожнечу буття. Такий театр неможливий без елементів жорстокості — адже впливу на глядача досягає через «несамовите потрясіння» усього організму людини, «через шкіру вводячи метафізичне в мозок». Глядачам треба дати «правдиве зображення снів, у яких їхній потяг до злочину, нав'язливі еротичні думки, варварство, химери, утопічний смисл життя й речей, навіть канібалізм проривається не у вигляді ілюзій та передбачень, а в їхній внутрішній суті», — так писав про театр Антонена Арто Поль Сюрер¹⁴⁵. Магічну силу такому театрові повинна була дати особлива мова — треба примусити її виражати те, що вона, як правило, не виражає, і надати їй здатність фізичного потрясіння.

Отже, у театру абсурду були свої попередники й першопрохідці тих шляхів, які він згодом обрав. Перші спроби створення власне абсурдистських п'єс зроблені в 1947-1948 рр.: п'єса Артюра Адамова (Arthur Adamov, 1908-1970) «Пародія» («La Parodie», 1947; вид. 1950) чи не вперше втілила естетичні засади «антитеатру», як його назвали дещо згодом. Автор спробував розкрити проблему людського відчу-

¹⁴⁵ Цит. за: Западная драматургия XX века / [П. Ю. Рыбина] // Зарубежная литература XX века: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В. М. Толмачёв, В. Д. Седелник, Д. А. Иванов и др.; под ред. В. М. Толмачёва. Москва: Изд. Центр «Академия», 2003. С. 357-390.

ження умовними засобами, показавши неможливість спілкування. Пізніше А. Адамов скаже: «Саме почуття самотності всіх людей привело мене в театр, і я думав, що, якщо я зберу всіх цих людей воедино, якщо я покажу самотність не лише однієї людини, але одночасно цілої спільноти, я досягну дуже яскравого ефекту / видовища» (1964)¹⁴⁶. Тема тотальної самотності пройшла через усі авангардистські п'єси Адамова, створені в період від 1947-го до 1958 р.: «Нашестя» (“L’Invasion”), «Великий і малий маневр» (“La Grande et la Petite Manoeuvre”), «Усі проти всіх» (“Tous contre tous”) тощо.

Вона доповнюється іншою темою — страху перед будь-якими формами пригноблення (від державної влади до батьківської опіки). А. Адамов часто звертався до «несамовитих образів» (за термінологією А. Арто), створюючи п'єси з мінімальним текстом та мінімумом зовнішньої дії, відкидаючи психологізм та будь-яку конкретику в зображенні персонажів, однак намагаючись досягти максимального впливу на глядача. У пізніших п'єсах драматург зближувався з брехтівським умовним театром і відмовлявся від деяких авангардистських п'єс. П'єси «Паоло Паолі» (“Paolo Paoli”, 1957), «Весна 71-го року» (“Le Printemps 71”, 1961; присвячена подіям Паризької комуни 1871 р.) написані під впливом захоплення марксизмом і тяжіють до монументальних фресок (велика кількість персонажів в останній п'єсі тощо).

Артюр Адамов (справжнє ім'я та прізвище — Арутюн Адамян) походив із заможної родини вірменського нафтового промисловця — російського підданого з Баку. Майбутній письменник народився у м. Кисловодську. Від 1912 р. сім'я жила в Німеччині, Швейцарії, а з 1924-го облаштувалася у Франції. У 1933 р. батько Артура програв свої статки і покінчив самогубством.

У молодості А. Адамов відвідував літературне кафе в Парижі, познайомився зі сюрреалістами Антоненом Арто, Альберто Джакометті, Полем Елюаром та ін. Творчий шлях розпочав як поет-сюрреаліст. На початку Другої світової війни був заарештований і півроку перебував у таборі за висловлювання проти колабораціоністського уряду Віші. 1946 р. опублікував свої «Зізнання», де йшлося про випробування, які йому довелося пережити. Тоді ж він почав писати для театру.

А. Адамов став одним із фундаторів театру абсурду. Його драматургії притаманні відчуття безвиході, песимізм, зображення жалюгідних і недолугих персонажів, порушення логіки розвитку сюжету,

¹⁴⁶ Цит. за: Михеева А. Н. Когда по сцене ходят носороги...: Театр абсурда Э. Ионеско. Москва: Искусство, 1967. С. 31.

нехтування місцем і часом дії, руйнація композиції твору. Так автор у метафоричній формі виразив страх людини перед невідомим, безпорадність перед самотністю, смертю. Згодом його театр еволюціонував до політичних мотивів та публіцистичності.

А. Адамов покінчив самогубством у стані депресії.

Нелегкий шлях до визнання пройшов і трохи старший за Адамова Семюел Беккет (Samuel Beckett, 1906-1989). Він походив з Ірландії, у Франції довгий час почувався маргінальним митцем, оскільки писав англійською мовою. Його прихід у літературу був своєрідним протестом проти жорстокого світу. Як прозаїк він починав ще в 1930-х рр., написав романи «Уот» (1943), «Мерфі» (1951), «Малон помирає» (1952). Найплодотворніший період творчості Беккета — 1950-ті рр., коли він почав писати французькою. Однак успіх прийшов не одразу — читачі та глядачі не були підготовлені до сприймання чудного беккетівського світу — він їх або дратував, або спантеличував. Зате після прем'єри п'єси «Чекаючи на Годо» (написана у жовтні 1948-го — січні 1949 р., поставлена 1953 р.) Беккет став навіть модним автором. Один з авторитетних французьких критиків П'єр де Буадеффе писав про «театральну подію нашого часу: вперше глядачі обличчям до обличчя зіткнулися зі своєю смертю. Вони побачили весь жах та абсурдність світу, втілені в незабутні образи» (1959)¹⁴⁷.

П'єса «Чекаючи на Годо» представила найважливішу тематику С. Беккета. У другій важливій і дуже відомій п'єсі — «Кінець гри» / «Ендшпіль» (1957) — апокаліптичні мотиви теж присутні, однак похмурі фарби в ній згущені. Далі була «Остання стрічка Креппа» (1959), де головний герой Крепп — він же й єдиний персонаж, і говорить лише зі самим собою та слухає свій же тридцятилітньої давності голос на магнітофонній плівці. П'єса «О, щасливі дні!» (1963) теж показує єдину героїню — Вінні, яка говорить зі собою, хоча поруч із нею на сцені є нібито її чоловік, який постійно з газетою і ніяк не відгукується на безкінечні монологи жінки. Її голос та самотнє перебування у першій дії знерухомленою до пояса, а в другій дії — по шию — уособлюють беззахисність людини перед фізичним розпадом, старістю, самотністю.

У п'єсі С. Беккета «Акт без слів» (1957) у сконденсованій формі виявлена думка про неможливість порозумітися через мову. Ця п'єса —

¹⁴⁷ Цит. за: Западная драматургия XX века / [П. Ю. Рыбина] // Зарубежная литература XX века: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В. М. Толмачёв, В. Д. Седельник, Д. А. Иванов и др.; под ред. В. М. Толмачёва. Москва: Изд. Центр «Академия», 2003. С. 357-390.

текст для пантоміми під музику: для персонажа, який перебуває в пустелі, спускаються зверху предмети. П'єса викликала зауваження критиків, що Беккет вичерпав себе й більше нічого не напише. Критики помилилися. У п'єсі «Гра» / «Комедія» (1964) героїв-персонажів троє (чоловік, дружина та коханець у глиняних урнах) говорять кожен до себе. Беккет представляє «п'єсу мовчання» (див. збірку «Я не можу продовжувати, я продовжую» 1976 р., видану як антологію, котра вміщувала вірші, есеї, критичні етюди письменника), як колись Метерлінк у кінці ХІХ століття, але без метафізичної глибини й перспективи — свого роду пародію на людину й людство. Ці пародії переконують глядача у нікчемності людей, у неминучості загибелі, показують страх і безсилля людини.

Таке зображення світу було неприйнятним для радянської цензури — твори нобелівського лауреата С. Беккета прийшли до радянського читача лише після розпаду СРСР. Радянський критик А. Михеева сприймала їх як вияв «буржуазного світу» і всіляко підкреслювала це; у СРСР ніхто не посмів би навіть натякнути, що так є у світі скрізь — принаймні, на думку екзистенціалістів: «Світ Беккета — це світ на грані апокаліпсису, у стадії знищення, засуджений, що зжив сам себе. Повсюди гниють члени, сочиться кров, хвороби, потворність. Межа антиестетизму й антигуманізму»¹⁴⁸.

Причину появи цієї згущеної екзистенційної трагедійності П'єр де Буадефр пояснив історичною зумовленістю: «Невесело творити в епоху тотальної війни, таборів смерті, атомної зброї, терору — одним словом, під знаком апокаліпсису. Звідси недалеко до висновку, що людина — мрець у відпустці, що планета приречена, що цивілізація — димова завіса, а гуманізм — надто затягнутий жарт. І створюється враження, що чимало письменників прагнуть якомога роздути нещастя нашої епохи. Абсурдність творчості стала для них догмою так само неспростовною, як учора було існування Бога» (1964)¹⁴⁹. Притаманний Беккетові універсалізм у постановці екзистенційних проблем призвів до того, що страшний образ людського духовного й фізичного гниття, розкладу Всесвіту представлено як підсумок людського буття. У 1969 р. С. Беккет був удостоєний Нобелівської премії.

Ще один яскравий творець французького театру абсурду — Ежен Йонеско (Eugène Ionesco, 1909-1994) — виявився найбільш плодотворим драматургом, до того ще й теоретиком та критиком театру

¹⁴⁸ Михеева А. Н. Когда по сцене ходят носороги...: Театр абсурда Э. Ионеско. Москва: Искусство, 1967. С. 39.

¹⁴⁹ Цит. за: Михеева А. Н., указ. праця. С. 39.

абсурду. Широко відомими є його замітки, опубліковані в 1962 р. під назвою «За і проти» / лат. «Pro et contra» (в оригіналі — “Notes et contre-notes”).

Е. Йонеско народився в Румунії у м. Слатіна в сім'ї румуна та французьки (з єврейським корінням). Його батько був адвокатом за професією. Через рік сім'я переїхала до Франції. Від 1914-го до 1923 р. (до 14 років) Ежен жив із батьками у Франції, рідною мовою хлопця стала французька; після розлучення батьків знову опинився в Румунії з батьком. Навчався у Бухарестському університеті, де закінчив філологічний факультет і набув фаху викладача французької мови та літератури. Своєю батьківщиною Е. Йонеско завжди вважав Францію, через негідну поведінку батька (той був покинув родину та довго не подавав про себе звісток) це ставлення отримало й дещо політичний відтінок. Однак французьку мову митець сприймав усе ж дещо «збоку», звідси його здатність «очуднювати» її у п'єсах.

1936 р. Е. Йонеско одружився, а в 1938-му йому вдалося домогтися стипендії для наукової праці, і він разом із родиною поїхав до Парижа вивчати французьку поезію та писати дисертацію (на тему «Мотиви гріха та смерті в сучасній французькій поезії», яка так і не була написана). Насправді наукова праця була приводом до еміграції — це була втеча від тоталітарного режиму, який уже піднімав голову в Європі. Пізніше Йонеско покаже коло молодих румунських інтелектуалів, де серед його друзів і знайомих були майбутні мислителі й науковці Мірча Еліаде (1907-1986) та Еміль Мішель Чоран (або Сьоран, 1911-1995), як профашистське середовище, де захоплювалися Гітлером і підтримували румунських націоналістів-легіонерів з їхніми антисемітськими та расистськими ідеями й учинками. Дехто з літературознавців твердить, що прообразом Логіка в «Носорогах» став інтелектуал Мірча Еліаде.

Життя родини молодого Е. Йонеско у Франції складалося нелегко: він змінив кілька професій, найдовше пропрацювавши коректором у юридичному видавництві. Літературну творчість почав ще в Румунії (писав дадаїстські вірші, критичні статті), однак вона не приносила успіху. Про драматургію він не думав; пізніше, вже ставши відомим драматургом, неодноразово заявляв, що ніколи не любив театру. Тому до свого справжнього покликання йшов довго.

У 1948 р., почавши вивчати англійську мову за самовчителем, він наштотхнувся на ідею своєї першої п'єси — «Урок англійської» (згодом — «Голомоза співачка»). У його голові майнула думка про

величезний комічний і сатиричний заряд, який несе в собі повсякденна розмова пересічних людей, перетворюючись у пустопорожню формальність, у вправу на складання безглузких фраз. Із діалогів-вправ у підручнику він, наприклад, довідався, що в тиждні сім днів, що стеля перебуває вгорі, а підлога внизу, та безліч інших подібних банальностей, які пропонувалися для вивчення мови. У 1949 р. створена перша одноактна п'єса Йонеско, за якою згодом закріпилася епатажна назва «Лиса співачка» / «La cantatrice chauve»; 1950 року п'єса поставлена в маленькому авангардному театрі Ла Юшетт і провалилася. Прем'єра 11 травня 1950 р. була скандальною — очевидно, мало хто із глядачів допускав, що присутній при дебюті геніального драматурга та при народженні нового театру ХХ ст. Але перші провали не зупинили Йонеско. У найближчі наступні роки були створені одноактівки «Урок» («La leçon», 1951), «Стільці» («Les chaises», 1952), «Жертви обов'язку» («Victimes du devoir», 1953), «Амедей, або Як його позбутися» («Amédée ou Comment s'en débarrasser», 1954), «Жак, або Підкорення» («Jacques ou la Soumission», 1955), «Експромт Альма» («L'Impromptu de l'Alma», 1956), «Новий мешканець» («Le Nouveau Locataire», 1957). Хоча постановки не мали успіху, на драматурга-початківця звернули увагу поважні критики, котрі почали стежити за всім, що виходило з-під його пера.

Згодом Е. Йонеско перейшов до писання багатоактних п'єс, які й зробили його знаменитим основоположником театру абсурду: «Убивця за покликанням» («Tueur sans gages», 1959), «Носороги» («Rhinocéros», 1960), «Повітряний пішохід» («Le Piéton de l'air», 1962), «Король помирає» («Le roi se meurt», 1962), «Голод і спрага» («La Soif et la Faim», 1965), «Макбет» («Macbett», 1972), «Людина з чемоданами» («L'Homme aux valises», 1975), «Подорож серед мертвих» («Le voyage chez les morts», 1980).

Е. Йонеско створив ще кілька відомих п'єс-мініатюр: «Хазяїн» («Le Maître», 1953), «Майбутнє в яйцях» («L'avenir est dans les Oeufs», 1957), «Квартет» («Scène à quatre», 1959), «Марення удвох» («Délire à deux», 1962) тощо. Написав кілька книг новел, роман «Самотній» («Le Solitaire», 1974), кілька есеїстичних та дитячих книг. Але найвищого успіху досяг саме абсурдистськими п'єсами.

Четвертий автор із французької плеяди драматургів-абсурдистів — француз за походженням та мовою, однак маргінал за соціальним статусом і способом життя — Жан Жене (Jean Genet, 1909-1986), рецидивіст і гомосексуал, багатолітній ув'язнений за кримінальні злочини. Цей письменник належав до кримінального середовища і

більшу частину життя від своїх 16 років до 1946-го провів у в'язницях — його періодично судили за крадіжки, безбілетний проїзд, втечі з в'язниці, дезертирство і т. п. Літературну творчість почав у 1940-х рр.; після створення першого роману «Богоматір квітів» (“Notre-Dame-des-Fleurs”, 1943) познайомився з Андре Жідом та видавцем Жаном Декарненом, який згодом став коханцем Жене. Через деякий час творами незвичайно обдарованого кримінальника вже захоплювалися Жан Кокто та Жан-Поль Сартр; останній почав писати передмову до видання творів Жене й не зоглядівся, як вона переросла в самостійне дослідження під назвою «Святий Жене, комедіант і мученик» (1952) на понад 500 сторінок. Літературні метри стали покровителями Жана Жене та його захисниками перед владою, зуміли відвернути від нього загрозу довічного ув'язнення (його судили в черговий раз за крадіжку рідкісного видання творів П. Верлена).

За п'ять років Ж. Жене написав один за одним п'ять романів чи близьких до романного жанру прозових творів («Богоматір квітів», 1944; «Чудо про троянду» / “Miracle de la rose”, 1946; «Урочистість похорону» / “Pompes funèbres”, 1947; «Керель» / “Querelle de Brest”, 1947; «Щоденник злодія» / “Journal du voleur”, 1949; «Закоханий полонений» / “Un captif amoureux”, 1986), однак надалі прозу писав мало (публіцистичний есей після відвідання Палестини). Брав участь у бунтарському протестному рухові кінця 1960-х рр.; мимоволі став обличчям руху за права геїв. Виступав проти колонізаторської політики Франції й інших імперських країн в Африці та на Близькому Сході; висловлював симпатію до СРСР. Помер від раку горла у паризькому готелі у віці 75 років (власним житлом так ніколи й не обзавівся); доходи від своїх літературних видань заповів колишньому коханцеві з африканської колонії, який не мав жодного стосунку до літератури й навряд чи читав твори свого благодійника, оскільки, за свідченнями сучасників, не вмів навіть розписатися у відомості про отримання грошей. Деякі твори Ж. Жене опубліковані посмертно.

Драматичні твори письменника нечисленні, зате добре знані в контексті театру абсурду: п'єси «Покоївки» (ін. пер. — «Служниці» / “Les Bonnes”, 1947), «Високий нагляд» (“Haute surveillance”, 1949), «Вона» (“Elle”, 1955), «Балкон» (“Le Balcon”, 1956), «Негри» (“Les Nègres”, 1959), «Віконниці» / «Ширми» (“Les Paravents”, 1961), «Болото» (“Le Vagne”, 1994). Через прийоми «театр у театрі» / «гра у грі» та проблему зміщення ілюзій і реальності вони пов'язані з традиціями театру Л. Піранделло.

Проза Ж. Жене в основному написана на підставі власного життєвого досвіду, її називають автобіографічною (autofiction). Однак відділити в ній справжнє від вигаданого / фантазійного неможливо. Головними його героями були злодії, убивці, проститутки, сутенери, контрабандисти. Він розкривав теми гомосексуалізму та злочинності. П'єси Жене є алегоріями із психологічним та політичним підтекстом; у них використано умовні засоби та розкриваються екзистенційні проблеми. Жене привів у літературу образи духовно спотворених, озлоблених і жорстоких збоченців та їхніх жертв. У їхньому зображенні виявилися фрейдистські ідеї (головним чином думка про підсвідомі пригнічені інстинкти як джерело людської енергії). Жене переважно показував своїх героїв у момент, коли вони «випускають на волю» свої приховані бажання, самозабутньо поринаючи в гру, оскільки у вибраній ролі знаходять своє справжнє «я».

Актуальність п'єс Ж. Жене досі неперехідна (хоча б тому, що проблема насильства є непозбутньою в людському суспільстві), через те до них звертаються багато театрів світу. З українських режисерів до постановки п'єс Ж. Жене звертався Роман Віктюк (1936-2020), який працював переважно в Москві. Скандально відомою і надзвичайно популярною є вистава «Покоївки» (рос. «Служанки»), яка кілька разів поновлювалася Р. Віктюком із різними колективами його театру і завоювала безліч нагород у багатьох країнах світу.

Значення французького театру абсурду нині безсумнівне. У мистецтві абсурдизм — сучасна театральна форма, що використовує винятково антиреалістичні засоби стилю та піднімає філософські проблеми. Сюди ж відноситься абсурдистська драма — сучасна форма драми, споріднена зі сюрреалізмом. У ній будь-що нісенітне та безглузде зі світу людського буття є основою театральної дії. Тобто театр абсурду — форма сучасної драми, в якій ірраціональне і безглузде, а також гротескне використовується як особливість стилю з метою зображення абсурдності буття.

Театр абсурду — найбільш значне явище театального авангарду другої половини ХХ ст. З усіх літературних течій і шкіл театр абсурду є найумовнішим літературним феноменом. Його представники не лише не створювали жодних маніфестів чи програмних творів, а й

узагалі не спілкувалися один з одним — отже, це явище не було ні угрупованням, ні якоюсь іншою формою літературної спільноти чи руху.

Класичним періодом театру абсурду стали 1950-ті — початок 1960-х рр. Кінець шістдесятих ознаменувався міжнародним визнанням «абсурдистів»: Е. Йонеско був обраний до Французької академії, а С. Беккет здобув звання лауреата Нобелівської премії. Йонеско вважав, що «театр абсурду» існуватиме завжди, оскільки в сучасному світі абсурд заповнив собою реальність і сам здається реальністю. Дійсно, вплив «театру абсурду» на всесвітню літературу, особливо на драматургію, важко переоцінити. Адже саме цей напрям, котрий змушує звертати увагу на абсурдність людського існування, розкріпачив театр, озброїв драматургію новою технікою, новими прийомами й засобами, вніс у літературу нові теми й нових героїв. Театр абсурду з його болем за людину, з його критикою автоматизму, обивательського конформізму, людської нівеляції та нездатності до повноцінної комунікації вже став класикою світової літератури.

Драматурги-абсурдисти майже одноставно твердили, що комічне є трагічним, а трагедія виглядає для масової публіки сміховинною. У творах театру абсурду поєднуються не лише елементи різних драматичних жанрів, а й загалом елементи різних сфер мистецтва (пантоміма, хор, цирк, мюзик-гол, кіно). У них можливі найпарадоксальніші сплави та поєднання: п'єси абсурдистів можуть відтворювати і сновидіння (А. Адамов), і кошмари (Ф. Аррабаль). Сюжети творів часто-густо свідомо руйнуються: дія зведена до абсолютного мінімуму (найбільш відомі статичні п'єси С Беккета «Чекаючи на Годо», «Ендшпіль», «Щасливі дні», але цю особливість можемо побачити і в п'єсах Е. Йонеско та ін. драматургів). Замість драматичної природної динаміки на сцені панує статика, за висловом Йонеско, — «агонія, де немає реальної дії». Зазнає руйнації мовлення персонажів, які, до речі, нерідко просто нечують і не бачать один одного, промовляючи «паралельні» монологи у порожнечу («Пейзаж» Г. Пінтера). Тим самим драматурги намагаються показати проблему людської некомунікабельності. Більшість абсурдистів переймалися процесами тоталітаризму — передусім тоталітаризму свідомості, нівелюванням особистості, що веде до вживання одних лише мовних штамів і кліше («Голомоза співачка» Е. Йонеско), а в підсумку — до втрати людського обличчя, до перетворення людей (цілком свідомого!) на жахливих тварин («Носороги» Е. Йонеско).

Людину-персонажа абсурдисти характеризували через учинки, що не піддаються логічному поясненню; власне, поняття «персонаж» втрачає в театрі абсурду звичні характеристики, оскільки дійові особи не мають фіксованих характерів, існують лише в абсурдних ситуаціях. Мова в абсурдистських п'єсах «помирає»: перетворюється на голі штампи, стерті кліше, розсипається на безглузді словосполуки чи навіть звуки (як у «Голомозій співачці» Е. Йонеско). Людина в п'єсах абсурдистів показана нездатною до спілкування, тотально самотньою.

У другій половині ХХ ст. чимало драматургів відгукнулися на сучасні їм історичні події та загальні питання духовного буття, застосовуючи таку жанрову форму, як драма-притча або драма-парабола (п'єса із двома планами художнього зображення: видимим та прихованим у підтексті). Сюжет у п'єсі-параболі простий і місткий, він є певним посередником, матеріалом для художнього дослідження дійсності. Серед тих, хто звертався до цього жанру, — Бертольт Брехт і Гюнтер Грасс, Жан-Поль Сартр і Альбер Камю, Ежен Йонеско і Жан Ануй. Зверталися до п'єси-параболи і швейцарські драматурги Макс Фріш та Фрідріх Дюрренматт.

Контрольні питання:

- Які поняття є тотожними: 1) «театр абсурду», 2) «театр парадоксу» та 3) «антидрама»?
- Що споріднює представників театру абсурду з дадаїстами та сюрреалістами?
- Кого із представників авангардистського руху початку ХХ століття, зокрема дадаїстів та сюрреалістів, можна вважати прямими попередниками театру абсурду?
- У чому полягають авангардистські засади театру абсурду?
- Чому серед представників французького театру абсурду більшість митців-драматургів походили не з Франції? Це випадковість чи закономірність?
- Чи пов'язано це з естетичною природою французького театру абсурду або з його філософсько-світоглядними засадами?
- Хто з представників театру абсурду еволюціонував у своїй творчості до традиційної форми?
- А хто випробовував можливості авангардистської «антидрами» до кінця? Як це робилося?
- Чому пік розквіту театру абсурду у Франції співпадає з періодом 1950-1960-х років?

- Коли цей театр приходять до читача на наших теренах, як саме і в чому закономірність?
- Чи бачили ви постановки за п'єсами абсурдистів? Розкажіть про свої враження.
- Чи співпадає ваше враження від вистав і прочитаних п'єс абсурдистів?
- Подивіться фільми або вистави за п'єсою швейцарського драматурга Фрідріха Дюрренматта «Гостина старої дами» і прочитайте текст. Чим ця п'єса інакша, ніж абсурдистські п'єси?
- Чому Ф. Дюрренматт протестував проти зарахування до абсурдистів? У чому він мав рацію?

3. Читаємо п'єси Е. Йонеско та С. Беккета¹⁵⁰

* Поява перших п'єс Е. Йонеско та С. Беккета і їхнє сприймання. * Поетика ранніх абсурдистських п'єс Е. Йонеско «Голомоза співачка» та «Урок». * Творча еволюція Е. Йонеско: від ранніх одноактівок-трагіфарсів до «Носорога» та інших п'єс-парабол. * П'єса С. Беккета «Чекаючи на Годо»: філософський підтекст, особливості авангардної поетики.

Французькі драматурги Ежен Йонеско та Семюел Беккет, яким судилося стати основоположниками театру абсурду на зламі 1940-1950-х років, прийшли до читача та глядача в Україну лише в кінці 1980-х¹⁵¹ (1972 року в Мюнхені був опублікований накладом 500 примірників український переклад двох п'єс Беккета, зроблений з англійської представниками поетичної «Нью-Йоркської групи»¹⁵²) і досі сприймаються неоднозначно, оскільки далеко не всім зрозумілі. На читацьку рецепцію значною мірою впливають стереотипи, закладені літературознавством ще в радянські часи, коли говорилося про «реакційну спадщину», «деструктивну поетику» (Т. Якимович) і т. п. Театральні постановки на українських сценах не з'являлися до розвалу СРСР.

¹⁵⁰ Див. публікації: Колошук Н. Г. Нові аспекти актуальності: прочитання п'єс Е. Йонеско в сучасній Україні // Кременецькі компаративні студії. 2023. Вип. XII. С. 76-90; Колошук Н. Г. Екзистенційні проблеми як філософський конфлікт (прочитання п'єси «Чекаючи на Годо»): [тези] // Аргументи сучасної філології: свобода та безпека: Матеріали третьої Міжнародної наукової конференції (6-7 квітня 2023 р.). Харків, 2023. С. 99-104.

¹⁵¹ Див. бібліографію перших перекладів та критичних відгуків: Беккет С. Остання стрічка Среца: п'єса на одну дію / пер. з англ. Володимир Діброва // Всесвіт. 1988. № 1. С. 134-138; Діброва В. Шляхи театрального авангарду: Семюел Беккет // Всесвіт. 1988. № 1. С. 129-133; Йонеско Е. Голомоза співачка: антип'єса / пер. з фр. Володимир Діброва // Всесвіт. 1988. №. 10. С. 110-122; Діброва В. Шляхи театрального авангарду: Ежен Йонеско // Всесвіт. 1988. №. 10. С. 122-125.

¹⁵² Беккет С. Чекаючи на Годо. Остання стрічка Краппа / пер. з англ. Богдан Бойчук, Юрій Тарнавський. Мюнхен: Сучасність, 1972. 99 с. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Samuel_Beckett/Chekaiuchy_na_Godo_Ostannia_strichka_Krappa/ (доступ: 19.07.2022).

Російською мовою дві найвідоміші п'єси абсурдистів («Чекаючи на Году» Беккета та «Носороги» Йонеско) були перекладені у середині 1960-х для журналу «Иностранная литература»¹⁵³, про авторів писали деякі науковці¹⁵⁴; у висновках, як правило, проголошували заступження «буржуазного авангарду» та передбачення неминучої деградації «антигуманного» західного мистецтва. Українські літературознавці невдовзі підхопили критику «ірраціонального» театру абсурду (на зразок: «Але рух антитеатру в цілому, безумовно, історично приречений, замкнений у межах мистецької рутини»¹⁵⁵); однак письменник та перекладач Володимир Діброва на свій страх і ризик узявся до перекладів ще в середині 1970-х, що й дало змогу опублікувати кілька текстів та включити їх у ширший контекст французького авангарду модерної доби у ґрунтовній антології, яка з'явилася в перші роки української незалежності¹⁵⁶.

Авангардний театр абсурду не одразу був визнаний і на Заході. Основними причинами несприйняття впродовж деякого часу вважалися брак життєподібності й психологізму у представленні персонажів, їхня маріонетковість, нетиповість ситуацій, односторонність (так звана «тотальність») критики людської природи, надмірна умовність та еkleктичність. В абсурдистських п'єсах критики (особливо радянські та прорадянські, а інших в СРСР не друкували¹⁵⁷) не бачили глибокого сенсу, соціального й художнього аналізу дійсності.

Значною мірою своїм утвердженням як видатне художнє явище театр абсурду завдячує англійському літературознавцеві Мартіну Ессліну та його нині широко відомій монографії (уперше опублікована в 1960 р.), яка дала явищу його назву¹⁵⁸. Одним із найяскравіших представників театрального авангарду 1950-х М. Есслін вважав Е. Йонеско.

Французький драматург румунського походження Ежен Йонеско (фр. Eugène Ionesco, 1909-1994) увійшов в історію світової літератури

¹⁵³ Йонеско Э. Носорог // Иностранная литература. 1965. № 9; Беккет С. Ожидая Году // Иностранная литература. 1966. № 10.

¹⁵⁴ Див. до прикладу: Михеева А. Н. Когда по сцене ходят носороги...: Театр абсурда Э. Йонеско. Москва: Искусство, 1967. 175 с.; Проскурникова Т. Б. Французская антидрама (50-60-е годы). Москва: Высшая школа, 1968. 104 с.

¹⁵⁵ Якимович Т. К. Антикласика. // Якимович Т. К. З художнього світу Франції. Класика. Антикласика. Творчий жерміналь: зб. статей. Київ: Дніпро, 1981. С. 176. Див. у вказаній книзі розділи «Диктатура і крах ірраціональної драми», «Найбільша аварія французької драматургії», «Монодрами пізнього Беккета», с. 101-197.

¹⁵⁶ Французька п'єса ХХ століття. Театральний авангард / упоряд. О. Буценко; передм. В. Скуратівського. Київ: Основи, 1993. 511 с. Було опубліковано по дві п'єси С. Беккета та Е. Йонеско. П'єса «Носороги» подана в перекладі Петра Тарашука. Інших авторів перекладали Анатолій Перепадя, Лариса Гатненко, Катерина Квітницька-Рижова.

¹⁵⁷ Див.: Виктор, Джим. Театр абсурда // Театр. [Москва,] 1964. № 10. С. 114-118; Дорошевич А. «Человек без качеств» на подмостках // Театр. [Москва,] 1965. № 1. С. 133-144.

¹⁵⁸ Див.: Esslin, Martin. The Theatre of the Absurd. In: The Tulane Drama Review. Vol. 4, No. 4 (May, 1960). Published by: Cambridge University Press. URL: <https://www.jstor.org/stable/1124873> (доступ: 17.07.2022); Эсслин М. Театр абсурда / пер. с англ. Г. Коваленко. Санкт-Петербург: Балтийские сезоны, 2010. 528 с.

як найяскравіший та найпослідовніший теоретик і творець «театру абсурду». У 1970 році його обрали членом Французької Академії, хоча на той час він майже припинив писати для театру. Його твори досі перекладаються багатьма мовами та ставляться на сценах у багатьох країнах.

До літературної творчості Е. Йонеско прилучився ще в Румунії, почавши писати спочатку вірші, потім критичні статті. Про драматургію не думав і неодноразово заявляв, ставши вже відомим драматургом, що ніколи не любив театру. У роки Другої світової війни та одразу після неї працював коректором у юридичному паризькому видавництві. У 1948 р., вирішивши вивчити англійську мову, він узяв самовчитель і став студіювати діалоги якоїсь уявної англійської пари. Пізніше він згадував, як раптово йому сяйнула думка, що стандартизована розмова пересічних людей може нести в собі величезний комічний заряд, за яким відкривається щось більше, ніж пустопорожній комізм. Це нашттовхнуло Йонеско на думку написати п'єсу «про світову нудьгу», як згодом визначать критики тему «Голомозої співачки». За визначенням В. Діброва, п'єса є водночас фарсом, пародією на підручник, на мелодраму і класичним водевілем. Усі безглузді недо-події тут відбуваються для годиться, про людське око — це п'єса про душевну й фізичну нерухомість. Йонеско створив її як «точну і яскраву сценічну метафору» реального явища¹⁵⁹.

Спершу назва одноактівки була «Інтенсивний курс англійської мови» (так вказує В. Діброва; за іншими джерелами, початкова назва була «Англієць без справи») з підзаголовком «антип'єса». У 1950 р. вона була поставлена в маленькому авангардистському театрі Ла Юшетт у Латинському кварталі Парижа. Нова назва виникла під час репетицій, коли актор, який грав Головопозежника, замість стандартного речення «Як поживає білява співачка?» вжив дещо провокативне «Як поживає лиса співачка?» (провокативність полягала в обігруванні стереотипної ввічливої фрази, оскільки у відповідь лунала репліка: «У неї та сама зачіска»). Постановка не мала успіху у глядачів (деякі з них просто залишали зал під час вистави), але на автора п'єси звернули увагу критики і стали регулярно висвітлювати все, що виходило з-під його пера, цікавлячись передусім формальними експериментами. Кожна нова постановка ранніх п'єс Йонеско ставала скандальною подією паризького театрального життя. Пізніше критики писатимуть, що він прийшов до світової слави завдяки своєму бунтові проти буржуазного театру — «театру бульварів», проти норм обивательської

¹⁵⁹ Діброва В. Шляхи театрального авангарду: Ежен Йонеско // Всесвіт. 1988. №. 10. С. 123-124.

моралі та прописних істин, а деякі й заперечуватимуть його талант, як от болгарський театрознавець Атанас Натев: «Йонеско здобув собі популярність не своєю філософською концепцією (вона стара), не технічною майстерністю (вона невелика), не проникливістю та широтою думки (їх нема), а завдяки “винахідливості ініціатора” та рекламі»¹⁶⁰. Цю думку вважала слушною і Тетяна Якимович, хоча на початку 1980-х значення театру абсурду вже було визнаним: «Винахідник “Лисої співачки” належить до літераторів, котрі вміють боротися за успіх, він майстер самореклами. Коли серед буржуазної інтелігенції Заходу панувала мода на некомунікабельність та безідейність, Йонеско створив канонізовану версію антидрами, сценічну реалізацію антиідеології»¹⁶¹. Очевидно, радянським дослідникам не був уповні доступний розвиток театру абсурду як потужного напряму авангардного мистецтва постмодерної доби та розмаїття його критичної рецепції.

Перший період творчості Е. Йонеско (до 1955 р.) становлять саме експериментальні п'єси-трагіфарси, які цілком відповідають авторському визначенню «Голомозої співачки» (“*La Cantatrice chauve*”, 1948) — «антип'єса»¹⁶², оскільки руйнують головні засади поетики традиційного драматичного твору у той спосіб, який можна визначити як тріаду принципів авангардної форми: «антидія — антигерой — антидіалог».

«Голомоза співачка» — камерна п'єса, як і більшість ранніх п'єс Е. Йонеско; дія відбувається в «англійській вітальні» впродовж «англійського вечора». Головні персонажі — подружня пара Смітів і подружжя Мартінів, які випадково навідалися до Смітів у гості. П'єса позбавлена традиційного сюжету та конфлікту: по суті, на сцені нічого не відбувається, але певна напруга імітується через підкреслене, карикатурне зображення отієї відсутності подій та смислу спілкування у банальній ситуації «підтримуємо розмову з гостями». Персонажі обмінюються репліками, в яких немає живої думки, а чим далі за текстом, тим менше й раціонального змісту, оскільки репліки стають одверто, карикатурно безглуздими. Взаємодія між персонажами відбувається як механічне перекидання один одному таких реплік, ніби

¹⁶⁰ Цит. за: Михеева А. Н. Когда по сцене ходят носороги...: Театр абсурда Э. Ионеско. Москва: Искусство, 1967. С. 132.

¹⁶¹ Якимович Т. К. Антикласика. // Якимович Т. К. З художнього світу Франції. Класика. Антикласика. Творчий жерміналь: зб. статей. Київ: Дніпро, 1981. С. 170.

¹⁶² Див. інші авторські визначення в українських перекладах у новому виданні драматургії Е. Йонеско «Антологія театру» (пер. з фр. Марія Абрамова, київське видавництво «Дух і Літера», 2019): «натуралістична комедія» («Жак, або Покора», 1950), «комічна драма» («Урок», 1950), «псевдодрама» («Жертви обов'язку», 1952), «трагіфарс» («Стільці», 1951).

воланчиків у бадмінтоні. Діалог набуває все більш очевидної алогічності, руйнуються причинно-наслідкові зв'язки того, про що говорять ядинаміки дії. У завершальній картині четверо дійових осіб перекидаються вже не фразами чи словами, а окремими складами та вигуками. Автоматизм мови, розсипання смислу — головна тема «Голомозої співачки», і через неї розкривається важливий філософський підтекст абсурдистської п'єси, яку іноді спрощено трактують як позбавлену сенсу.

З іншого боку, не варто зводити п'єси Е. Йонеско до якогось звичного дидактизму, на зразок: «...п'єса вчить нонконформізму, розвінчує дрібного буржуа як тотального конформіста»¹⁶³ і т. п. Особливість театру абсурду як постмодерного явища, у порівнянні з попередньою драматургією, саме в тому, що він не містить авторської настанови чомусь «навчати», щось «викривати», «декларувати», «утверджувати» тощо. Хоча б тому, що не передбачає єдиного «правильного» прочитання, а, навпаки, провокує до різночитань. «Театр — не місце для проголошення ідей. Коли йому хочеться стати провідником ідеологій, він виступає всього лиш їхнім пропагандистом. Він небезпечно спрощує їх, знижує, примітивізує. Він стає наївним, але в поганому сенсі. Будь-який ідеологічний театр ризикує перетворитися в театр під чийось покровительством», — писав Е. Йонеско в одній зі своїх критичних статей¹⁶⁴.

Абсурдисти не йшли у слід класичній театральній сатирі, а руйнували засади традиційного театру на всіх рівнях тексту — позбавляли свої п'єси дії, виводили персонажів як маріонеток, а не як живі характери, руйнували живий діалог як спілкування на сцені, через яке здебільшого й передається сценічна дія. Не варто бачити за кожним персонажем чи деталлю спрощені алегорії чи, навпаки, приховану символіку, однак це не означає, що в абсурдистських п'єсах нема важливого змісту.

Пригляньмося до «Голомозої співачки». Нафарширувавши текст стандартними (або карикатурно спотвореними) підручковими фразами, Е. Йонеско викликав відчуття, яке може пережити кожен, хто хоч раз бував у ситуації, де спілкування стає суто формальним, позбавленим сенсу, обмеженим стандартними кліше й пустопорожніми фразами (уникнути цього в людському житті практично неможливо — у політиці, ЗМІ, суспільних та навіть приватних взаєминах). У багатьох

¹⁶³ Триков В. Йонеско, Ежен // Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник: у 2 т. Т. 1: А-К / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль: Навчальна книга — Богдан, 2005. С. 690.

¹⁶⁴ Йонеско Э. О театре // Йонеско Э. Противоядия: пер. с фр. / сост. и автор предисловия В. А. Никитин. Москва: Прогресс, 1992. С. 46. Стаття увійшла до книги «Замітки за і проти» (“Notes et contre-notes”, 1962).

ситуаціях мова виступає вже не засобом спілкування, а ширмою, за якою ховають відсутність розуміння. Завдяки «Голомозій співачці», зауважив Ж.-П. Сартр, виникає дуже гостре уявлення про абсурдність мови: настільки, що не хочеться взагалі говорити¹⁶⁵. Тож чи варто погоджуватися із твердженням радянського літературознавця Якова Фріда, що текст «Голомозої співачки» «межує з ідіотизмом»? Іронія долі в тому, що текст самого Я. Фріда та й інші присвячені драмі абсурду тексти тодішніх радянських критиків — А. Міхеєвої, Г. Бояджієва, Н. Абалкіна тощо, — легко переступали межу з ідіотизмом, підтверджуючи, що Йонеско таки мав рацію: критики таврували те, про що не могли мати власної думки радянські глядачі й читачі, не прочитавши абсурдистських п'єс та не побачивши вистав аж до зламу 1980-1990-х років.

Е. Йонеско, природно, завжди критикував буржуазне суспільство. Однак робив це насамперед тому, що не міг не критикувати будь-яке суспільство. Адже суть його творчості й особистості — нонконформізм. До речі, неприязнь письменника до власного батька — відомого румунського адвоката — значною мірою була викликана тим, що той був втіленням конформізму у себе на батьківщині: у 1930-ті роки віддано служив фашистській диктатурі, а десять років потому так само віддано — комуністичній. На відміну від батька та деяких друзів-співвітчизників, захоплених у 1930-х роках нацизмом (серед них були й відомі пізніше діячі культури: Мірча Еліаде, Еміль Чоран), Е. Йонеско вже в юності виробив у собі здатність думати не так, як інші, жити будь-де серед людей вільною людиною, не поступаючись своєю сутністю. Набувши один раз духовні й моральні орієнтири, він не відступав від них.

Що ж стосується абсурду у творах Е. Йонеско, то спочатку його бунт проти мови здавався не пов'язаним із філософським абсурдом, успадкованим Ж.-П. Сартром та А. Камю від С. К'єркегора, — з екзистенціалізмом. Талант драматурга народжувався з уважного погляду на повсякдення людського, переважно обивательського існування. Талантом Йонеско було чудове вміння втілювати в мистецтві повсякденне, підносячи його до рівня уселюдського й вічного. Підносячи, але одночасно й окарікатурюючи, перетворюючи на трагікомедію. Будь-яку залежність від ідеології він вважав відступом від творчої

¹⁶⁵ Своє розуміння п'єси Е. Йонеско пояснив у статті з промовистою назвою — «Трагедія мови» (у книзі «Замітки за і проти»): «Мені йшлося про своєрідний крах реальності. Слова стали звуковою оболонкою, позбавленою сенсу, персонажі, зрозуміло, теж позбулися психології, і світ постав переді мною в незвичному освітленні, можливо — у своєму істинному світлі» (цит. за: Михеева А. Н. Когда по сцене ходят носороги...: Театр абсурда Э. Йонеско. Москва: Искусство, 1967. 175 с.).

свободи, яку (тобто свободу, а не ідеологію) сприймав і як благо, і як прокляття для письменника: «А писати мене змушують найсуперечливіші або взаємодоповнені спонуки: гордість, воля до влади, ненависть, жага спокути, любов, туга, ностальгія, сум'яття, довірливість, недовіра, переконання в тому, що я стверджую, невпевненість, гаряче бажання просвітитися, бажання просвітити, бажання розважитися (однак якщо ставити собі метою розважитися, то звідки ж ці муки, ця неподоланна втома, коли я працюю), смирення»¹⁶⁶.

Творчу еволюцію Йонеско-драматурга прийнято ділити на два періоди. У ранніх п'єсах (до середини 1950-х) переважав критичний, провокаційний первень. Будучи абстракціоністськими, зі звичайними театральними умовностями, вони виглядали як революційні й подобалися критикам лівої орієнтації, які поспішили зарахувати Е. Йонеско до когорти антибуржуазних письменників. Він прагнув відродити «чисте» мистецтво, вільне від будь-якої політики й будь-якої ідеології, від брехтівсько-сартрівської дидактики й ангажованості. Однією з найприкметніших заміток у його пізнішій книжці «Протиотрута» («Antidotes», 1977) була газетна стаття 1971 р. «Я не люблю Брехта», про якого Йонеско висловлювався гостро й дошкульно (та й несправедливо, оскільки багато в чому його продовжував): «Брехта я не люблю, і саме тому, що він дидактичний та ідеологічний. Він не примітивіст, він від початку примітивний. Він не простий, а спрощений. Він не пропонує матеріал для роздумів, а сам є відображенням, ілюстрацією ідеології, він не навчає мене, — він переказує. А з іншого боку, людина у Брехта — пласка фігура, у неї лише два виміри, й обидва — на поверхні, він соціальний і лише соціальний: йому не вистачає глибинного виміру, метафізичної глибини. Людина у нього ходувальна й однобока і часто залишається лише слухняною лялькою»¹⁶⁷.

Найважливішим і найцікавішим у творчості Е. Йонеско завжди вважалися його відстороненість від ідеологій та зухвале порушення норм і правил літературної й театральної рутини. Його п'єси народжувалися не з ідей, а з реплік, що подіяли на уяву автора, із випадкових образів, сновидінь. Йонеско не любив театру, але з дитинства обожнював лялькові вистави, звідси у його творах відчутний вплив народного французького театру гіньйоль (фр. Guignol). Саме через це персонажі перших п'єс — «Голомоза співачка» (1948), «Стільці»

¹⁶⁶ Йонеско Э. Автор и его задачи // Йонеско Э. Противоядия: пер. с фр. / сост. и автор предисловия В. А. Никитин. Москва: Прогресс, 1992. С. 15.

¹⁶⁷ Йонеско Э. Я не люблю Брехта // Йонеско Э. Противоядия: пер. с фр. / сост. и автор предисловия В. А. Никитин. Москва: Прогресс, 1992. С. 227.

(1951), «Жертви обов'язку» (1952), «Новий пожилець» (1953), «Амедей, або Як його позбутися» (1953) тощо — є такими безликими й пласкими, так схожі на маріонеток, висловлюються мовою, позбавленою думки й почуття, живуть в атмосфері гротеску та беруть участь в імітації дії, що не розвивається, а йде по колу або спрямовується до якоїсь пародійної розв'язки, яка врешті-решт через прийом циклічного повторення або фантастичну деталь натякає на дурну безкінечність. Однак, по суті, абсурд навіть у перших п'єсах Йонеско був лише видимістю. Він оголював нерв життя, дозволяв глянути на все звичне по-іншому, помітити комічні риси людської поведінки. Й одночасно підкреслити трагізм людського існування.

Для прикладу подивимося на нібито безглузду й неймовірну ситуацію у п'єсі «Урок» (“La Leçon”, 1950): вчитель убиває ученицю, яка прийшла до нього на урок, і в розв'язці виявляється, що це вже його сорокова жертва лише за один ранок; а загалом, як каже Служниця, 40 домовин, які треба буде виносити з квартири, нікого не здивують, бо «усі вже звикли»¹⁶⁸. Та хіба дивує когось із громадян нашої країни, що серед тисяч випускників середньої школи завжди був і є чималий відсоток тих, хто щорічно покидає її й потім вступає до вишу, не маючи жодної охоти до навчання, бо впродовж 10-12 років своїми схоластичними методами та суворою дисципліною вчителі позбавили їх потягу до знань, брутално притлумили живий дитячий розум і здатність самостійно мислити та розвиватися (що і є справжньою метою пізнавальної діяльності для будь-якої дитини)? Отже, це п'єса не про маніяка-садиста та його тупу й безвільну жертву, і не про бідного інтелігента, якого тупість учнів доводить до нестями, а про звичне інтелектуальне насильство, яке застосовується щодо молодого покоління скрізь, повсякчас і нікого аж надто не хвилює.

Якщо на початку творчого шляху Е. Йонеско піддавали нападкам консервативні ревнителі традицій, то в кінці він став об'єктом ще й «лівої» критики. Атмосфера критичної полеміки неабияк сприяла еволюції його творчості. Авторські ідеї стали виявлятися в його п'єсах сильніше, а самі п'єси робилися більш видовищними. Фантастичний струмінь навіть підсилювався, попри те вони виглядали якщо не більш реалістичними — скоріше вже символічними, — то зрозумілішими. Почасти завдяки тому, що, починаючи із п'єси «Убивця ні за що» (“Tueur sans gages”, 1957; інший переклад — «Безкорисливий

¹⁶⁸ Йонеско Е. Урок: комічна драма / пер. в фр. Володимир Діброва // Французька п'єса ХХ століття. Театральний авангард / упоряд. О. Буценко; передм. В. Скуратівського. Київ: Основи, 1993. С. 413-436.

убивця»), Йонеско ввів у свої драматичні твори постійного героя на ім'я Беранже, наївного і слабкого невдачу-ідеаліста, який відстоює гідність особистості в боротьбі з суспільством, здатним її розчавити. Цей персонаж персоніфікує універсальне поняття «людина», показуючи героя у протистоянні конформізмові, насильству, ненависті і смерті.

У п'єсах від середини 1950-х Е. Йонеско не відмовився від своїх критичних спостережень за повсякденною мовою, від комічних ефектів, народжених із мовних кліше, від двозначних виразів, від невизначеності змісту, обігрування асонансів, алітерацій та каламбурів, якими вирізнялися його ранні твори, однак наприкінці 1960-х формальні знахідки відійшли на другий план. Повсякденна мова перетворилася на тло, визначаючи тональність і створюючи атмосферу, а крізь неї став пробиватися гнучкіший мовний струмінь, підсилений архетипними образами. Загалом структура п'єси стала відчутно ближчою до класичної форми. Завдяки персонажеві на ім'я Беранже читачі та глядачі побачили у п'єсах Йонеско знайомі проблеми, котрі непокоїли й автора: близькість повсякденного існування до кримінального дна й інфернального зла («Убивця ні за що»), страх людини перед лицем смерті («Король помирає» / “Le roi se meurt”, 1962), нездійсненне бажання перебороти земне тяжіння людської долі («Повітряний пішохід» / “Le Piéton de l'air”, 1962), загроза тоталітаризму («Носороги», 1960) тощо.

П'єса «Носороги» (“Rhinocéros”), написана в 1959-му і поставлена в 1960 р., в атмосфері «холодної війни», показує життя людей у суспільному масштабі, а воно сповнене алогізмів та абсурду не менше, ніж приватне людське існування. Особливо це вражає в історії ХХ століття, переповненого гуманітарними катастрофами через ідеологічні чинники. Ідеологія — дитя логіки, вона мала би зумовлювати раціональну людську поведінку. Натомість Е. Йонеско показав щось прямо протилежне: мешканці затишного спокійного містечка перетворюються на дике агресивне стадо носорогів через непояснені причини. Зрештою єдиною людиною в місті залишається самотній і не впевнений у своїх силах дрібний службовець Беранже, який не хоче перетворитися в носорога всупереч безнадійності свого виняткового становища. Його колеги й сусіди легко подолали шлях до знелюднення, керуючись раціональними мотивами — стали носорогами заради суспільного поступу, авторитету, престижу, безпеки чи навіть заради сімейного обов'язку й почуття.

Написавши «Носорогів», Е. Йонеско несподівано перетворився на одного з найбільш яскраво виражених політичних письменників.

У «носорожій» хворобі проступають дві основні політичні чуми ХХ ст.: фашизм і комунізм. Те, як звичайні мешканці пересічного міста починають перетворюватися на носорогів, поки не перетворяться всі, крім одного невдахи, — яскравий алегоричний образ, що узагальнює втрату людьми людської подоби і перетворення населення на агресивну масу як закономірний результат пропаганди в тоталітарному суспільстві. Не має значення, у якому й де саме: художній прийом робить зображення універсальним. Коли цю п'єсу було поставлено вперше, більшість глядачів і критиків вважали, що йдеться про німецький націонал-соціалізм, а Йонеско спростовував подібне тлумачення, хоча згодом і не заперечував його. Таких «носорогів» можна було зустріти не лише в Німеччині чи в Румунії 1930-х рр. Радше йдеться про загальні причини та принципи конформістської поведінки людей під тиском тоталітарної ідеї, колективних міфів тощо і про спробу протистояння, яку в п'єсі робить Беранже — одинак, котрий несамохіть виступає проти тоталітаризму, проти колективної істерії та епідемії знелюднення. Тоталітарні ідеї і є, на думку автора, колективним захворюванням. Актуальність авторського задуму підтвердила наша сучасність, коли масова істерія рашизму (чи «шизофашизму», за визначенням відомого американського історика Тімоті Снайдера¹⁶⁹) охопила путінську Росію.

П'єса «Носороги» у порівнянні з ранніми п'єсами Е. Йонеско ближча до традиційної драматургічної форми: у ній досить чітко проступає розвиток подій (тобто є сюжет, у якому визріває конфлікт); персонажі не маріонеткові, а значно більше індивідуалізовані, ніж у ранніх п'єсах автора; діалог цілком зв'язний. Традиційнішою є і композиція: не беззмістовне, на перший погляд, поєднання сцен та імітація динаміки, а зрозумілий розвиток конфлікту, який полягає в розростанні масової хвороби «оносороження» та неможливості для Беранже «захворіти» й собі. Можна виділити зав'язку, простежити етапи дії, виявити кульмінацію (сцена буквального перетворення Жана на носорога), розв'язку (прийом «циклічності» не використовується). Чи означає це, що п'єса «Носороги» є відмовою від театру абсурду? Насправді ні — автор відмовився лише від формального руйнування засад традиційної форми, а не від власних принципів, закладених ранніми п'єсами. До речі, одна з формальних знахідок (метафоризація

¹⁶⁹ Див.: Снайдер Т. Шизофашизм Росії: єдиний вихід для РФ — програти війну проти України / розмову вів Іван Гомза // ЛІГА.net. 9 червня 2022. URL: <https://www.liga.net/ua/politics/opinion/shizofashizm-rossii-edinstvennyy-vyhod-dlya-rf-proigrat-voynu-protiv-ukrainy> (доступ: 24.07.2022).

тексту як цілості) очевидна: уся п'єса сприймається як метафора абсурдного світу, як притча про абсурдне оносороження-зnelюднення людської маси.

Ще один яскравий формальний хід автора-абсурдиста — особлива побудова сцен так, щоб вони ставали «сценічними метафорами» з ідеологічним підтекстом. Наприклад, Е. Йонеско блискуче обіграв паралельно-перехресний діалог. Один з таких епізодів є у першій дії, де на веранді кафе за столиками одночасно розмовляють дві пари персонажів — кожна про своє: Беранже говорить із приятелем Жаном, який зверхньо товкмачить йому правила добропорядності та успішності, а поруч Літній Добродій і Логік ведуть розмову про логіку та силогізми, завдяки яким нібито можна формулювати розумні думки. Урешті репліки двох різних діалогів стають суголосними або й однаковими (паралельні діалоги «перехресчуються»).

Здавалось би, до чого у цій п'єсі логіка? Хтось із критиків навіть сказав про цю розмову, що вона «вставна» по відношенню до змісту п'єси. Проте логіка безпосередньо пов'язана з тим, що відбувається. Адже одна з найдавніших царин філософського мислення — логіка — від античних часів давала людині змогу розвиватися як *homo sapiens*, тобто представник людського роду, здатний розумом шукати істину. Те, що вид «людина розумна» у добу процвітання тоталітарних ідеологій не вберігся від зnelюднення, і показує автор паралеллю між банальними сентенціями Жана, певного своєї сили й переваги над приятелем-невдахою (він оперує незаперечними аксіомами так званого «здорового глузду»: *«Беранже (до Жана). Жити — це щось ненормальне. Жан. Навпаки. Найприродніше. Ось і доказ: живуть усі»*), та прикладами й висновками Логіка про те, що Сократ був би котом, якби чийогось kota звали Сократом, а собака є котом, якщо в нього чотири лапи. Розмова відбувається саме перед появою першого носорога, в реальність якого спочатку ніхто з містян не вірить усупереч власним очам, а потім усі виявляються під владою «оносорожених», і в кожного на те є свої цілком «логічні» причини, тобто раціонально прийняті за істину мотиви «рятівного» конформізму.

Невдаха Беранже не схожий на так званого «позитивного» героя, але саме він виявляється здатним лишатися людиною усупереч конформістській логіці. У першій дії п'єси цей персонаж здається невиразним або комічним. На відміну від свого приятеля Жана, він не має власної позиції в суперечках або не здатний її захищати, зате одним із перших відчуває небезпеку колективних захоплень. Відсутність чіткої

переконаності видається безхребетністю лише на перший погляд, хоча спершу «ідейні» персонажі мають переконливіший вигляд. Як от «інтелігентний» Жан з його безапеляційним і непробивним апломбом: «...коли відкинути дурну соромливість, я вартий більше, ніж ви. Вища людина — це та, що виконує свій обов'язок». Жан торочить про «зброю терпимості, культури, інтелігентності», демонструючи брутальність і нетерпимість, а згодом і одверту агресію. Не випадково й Логік виводить усі свої силогізми із класичними логічними помилками. У способі його мислення вже задалегідь закладені можливості довести будь-що, так само й алогічне оносоруження під маскою логічності. На зразок «логіки» в путінській політиці, за визначенням Т. Снайдера¹⁷⁰. Анекдотична розмова про логіку та котів — спосіб подібного «мислення навпаки».

Беранже у «Носорогах» вважає, що не надто розуміється на філософії, але сумління не дозволяє йому заперечувати те, що бачить перед очима. Його моральне почуття виявляється розумнішим за суспільну «логіку». Саме цим він вирізняється зі свого оточення, і саме здатність сумніватися, рефлексувати, страждати через докори сумління змушує його опиратися епідемії масового психозу. Зрозумівши суть опору Беранже, можна зрозуміти й важливу авторську ідею: щоб не допускати знелюднення, людина мусить опиратися йому та захищати в собі людяність попри будь-які обставини. Зрештою, важливою є й ідея, що істина не там, де її бачать усі, позбавлені сумнівів у своїй правоті.

Е. Йонеско завжди говорив, що театр абсурду почався саме з його перших п'єс — із «Голомозої співачки», «Уроку», «Стільців», «Жертв обов'язку». Хоча значнішим кроком у розвитку цього напрямку він вважав сценічну появу у 1953 р. п'єси Семюела Беккета «Чекаючи на Годо» (написаної 1949 р.), після якої вважати театр абсурду лише авангардистським бунтом та формальним експериментом стало неможливим.

Семюел Беккет (англ. Samuel Beckett, 1906-1989) був ірландським англо- та франкомовним письменником. Починав у 1930-х роках як поет, автор романів та оповідань, перекладач Дж. Джойса, а

¹⁷⁰ «З 2014 року центром російської політики став шизофашизм, і вторгнення в Україну — один із кричущих його прикладів: коли такий режим вдирається в іншу країну, заявляючи, що там панує фашизм. Від поодинокого явища шизофашизм став основою зовнішньої політики Росії. <...> У політиці Росії щодо України намір Путіна передбачав капітуляцію України, вбивство української політичної еліти, а решта українців була б невизначеною масою, яка злилася б з Росією. Коли цього не сталося, почалося загострення. Більше людей, які ідентифікують себе з Україною, означає більше депортованих та вбитих. <...> Існує ще одна ключова проблема: якщо ніхто нічого не знає про українську історію, це відкриває шлях простим наративам, як-от що України ніколи не існувало або Україна та її культура завжди були частиною російської культури» [Там само].

драматургом став у повоєнний час, відомим — після прем'єри в 1953 р. п'єси «Чекаючи на Годо», яка була його другим драматичним твором (перша п'єса «Елевтерія» / “Eleutheria”, 1947, надрукована посмертно у 1995 р.; автор не вважав за потрібне друкувати її). Творчий доробок Беккета — театральні п'єси та проза — відзначений у 1969 р. Нобелівською премією в галузі літератури з формулюванням «за його твори, у яких — у нових формах роману та драми — духовне спустошення сучасної людини здобуває своє піднесення»¹⁷¹. С. Беккет є одним із найбільш перекладених та досліджуваних драматургів ХХ ст.

Більшість творів Беккета пройнята глибоким песимізмом, відображає духовну кризу в культурі постмодерної доби. Умовно творчу біографію письменника можна розділити на до і після п'єси «Чекаючи на Годо», яка дала поштовх розвитку літератури ХХ ст. у новому напрямку. Однак появі п'єси передувала плідна діяльність Беккета в літературній царині, яку критики та читацький загал сприймали вельми стримано.

С. Беккет з'явився на світ у Дубліні в Страсну п'ятницю 13 квітня 1906 р. в ірландській протестантській родині середнього достатку; навчався в дублінській школі (тій самій, де раніше вчився О. Вайльд) та університетському Триніті-коледжі, де вивчав класичну та романську філологію. З юності був завзятим театралом, але писати п'єси почав лише після Другої світової війни, будучи автором збірки оповідань (1934) та роману «Мерфі» (“Murphy”, 1938), написаних англійською мовою.

Одним із поворотних пунктів у житті молодого Беккета стало його перебування в Парижі наприкінці 1920-х років. Отримавши в Дубліні ступінь бакалавра, він поїхав до Парижа, де викладав англійську мову у Вищій нормальній школі (Еколь Нормаль). У його подальшому житті було й викладання французької мови в Дубліні, однак цю справу він не полюбив і повернувся до Франції. Париж на той час вважався осердям світового мистецького й літературного життя, неодноразово ставав тригером для молодих письменників, які згодом посіли чільне місце на літературному Олімпі. Беккет потрапив у літературне коло іншого видатного ірландця — Джеймса Джойса, автора «Улісса». Очевидно, рання проза Беккета написана саме під джойсівським впливом.

¹⁷¹ Див.: The Nobel Prize 1969. URL: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1969/beckett/facts/> (доступ: 15.07.2022): Prize motivation: “for his writing, which — in new forms for the novel and drama — in the destitution of modern man acquires its elevation”.

С. Беккет вирізнявся надзвичайно замкнутим характером, хоча більшість мемуаристів, згадуючи його, засвідчили не відлюдкуватість, а інтелігентність, скромність, порядність та ретельність у будь-якій справі. Дослідники життя і творчості одного з засновників театру абсурду по-різному трактують його особисті якості. Деякі припускають, що причиною усамітненого способу життя було болісне відчуття неможливості пояснити себе і свої тексти.

Літературний шлях С. Беккета не був легким. Не зважаючи на значний доробок літературно-критичних, поетичних та прозових творів довоєнного часу, здавалося, що письменник так і залишиться відомим лише у вузьких колах творчої інтелігенції. Наприклад, відомо, що, попри високу оцінку та рекомендацію Джойса, роман «Мерфі» (1934-1936) отримав від видавців більше сорока відмов, перш ніж видавництво Routledge погодилося його надрукувати у 1938 р. Видавці настійно рекомендували авторові скорочувати занадто розлогі, на їхню думку, твори. Невідомо, чи дослухався Беккет до цих порад, але очевидним є результат: він намагався «стискувати» свої тексти — і так ішов до «промовистого мовчання», яким характеризується його драматургія.

У січні 1938 р. на одній з паризьких вулиць на Беккета з невідомих причин напав із ножем якийсь волоцюга і поранив його. Під час перебування у шпиталі письменника відвідувала паризька знайома Сюзанна Дешво-Дюмесніль, з якою він потім не розлучався до кінця життя (офіційний шлюб укладено лише 1961 р.). Далі була Друга світова війна, окупація, участь подружжя в Русі Опору, втеча на неокуповану територію, у селище Русільйон на півдні Франції, де Беккет працював у місцевого фермера й у вільний час писав роман «Уот» (“Watt”, 1945; опубл. 1953). Новий період творчості, після звільнення Парижа, був геть інакшим, оскільки С. Беккет почав писати французькою. Коли свого часу його спитали, із чим це було пов’язано, письменник відповів, що чужою мовою йому було легше не дотримуватися стилю.

Повоєнний період проходить для С. Беккета під знаком театру абсурду і відомої трилогії романів — «Моллой» (“Molloy”, 1947; опубл. 1951), «Мелон помирає» (“Malone meurt”, 1947-1948; опубл. 1951) і «Безіменний» (“L’innommable”, 1949-1950; опубл. 1953). Але справжнім проривом у його творчості стали такі драми. Найвідоміша з п’єс — «Чекаючи на Годо» — була написана в жовтні 1948-го — січні 1949 р. і поставлена в 1953 р. в маленькому паризькому театрі актором і режисером Роже Бленом. Статична структура п’єси, в якій фактично нічого не відбувається, відсутність внутрішньої дії, недолугі діалоги з

багатьма повторами та елементами «низового» гумору (тобто формально п'еса відповідала тим самим авангардним принципам, які запроваджував своїми ранніми п'есами Е. Йонеско) підкреслили проблематику екзистенціалізму — трагічну беззмістовність людського існування. А фраза одного з дійових осіб — Естрагона: «*Нічого не відбувається, ніхто не йде, ніхто не приходить, це жахливо*», — стала візитівкою драми абсурду. Деякі дослідники вважають, що ця п'еса — алегоричний відгук на події війни, якоюсь мірою на досвід руху Опору, в якому Беккет брав безпосередню участь. Війна, як кажуть ветерани, — це передусім очікування кінця. «П'еса Беккета якраз про це: як жити, коли знаєш, що помреш», — стверджував російський критик Олександр Геніс. Достеменно невідомо, хто такий Годо. Коли режисер Алан Шнайдер уперше ставив п'есу в Америці, він запитав Беккета, хто це й що означає ім'я Годо. Драматург нібито відповів: «Якби я знав, я б сказав про це в п'есі»¹⁷².

Згодом були інші п'еси С. Беккета: «Ендшпіль» (“Fin de partie”, 1957), «Остання стрічка Креппа» (“Krapp’s Last Tape”, 1958), «Щасливі дні» (“Happy Days”, 1960), «Гра» (“Play”, 1963), «Не я» (“Not I”, 1972) тощо; у них розробляється і навіть згущується авангардна естетика, започаткована п'есою «Чекаючи на Годо». Автор не просто відмовлявся від дії й сюжету, а зводив нанівець будь-який натяк на неї; не просто виставляв персонажів маріонетками, а зменшував їхню кількість до нуля; не просто робив діалог карикатурним чи алогічним, а й усував можливості до промовляння. Беккет активно писав для радіо і телебачення, писав романи, перекладав англійською свої твори, спершу написані французькою, тощо. Однак письменник усе вимогливіше ставився до своєї праці, літературна творчість завдавала йому дедалі більше страждань — після Нобелівської нагороди він зізнавався в інтерв'ю, що волів би не писати.

В останні роки до теми неможливості письма, яка турбувала С. Беккета протягом десятиліть, додалося тяжке відчуття, що він уже написав абсолютно все, що міг, і лише доживає віку. Він проводив час у своїй паризькій квартирі, перечитуючи улюблені книжки, а згодом перебрався у притулок для літніх людей, щоб не завдавати клопоту тяжко хворій дружині. 17 червня 1989 р. його дружина Сюзанна померла, а 22 грудня 1989 р. помер сам Беккет.

¹⁷² Цит. за: Безкорвайний Г. Беккет, Семюел Барклі // Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник: у 2 т. Т. 1: А К / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль: Навчальна книга — Богдан, 2005. С. 113-116.

П'єса «Чекаючи на Годо» стала його найвідомішим твором, де автор утверджує думку про приреченість людини на страждання. Через те так звана «масова публіка» не надто полюбляє драму великого ірландця: «...він не з тих, хто квапиться будь-що читачам догодити. Багатьом краще й справді не потикатись до чорно-білого світу його кінцевих проблем — нічого, крім слизоти і скиглення, вони там не побачать. Беккет, безумовно, розраховує на читача неупередженого й відкритого. На читача, здатного дивитися з певною долею самоіронії на себе як представника людського роду», — писав В. Діброва¹⁷³. Отже, пригляньмося уважніше до драми, яка стала сходинкою на вершину Олімпу театрального мистецтва, де на Беккета чекала Нобелівська премія.

Оригінальна й надзвичайно містка філософська п'єса «Чекаючи на Годо» зовні досить мінімалістична. У ній дві дії, але нема подій та їхнього розвитку; є лише п'ятеро умовно показаних персонажів, а кожна деталь та кожна особливість структури винахідливо обігруються автором: «Беккет вільно й дуже ощадно користується усіма комедійними засобами — від гіперболи й безоглядного пародіювання до архіреалістичної деталізації, маючи на меті, однак, не сатиричне викриття людських та суспільних вад, а, скоріше, дослідження людини, яка опинилась у метафізичній пустелі, сам на сам із небуттям та порожнечею», — зауважив В. Діброва¹⁷⁴. Тож трактувати персонажів як «волоцюг» недоречно.

Двоє головних персонажів, Владімір та Естрагон, постійно перебувають на сцені (нібито чекаючи якогось Годо), де першою ремаркою зазначена обстановка: «*Сільська дорога, дерево, вечір*», — і говорять у першій дії на теми, які повторюються у другій дії у приблизно тому ж порядку, але зі зміненими деталями мізансцен. Один діалог — про Христа й розбійника — не повторюється. У кожній дії, тобто двічі, дорогою проходять ще двоє персонажів — Поццо та Лакі, і відбувається діалог Поццо із Владіміром та Естрагоном, а потім перші двоє ідуть собі далі, другі залишаються. У кінці кожної дії з'являється Хлопчик, який каже Владіміру з Естрагоном (у другій дії чує лише Владімір, бо Естрагон куняє), що пан Годо не прийде; вони начебто збираються піти геть, але «*не рухаються*».

Т. Якимович у свій час витлумачила п'єсу та відгуки на неї таким чином: «Критичну завірюху навколо “Годо” викликала передусім

¹⁷³ Діброва В. Шляхи театрального авангарду: Семюел Беккет // Всесвіт. 1988. № 1. С. 129.

¹⁷⁴ Там само. С. 130.

загадкова символіка п'єси, її ледь прикрита жалюгідно сміхотворними ситуаціями та діалогами етично-філософська суть. В потоці різнобарвних критичних суджень про сценічного первістка Беккета можна уловити дві основні контрастні тенденції: 1) “Чекаючи нга Годо” — зразок мертвотного інтелектуального нігілізму, театр резиньяції; 2) “мистецтво... для тих, хто страждає, котре не втратить сили, доки існуватиме на землі людське горе”¹⁷⁵. Авторка все ж приєдналася до других, хоча й називала п'єсу «дискусійною».

Секрет місткості п'єси в тому, що через чотирьох персонажів Беккет показав людський рід у мініатюрі, змодельовавши головні типи людських суспільних та приватних стосунків: тип рівності (тобто стосунки «я і ближній») представляють приятелі Владімір та Естрагон, а тип нерівності (залежності: хазяїн і слуга чи раб, начальник і підлеглий, правитель і підданий тощо) — Поццо та Лакі. Причому тип стосунків не змінюється і в другій дії, зі зміною обставин (Поццо вдруге з'являється перед Владіміром та Естрагоном як безпомічний сліпий, а його слуга й одночасно поводитир Лакі виявляється німим), зате авторська алегорія збагатилася новим змістом: показано не лише незмінність суспільної нерівності, а й взаємозалежність суб'єктів цих стосунків. Простіше кажучи, алегорію можна прочитати цілком однозначно: влада — сліпа, а рабство — німе, і це не єдиний приклад, коли Беккет робить епізод чи розмову виразною «сценічною метафорою», а цілу п'єсу будує як ланцюжок сцен-метафор, де кожна ланка на своєму місці. Хоча були й інші тлумачення: від радянського вульгарно соціологічного у Т. Якимович¹⁷⁶ до його сучаснішого поєднання із навмисне спрощеним психоаналітичним, та ще з очевидними помилками у прочитанні деталей тексту (авторці статті не важливо, оглух персонаж чи онімів)¹⁷⁷.

Щоб прочитати беккетівські метафори й алегорії, треба почати із зав'язки філософського конфлікту — з натяку в діалозі головних героїв про Христа й розбійника на можливість якоїсь мети в

¹⁷⁵ Якимович Т. К. Антикласика // Якимович Т. К. З художнього світу Франції. Класика. Антикласика. Творчий жерміналь: зб. статей. Київ: Дніпро, 1981. С. 179.

¹⁷⁶ «Досить прозорою антикапіталістичною метафорою служать стосунки між Поццо і Лаккі. Дивовижні беккетівські волоцюги демонструють всією своєю сценічною поведінкою духовну порожнечу, смертоносну пасивність» [Там само. С. 181].

¹⁷⁷ «Якщо перша пара персонажів представляє людину як істоту асоціальну, відчужену від суспільства, то через пару Поццо та Лакі вона трактується як складова суспільного організму. <...> ...котрі тяжіють у інтерпретації Беккета до своїх крайніх проявів, виявляючись у тенденціях до садизму (Поццо) та мазохізму (Лакі). <...> ...а зустріч з Поццо і Лакі в другій дії та їхня зміна (Поццо осліп, а Лакі оглух) є свідченням занепаду суспільства... <...> ...їхня духовна деградація є очевидною. ...вони все менше нагадують людей» [Матіяш Б. Онтологія абсурду: «Чекаючи на Годо» С. Беккета // На пошану пам'яті Віктора Китастого: зб. наук. праць / упоряд. і наук. ред. В. П. Моренець. Київ: Вид. дім «КМ Академія», 2004. С. 255].

людському існуванні. Запитуючи приятеля про його думку стосовно розбіжностей у трактуванні епізоду розп'яття Христа, Владімір, по суті, ставить актуальне для кожної людини (принаймні для християнина) питання, чи є підстави вірити у щось, деклароване священними книгами, віровченням, традицією церкви тощо. Оскільки весь християнський світ дві тисячі років чекає якогось непевно обіцяного приходу Месії і спасення тих, хто повірить у Його прихід, то чому б якимось двом представникам людського роду не сподіватися на якогось Годо? От і сидять під деревом при дорозі. А життя минає день за днем, надія змінюється відчаєм і знову надією, вчора й сьогодні Годо не прийшов, але ж Хлопчик каже, що він прийде завтра...

Тлумачення головних героїв як втілення людського роду, як способу життя й пошуків метафізичної мети людського існування подав ще М. Есслін: «Тема п'єси не Годо, а акт очікування як характерний аспект людської участі. Упродовж усього життя ми чогось чекаємо, і Годо — об'єкт нашого очікування, хай то подія чи річ, чи людина, чи смерть. Більше того, в акті очікування відчувається течія часу в її найчистішій, найнаочнішій формі. Якщо ми активні, то прагнемо забути про хід часу, не звертаючи на нього уваги, а якщо ми пасивні, то стикаємося з дією часу»¹⁷⁸.

У тому, як дві пари персонажів поводять себе в «акті очікування», і полягає головний беккетівський конфлікт: автор показав відмінності людської природи як антитезу пасивності — активності, споглядального та діяльного типу життєвої практики. Владімір та Естрагон представляють споглядальну позицію, Поццо і Лакі — діяльну поведінку. А наскільки досяжний для перших чи других сенс пошуку, виглядає однаково сумнівним: Владімір та Естрагон приходять на те саме місце знову і знову, щоб чекати й час від часу болісно відчувати свою покинутість; Поццо на запитання у другій дії, куди він зі своїм слугою-поводирем іде на цей раз, відповідає: «*Це мене не обходить. Вперед*».

Багатьом людям у другій, «призахідній» частині їхнього життя здається недоречним запитання, для чого так жити. Вони резонно відповідають на подібні розмови роздратуванням, бо й так зрозуміло: живемо, доки живі, бо живим у могилу не ляжеш... Лакі тягне за своїм господарем важку валізу, в якій, виявляється, просто пісок — очевидна алегорія зниклого часу та марноти людських зусиль. До гро-

¹⁷⁸ Эсслин М. Театр абсурда / пер. с англ. Г. Коваленко. Санкт-Петербург: Балтийские сезоны, 2010. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=216869> (доступ: 24.07.2022).

бової дошки люди тягнуть зі собою важку життєву ношу матеріальних здобутків і статків, яких, усім відомо, не забереш у могилу.

Подібних деталей у п'єсі Беккета чимало. Це й черевики, які Естрагонові то тиснуть (у першій дії), то завеликі (у другій), і дорога та дерево, на якому виростає листя, і мотузка, якою пов'язані Поццо та Лакі. Черевики, вочевидь, означають щоденні клопоти, які повсякчас дошкуляють людині, вособлюючи екзистенційний спосіб людського існування: «вічно щось муляє». Дорога, зрозуміло, архетипно пов'язана із земним шляхом життя, а зелене листя на дереві — надія, яка повертається до людини, додаючи сил його долати чи вселяючи нову ілюзію.

С. Беккет винахідливо обігрував кожен мікродіалог, передаючи не лише суть, а й нюанси поведінки кожного з архетипних персонажів. Владімір у його п'єсі втілює архетип людини вдумливої, із духовними запитами (хоча й іронічно показаними через маніпуляції з капелюхом, через інші деталі, пов'язані з «верхом» людської істоти — наприклад, у нього тхне з рота) на противагу легкодухому й приземленому Естрагонові, у якому підкреслено деталі «низу» та відсутність інтересу до будь-чого поза матеріальним існуванням (деталь — черевики — підкреслює ще й цей аспект образу). Поццо, з його карикатурними претензіями на аристократизм, втілює бездушність та егоїзм вищих класів суспільства, тоді як Лакі, не менш карикатурно, — приниженість та деградацію плебсу. Повторені двічі розмови стосуються кількох тем, серед яких важливі й ті, що обігруються в коротких діалогах, без будь-якого підкреслення. Для прикладу візьмемо розмови Владіміра й Естрагона: 1) про самогубство («*Може, повіситись?*»); 2) про моркву — ріпу — редьку; 3) про те, варто їм залишатися разом чи розійтися нарізно.

Розмова про самогубство у першій дії закінчується тим, що герої не змогли вирішити, кому першому на гілляку, і не знайшли мотузки. У другій дії наміри теж не здійснилися, бо порвався пасок Естрагона, який збиралися використати замість мотузки. А загалом ситуація дуже нагадує сентенцію, яку дещо пізніше читачі зустрінуть у формулюванні О. Солженіцина в «Авхіпелазі ГУЛАГ» як одну з «табірних мудростей» — правил людського виживання в екстремальних умовах: «помри ти сьогодні, а я завтра».

Ситуація з морквою й іншими овочами лише на перший погляд анекдотична та беззмістовна. Варто лише поставити собі питання про проблеми у міжособистісних стосунках (чи завжди ми можемо дати /

отримати від нашого ближнього те, що нам потрібно? чи завжди нам подобається те, що він нам пропонує? чи достатньо нам того, що отримуємо? і т. д.), як усе в цій розмові стає на своє місце й бачиться дуже точним авторським спостереженням над людською поведінкою.

Так само варіації коротких діалогів з обіймами на початку кожної дії («*Підведися-но, я обніму тебе. <...> Естрагон (роздратовано) Почекай, почекай*»), спроби добитися від співрозмовника обнадійливих та втішних слів підтримки в кінці («*Естрагон. Діди. Владімір. Ну. Естрагон. Я так більше не можу. <...> Може, розстанемося? Може, так буде краще?*») передають цілу гаму індивідуальних людських реакцій у щоденному спілкуванні.

Підводячи підсумок, можемо погодитися зі слушною думкою В. Діброви, що беккетівська форма і стиль, примітивні й незрозумілі лише для поверхового погляду, насправді навантажені філософським смислом: попри клоунаду, яку письменник охоче й різноманітними способами використав, він таки є письменником для філософів. Навіть попри те, що принагідно висміював будь-чії претензії на ерудицію. Апофеоз такого висміювання — монолог Лакі з першої дії п'єси.

Закидаючи Беккетові тотальний нігілізм, мусимо пам'ятати, що нігілізм передбачає дистанцію між тим, хто все заперечує, і рештою людства. Натомість «Беккет відчуває і страждає нарівні зі своїми голодними, спраглими, засмученими й убогими духом»¹⁷⁹. Суть здійсненого Беккетом театрального перевороту аж ніяк не в епатажності — авангардистські експерименти, які він продовжував практикувати у подальших своїх п'єсах і випробовував межі таких експериментів до кінця — до мовчання на сцені, насправді не були самоціллю (експерименти заради експериментів, форма задля форми). Його простота на межі примітиву оголювала суть екзистенційного трагізму в людському існуванні з небувалою силою.

На завершення варто сказати про успішну виставу п'єси «Чекаючи на Ґодо» у Львівському театрі імені Леся Курбаса (режисер Олексій Кравчук, художник Володимир Кауфман, у ролях Олег Стефан, Олексій Кравчук, Олег Цьона та Микола Береза), прем'єра якої відбулася 2006 року і яка донедавна залишалася в афіші театру. У цій постановці деталі, що підкреслюють умовність дії та персонажів, навіть умовніші, ніж у тексті п'єси. Наприклад, замість будь-яких декорацій на позначення місця дії на сцену просто ставлять дерев'яний вішак; у другій дії Владімір почепить на нього свою зелену краватку і

¹⁷⁹ Діброва В. Шляхи театрального авангарду: Семюел Беккет // Всесвіт. 1988. № 1. С. 131.

скаже Естрагонові: дивись, на дереві виросло листя... Умовність не заважає творцям вистави передавати складний філософський підтекст, а вчить його інтерпретувати в найнесподіваніший спосіб.

Контрольні питання:

- Хто дав назву театрові абсурду?
- Коли відбувся прихід французьких драматургів Е. Йонеско та С. Беккета в літературу?
- Чому перші п'єси французьких абсурдистів Е. Йонеско та С. Беккета з'явилися саме на зламі 1940-1950-х рр.? Як це пов'язано зі суспільною ситуацією, з історичним моментом?
- Чи були попередники у французького театру абсурду як нового етапу в розвитку світової драматургії й театру?
- Кого з митців самі французькі драматурги-абсурдисти та Мартін Есслін визнавали попередниками театру абсурду?
- Як саме вплинули Алфред Жаррі, Гійом Аполлінер, Антонен Арто та інші сюрреалісти на авангардистські пошуки абсурдистів, на радикальне відкидання класичного театру й драматургії?
- Чому постановки перших п'єс Е. Йонеско на зламі 1940-1950-х рр. зазвичай провалювалися?
- Чим шокували перших глядачів п'єси Е. Йонеско?
- Чому постановка першої п'єси С. Беккета «Чекаючи на Годо» на початку 1950-х рр. змінила ставлення до театру абсурду — п'єси абсурдистів перестали сприйматися як провальні?
- Які філософські ідеї використали митці театру абсурду, показуючи своїх умовних персонажів?
- Які особливості композиційної структури п'єс, їхньої образної структури, розвитку дії, діалогу в них утвердив С. Беккет своєю п'єсою «Чекаючи на Годо» на початку 1950-х років?
- Яке жанрове визначення найточніше стосовно перших п'єс французьких абсурдистів Е. Йонеско та С. Беккета?
- Які новаторські принципи поетики у драматургії (особливості композиційної структури п'єс, їхньої образної структури, розвитку дії, діалогу в них тощо) Е. Йонеско та С. Беккет утвердили завдяки своїм авангардним п'єсам? Чи можна тріаду «антидія — антигерой — антидіалог» вважати основою поетики театру абсурду?
- Чому дія п'єси Е. Йонеско «Голомоза співачка» відбувається в «англійській» вітальні?

- Як саме і для чого Е. Йонеско використав у п'єсі «Голомоза співачка» авангардистський прийом зникнення / розсипання діалогу на клішовані фрази, слова, звуки?
- У яких п'єсах абсурдистів використано однаковий тип розв'язки — «повторення дурної безкінечності»?
- Як показані персонажі у перших п'єсах Е. Йонеско? Чому вони схожі на маріонеток?
- Чи закладено у п'єсах «Голомоза співачка» та «Урок» якийсь глибший зміст, ніж просто формальний експеримент молодого драматурга?
- Чи має значення, скільки дій у вказаних п'єсах: 1) «Голомоза співачка» / «Урок» Е. Йонеско, 2) «Чекаючи на Годо» С. Беккета; 3) «Носороги» Е. Йонеско?
- Хто із драматургів-«абсурдистів» та як саме використав у своїх п'єсах прийом паралельних / аналогічних сцен та навіть дій?
- Чому С. Беккет писав свої п'єси французькою, хоча був англійським прозаїком-авангардистом?
- Що означає позначення місця дії «Сільська дорога, дерево» у п'єсі Беккета «Чекаючи на Годо»?
- У якій із п'єс цей автор показує увесь людський рід через чотирьох персонажів, протиставляючи їх як людські архетипи, та через статичну, умовну й алогічну поведінку, коли на сцені нічого не відбувається?
- Чому С. Беккет використав для позначення місця умовної дії кілька складених до купи, стертих до штампів символів? (Стертих до штампів настільки, що вони вже не сприймаються як символи: універсальна метафора людського існування — дорога / шлях, який людина проходить у житті; дерево — символ життя, надії, зв'язку поколінь.)
- Чому у цій п'єсі герої щодня приходять на те саме місце?
- Що означає розмова про Христа й розбійника у п'єсі Беккета «Чекаючи на Годо»?
- Як автор використовує одночасно всі образи-деталі, надавши їм значення універсальних символів: черевики, які в першій дії замалі, а в другій завеликі героєві; дерево при дорозі, на якому в другій дії виросло листя; валіза з піском?
- Що означає деталь — зелене листя на дереві — у другій дії п'єси «Чекаючи на Годо»?

- Що означає деталь — черевики, які приміряє Естрагон — у п'єсі «Чекаючи на Годо»?
- Як і для чого цей драматург використав у п'єсі «Чекаючи на Годо» пантоміму, яка нагадує циркову клоунаду?
- Як саме і для чого С. Беккет використовує у цій п'єсі композиційний прийом — ланцюжок сцен, які сприймаються як унаочнені метафори людського існування?
- Що означає «оніміння» одного з персонажів п'єси Беккета «Чекаючи на Годо» та сліпота його антагоніста?
- Хто із драматургів-«абсурдистів» та як саме використав у своїх п'єсах прийом «паралельно-перехресного» діалогу?
- Покажіть, де цей прийом використано у «Носорогах» та поясніть його значення.
- Що означає «оносороження» за п'єсою Е. Йонеско «Носороги»?
- Як саме і для чого Е. Йонеско використав у цій п'єсі авангардистський прийом — буквально перетворення персонажа в агресивну тварину за лічені хвилини?
- Чи вдалося Е. Йонеско показати цілу людську спільноту через фантастичні події в невеликому містечку?
- Чи можна вказати сцену у п'єсі «Носороги», яка є кульмінаційним моментом розвитку дії та конфлікту? Назвіть сцену / епізод. Обґрунтуйте її значення для філософського конфлікту п'єси.
- Як використано у абсурдистів Йонеско та Беккета у п'єсах «Голомоза співачка», «Урок» та «Чекаючи на Годо» оригінальний прийом розв'язки — циклічність / «дурна безкінечність»?
- Чи бачите ви вплив театру абсурду в сучасній українській драматургії та театрі?

4. Французька авангардистська проза. «Новий роман»

* Філософські засади та практика «нового» французького роману в 1950-1960-х рр. Три течії «нового роману»: концепція тропізмів Наталі Саррот, шовізм / речовізм Алена Роб-Ґріє, міфологізм Мішеля Бютора. * «Три кити» поетики у прозі новороманістів (безсюжетність, безгеройність, відсутність визначеного суб'єкта оповіді). Особливості тексту-ризому новороманістів у порівнянні з класичною поетикою роману: характеристики сюжету / конфлікту / розвитку дії, композиційної та наративної побудови. * Метапроза в епоху постмодерну: «Золоті плоди» Наталі Саррот. * Образи-персонажі чи вияв їхньої ентропії? Образна структура «Золотих плодів» та «У лабіринті» Алена Роб-Ґріє. * Міфологічне підґрунтя роману «У лабіринті». * Вплив поетики «нового роману» на сучасну прозу.

Післявоєнний період у французькій літературі ХХ ст. надзвичайно складний і насичений, особливо в царині прози та драматургії — у ньому поєднуються і взаємодіють традиціоналістські та авангардні тенденції. У цей час розвиваються і реалістично-натуралістичний соціальний роман (приклади — творчість Ерве Базена, Армана Лану, Роже Вайяна та ін.); і наукова фантастика та дистопія, документальна проза та есей — наприклад, у творчості Робера Мерля (1908-2004), Андре Моруа (1885-1967), Армана Лану (1913-1983) та ін.; і філософський роман-парабола та притча — романи Альбера Камю «Чума» та «Падіння», повоєнна проза Ж.-П. Сартра, Веркора (1902-1991); психологічний роман чи повість — яскравими подіями 1950-х рр. стали невелика повість класика французької модерної прози Франсуа Моріака «Мавпуля», творчість молодого письменниці з повоєнного покоління Франсуази Саган (1935-2004), до якої в середині 1950-х, коли їй не було й двадцяти, прийшла рання шалена популярність; тощо.

Прикметою повоєнного часу були дискусії про «ангажованість» літератури — крайню політизованість, яка виявлялася у багатьох визначних французьких письменників: знаменитого сюрреаліста Луї Арагона (роман «Комуністи», 1951 р.), не менш знаменитих екзистенціалістів Сартра й Камю, відомих поетів — учасників Руху Опору (Поль Елюар та ін.). З одного боку, французька література тяжіла до політизованості, до продовження реалізму й психологізму, з іншого — до умовності, гротеску, параболічності, підкресленого аполітизму, у ній продовжувалися сміливі авангардистські пошуки.

Політичні й соціальні події, які вплинули на французьку культуру повоєнного періоду, — це передовсім подолання залишків громадянського протистояння в роки Другої світової війни (у повоєнний час здійснювалося жорстке переслідування колишніх колабораціоністів та воєнних злочинців), втрата заокеанських колоній, що спричинилася до кількох колоніальних воєн, які Франція програла (війна в Індокитаї, розв'язана в 1946 р. і безславно завершена виводом французьких військ із В'єтнаму в 1954 р.; війна в Алжирі 1954-1962 рр., що завершилася проголошенням незалежності цієї країни та еміграцією представників французького населення — так званих «чорноногих»). До середини 1960-х встановилася видима рівновага полярних громадянських настроїв, у суспільному й економічному житті зростали показники матеріального добробуту й відповідні тенденції споживацтва, розвитку масової культури.

Однак внутрішні протиріччя скоро призвели до нової суспільної кризи — до так званої «молодіжної революції» 1968 р., що проявилася як хвиля масових демонстрацій та інших акцій протесту (у тому числі й екстремістських) передусім серед студентства та молоді. Ці події стали переломними у повоєнному житті цілого світу, оскільки поставили під сумнів міцність завоювань так званої буржуазної демократії, у черговий раз загострили воєнне протистояння в «холодній війні» та ідеологічне протистояння двох суспільно-політичних систем — капіталізму й соціалізму.

Активні молодіжні протести (зокрема травневі демонстрації 1968 р.) були викликані серйозними суспільними причинами — економічними й політичними (зростання гонки озброєнь, скорочення витрат на соціальні програми, зокрема на освіту, відмова французької влади на чолі з президентом Шарлем де Голлем розширювати зв'язки з ЄЕС — Європейською Економічною Спілкою, тощо). Уряд Французької республіки (так званої V Республіки) змушений був іти на поступки бунтівливій молоді. Плебісцит 1969 р. закінчився поразкою президента П'ятої республіки генерала Ш. де Голля (невдовзі після відставки, у 1970 р., 80-річний екс-президент помер). На певний час у Франції зросла популярність лівих партій та рухів, хоча вже в середині 1980-х атмосфера змінюється — французи втратили довіру до лівих, посилюються праві (у тому числі націоналістичні) партії.

Далеко не вся французька повоєнна література безпосередньо відображає «температуру суспільної свідомості» (Т. Балашова). Однак із нею опосередковано пов'язані навіть такі авангардні явища (авангардизм, як правило, декларує аполітичну позицію в суспільному житті, але проявляється здебільшого в періоди політичної та соціальної нестабільності), як театр абсурду та «новий роман». Зокрема новороманісти виходять на авансцену суспільного й культурного життя Франції у 1960-х рр. Це зумовлено формуванням нових світоглядних / філософських засад, які притаманні письменникам, названим у критиці авторами «нового роману». До них зрештою були зараховані найвидатніші майстри французької прози повоєнних поколінь; основоположниками течії вважають Наталі Саррот (або Саррот / Nathalie Sarraute, 1902-1999), Мішеля Бютора (Michel Butor, 1926-2016), Алена Роб-Ґріє (Alain Robbe-Grillet, 1922-2008). Найвідомішим представником новороманістів став нобелівський лауреат 1985 р. Клод Сімон (Claude Simon, 1913-2005)¹⁸⁰.

¹⁸⁰ Див. укр. видання: Сімон К. Дорога Фландрії. Зоосад / пер. з фр. та передм. Романа Осадчука. Київ: Юніверс, 2002. 496 с. (сер. «Лауреати Нобелівської премії»).

Філософські засади «нового роману», близькі до трагічного екзистенціалістського світобачення, виявляються в тому, як новороманісти показують людину та світ, що її оточує. Провідною ідеєю є ідея абсурду людського існування, відкидання можливості пошуків його сенсу, пошуків істини. На естетику та поетикальну структуру «нового роману» значний вплив мали постструктуралістські ідеї, які спричинилися у 1960-1980-х рр. до формулювання постмодерністських концепцій письма (Ролан Барт, Мішель Фуко, Жак Лакан, Жак Дерріда, Жан Бодріяр та ін.). Це виявилось у 1) фрагментарності відображення світу й людської свідомості, яка притаманна новороманістам, 2) у ризоматичній наративній та композиційній структурі творів, 3) у непізнаваності суб'єкта нарації / письма — згодом цей ефект отримав назву «смерті автора» (Ролан Барт, Мішель Фуко).

Появу «нового роману» французька критика зауважила ще в 1950-х рр., однак назва «новий роман» закріпилася не одразу. У 1960-х «новий роман» досяг піку своєї популярності, а в 1970-1980-х вона поступово йшла на спад, хоча ще довго безпосередній вплив новороманістів був відчутний у творчості молодших французьких письменників. У той же час цей вплив поширюється в інших літературах світу, спричинивши новаторські пошуки багатьох майстрів прози (наприклад, в українській літературі він відчутний у так званих «дев'ятдесятників» — постмодерністів Оксани Забужко, В'ячеслава Медведя, Євгена Пашковського, Олеся Ульяненка та ін.).

Радянські критики й літературознавці почали писати про «новий роман» майже водночас із його появою (перші критичні відгуки — Самарія Великовського, Леоніда Андреева, Дмитра Затонського, Моріса Ваксмахера, Вадима Пащенко¹⁸¹, — з'явилися ще в кінці 1950-х рр.), однак ставлення до нього було різко критичне, якщо не прямо негативне. Навіть відомі знавці французької літератури (як от перекладач Моріс Ваксмахер) не одразу сприйняли це явище неупереджено, щоб адекватно прочитати його. У радянських реципієнтів викликав спротив передусім екзистенційний трагізм зображення людини. Наприклад, М. Ваксмахер у книзі нарисів про французьку літературу визначив провідну тему й філософську спрямованість «нового роману» пародійно, виявивши тим своє роздратування: «...тема людської розді-

¹⁸¹ Див.: Великовский С. Разрушение романа // Иностранная литература. 1959. № 1; он же. На холостом ходу // Иностранная литература. 1963. № 1; Андреев Л. «Школа письма» или «школа молчания»? // Литературная газета. 1965. 22 марта; Затонский Д. Суперечки навколо роману // Рад. літературознавство. 1963. № 6; Затонський Д. У пошуках сенсу буття: Погляд на літературу сучасного Заходу. Київ: Дніпро, 1967; Ваксмахер М. Н. Французская литература наших дней: книга очерков. Москва: Художественная литература, 1967; Пащенко В. У глибинах підсвідомого, або «новий роман» Наталі Саррот // Всесвіт. 1968. № 9.

леності, безглуздості та гіркоти існування», провідні мотиви — «Гонитва, гонитва, гонитва; людина самотня, самотня, самотня; вона жертва, жертва, жертва; життя безглузде, безглузде, безглузде»¹⁸².

Трагічна екзистенціалістська концепція людського існування суперечила офіційним радянським догмам життєствердної й оптимістичної позиції радянської людини — «будівника комунізму», оскільки підстав для трагічного світобачення в радянських людей нібито бути не могло. Тому переклади й публікації творів новороманістів аж до 1990-х рр. були поодинокі: у зв'язку з приїздом авторки до Ленінграда було опубліковано роман Н. Саррот «Золоті плоди» (ж. «Новый мир», 1968, № 4; окреме видання — у московському видавництві «Прогресс», 1969); фрагменти творів М. Бютора було опубліковано в рубриці «Литературные иллюстрации» журналу «Иностранная литература» (1963, № 1), а роман «Модифікації» з'явився в тому ж часописі кількома роками пізніше (1970, № 8-9). У підсумку — до кінця 1970-х окремими творами були представлені радянським читачам троє найвідоміших авторів — Н. Саррот, М. Бютор, А. Роб-Гріє — останній лише фрагментами. Навіть нобелівського лауреата 1985 р. Клода Сімона переклали щойно на початку 1980-х¹⁸³. Українських перекладів не було до часів незалежності.

«Новий роман» у радянському літературознавстві розглядався як вияв «модерністських суперечностей» зарубіжної літератури (так званої «буржуазної», якій радянські ідеологи намагалися протиставити «прогресивну літературу», відшукати її в сучасному літературному процесі зарубіжних країн). «Модерністські» характеристики, які виявили в «новороманістів»: різка опозиція у ставленні до літературних традицій та вимога кардинальної ломки художньої форми; спроби витіснити цілісний людський образ за рамки художньої оповіді; своєрідна «речова міфотворчість». Власне, це характеристики, притаманні авангардистським явищам у мистецтві слова. Доба, які представляють твори «новороманістів», — це постмодерна доба.

Таким чином, рецепція «нового роману» на теренах СРСР є показовою, оскільки свідчить про ставлення радянських ідеологів до модернізму й авангардизму як «чужого», ідеологічно «ворожого» й тому підозрілого (та навіть очевидно «несправжнього» й «шкідливого») мистецтва. Радянські літературознавці наполегливо доводили його «ущербність», «безперспективність», «неспроможність» тощо.

¹⁸² Ваксмахер М. Н. Французская литература наших дней. С. 100.

¹⁸³ Див. антологію: Бютор М. Изменение; Роб-Грийе А. В лабиринте; Симон К. Дороги Фландрии; Саррот Н. Вы слышите их? Романы: пер. с фр. / предисл. Л. Г. Андреева. Москва: Художественная литература, 1983. 671 с.

Ось характерна цитата з дослідження, яке з'явилося в Києві (проте російською мовою) у 1974 р.: «Радянське літературознавство цілком очевидно показало безперспективність ідей, концепцій, об'єктивних творчих цілей “нового роману”. Викрита модерністська суть, антисоціальна спрямованість творчості його представників, які на ранньому етапі прикривалися псевдореволюційними, авангардистськими лозунгами. Подана об'єктивна наукова оцінка ролі теорії та практики “нового роману” в еволюції сучасного літературного модернізму»¹⁸⁴.

Зауважмо, що йдеться про явище, яке читачам у Радянському Союзі було практично невідомим, а вивчення його «теорії» і «практики» щойно починалося не лише в СРСР, а й на батьківщині новороманістів. Навіть стилістично виклад у цій праці далекий від декларованої «об'єктивної наукової оцінки», оскільки в ній домінують пропагандистські штампи (на зразок: «антисоціальна спрямованість», «викрита модерністська сутність» — тобто «ворожа»; і т. п.).

«Новий роман», або «антироман» (другий варіант термінологічного позначення поняття запроваджений Ж.-П. Сартром у передмові до роману «Портрет невідомого» Н. Саррот у 1947 р.), був досить широким та аморфним явищем. Нині в українських та російських інтернетних сайтах його називають «жанровим різновидом» («жанровий різновид французького модерного роману другої половини 40-70-х років ХХ ст.» — див. сторінку «Новий роман» у Вікіпедії), а не напрямом, що свідчить про недостатнє осмислення цього явища сучасним літературознавством.

Критика *post factum* зараховувала до «нового роману» (фр. *le nouveau roman*) різних авторів; крім уже названих — також Маргеріт Дюрас (Marguerite Duras, 1914-1996), Семюела Беккета, Клода Моріака (Claude Mauriac, 1914-1996; син відомого прозаїка, який теж став письменником) — тобто старших письменників, які прийшли в літературу значно раніше, ніж так звані «основоположники» «нового роману». А також молодших Робера Пенже (Robert Pinget, 1920-1997), Жана Рікарду (Jean Ricardu, 1932-2016), Жана-Луї Бопі (Jean Louis Bory, 1919-1979), Клода Ольє (Claude Ollier, 1922-2014), Філіппа Соллерса (Philippe Sollers, р. н. 1936) та ін. Деякі критики називали в цьому ряду ще й Жерара Бессета, Жана Кайроля / Jean Cayrol, Тоні Дювера (Tony Duvert, 1945-2008), Жана Лагроле / Jean Lagrolet; близьким до «новороманістів» вважають і Нобелівського лауреата 2008 року Жана-Марі Гюстава Ле Клезіо (Jean-Marie Gustave Le Clézio,

¹⁸⁴ Еремеев Л. А. Французский «новый роман». Київ: Наук. думка, 1974. С. 3.

р. н. 1940). Головними ознаками стилю їхнього письма, які давали підстави об'єднувати прозу цих прозаїків під назвою «новий роман», були рішучі реформації традиційної форми романного жанру.

Різні представники «нового роману» робили це по-різному; здебільшого критики виділяють принаймні три головні стильові течії: роман «тропізмів» (представлений критичною концепцією та творчою практикою Наталі Саррот), «речовізм / шозизм» Алена Роб-Гріє (його вихідні позиції теж задекларовані в критичних есеях письменника), а також дуже приблизно окреслений «міфологізм», започаткований Мішелем Бютором. Об'єднують їх усіх претензії до старої романної традиції: за їхніми переконаннями, старий роман віджив своє, оскільки змальовував видиму реальність, тоді як є реальність невидима — передусім імпульси людської підсвідомості, і література повинна навчитися їх виявляти й показувати.

У новороманістів були свої попередники: з есеїв Н. Саррот видно, що вона була зорієнтована на модерністську прозу — Дж. Джойса, М. Пруста, сюрреалістів, Ф. Кафку. Теоретично «новий роман» декларований в есеях письменниці, які писалися в 1940-1950-х рр. і видані у 1956-му книгою «Ера підозр» («Від Достоевського до Кафки» 1947, «Ера підозр» 1950, «Прямий і прихований діалог» 1956, «Те, що бачать птахи» 1956). А практика новороманного письма в її індивідуальному стилі розроблялася ще з 1930-х рр., коли було видано книгу «Тропізми» (1939). Вона складається із 24 новел-мініатюр, написаних у своєрідній манері, яка передбачає «внутрішню насиченість образу емоційно-психічною енергією, його здатністю породжувати у читача своєрідний резонанс почуттів і відчуттів»¹⁸⁵.

Єдиної естетичної «програми» чи «платформи» у новороманістів не було. Кожен із них виробляв свій власний стиль. У романах Н. Саррот стала впізнаваною манера безперервного «потоків свідомості», тобто асоціацій, котрі виникають у чийсь свідомості і викладаються ніби на одному подиху від початку й до кінця. В Алена Роб-Гріє — скрупульозна фіксація найменших предметних деталей — речей, зовнішності людей, інтер'єрів тощо; все це неодноразово повторюється з незначними змінами, нав'язуючи читачеві певні відчуття. У Мішеля Бютора (зокрема в його перших книгах — романах «Проведення часу», «Модифікації») — є місце й описам, і сюжетові, і внутрішнім монологам. Його «технологія» надалі ставала складнішою.

¹⁸⁵ Див.: Таганов А. [вступительная статья] // Саррот Н. Тропизмы. Эра подозрения. Москва: Полиформ — Галбури, 2000. С. 9.

Усі експерименти новороманістів були адресовані не масовому читачеві, а передусім читачеві підготовленому, елітному. Про це говорила Н. Саррот у 1963 р. під час свого візиту до Ленінграда на Міжнародний симпозіум, присвячений «новому романові»: «Повинна сказати, що для французьких письменників, коли вони відчують, що через пошуки нових шляхів трохи віддаляються від публіки, така жертва не надто велика, бо ми звертаємося виключно до вузького кола, і в нас дуже мало шансів дійти до широкої публіки»¹⁸⁶.

Наталі Саррот мріяла про оповідну техніку, здатну передати «неймовірне багатство відчуттів, образів, почувань, спогадів, імпульсів, дрібних прихованих дій, котрі товпляться на порозі свідомості, збираються в компактні групи і несподівано виростають, у ту ж мить розпадаються, поєднуються в інших співвідношеннях і знову проявляються в новому вигляді, тоді як усередині нас, на подобу телеграфної стрічки, котра постукуючи виступає зі прорізу телеграфного апарата, продовжує розгортатися безперервний потік слів». За допомогою такої техніки вдалося би «занурити читача в потік тих драм під поверхнею [видимого], котрі Пруст устиг лише побіжно оглянути»¹⁸⁷. Митець-реаліст, на думку Н. Саррот, — не той, хто ставить перед собою утилітарні чи соціальні завдання, не пропагандист і не моралізатор, а той, хто «шукає ще невідоме»¹⁸⁸.

Таким митцем була й сама Наталі Саррот, письменниця з дивовижною біографією й талантом — у дівочтві Наталія Іллінічна Черняк (1900-1999), чию творчість дослідники французької прози називають «константою ХХ століття». Вона народилася в Росії, у сім'ї інженера-технолога текстильної фабрики в м. Іваново-Вознесенську під Москвою; там жила перші два роки свого життя і пізніше, від шести до восьми років. Через розлучення батьків жила то з батьком, то з матір'ю — у Санкт-Петербурзі, в Іваново, у Парижі (картини цього дитинства яскраво показані в одному з пізніх романів — «Дитинство» ("Enfance", 1983). Батько письменниці був єдиним євреєм в Іваново-Вознесенську, де євреям Російської імперії жити не дозволялося (оскільки місто розташоване поза так званою «межею осілості»¹⁸⁹), однак йому дозволили, бо був незамінним спеціалістом-хімі-

¹⁸⁶ Цит. за книгою нарисів М. Ваксмахера (див. вище).

¹⁸⁷ З есею «Що бачать птахи», 1956; рос. пер. М. Ваксмахера.

¹⁸⁸ Там само.

¹⁸⁹ Родичі батьків майбутньої письменниці жили у м. Кам'янець-Подільський, де дитиною Н. Черняк побувала і мала про це теплі спогади (див. роман «Дитинство»). Див.: Феодосєєв С. Кам'янець-Подільський у спогадах дитинства Наталі Саррот // г. Історія Поділля. 6 лютого 2008. URL: <https://podil.com/history/history02.htm> (доступ: 15.08.2022).

ком на фабриці, де виготовляли й фарбували ситець. Коли батько емігрував до Франції, донька у 8-річному віці переїхала до нього в Париж.

По закінченню школи Наталі студіювала англійську літературу в Сорбонні, історію — в Оксфорді й соціологію у Берлінському університеті. Після закінчення юридичного факультету в Паризькому університеті у 1925 р. була прийнята в колегію адвокатів. Тоді ж вийшла заміж за адвоката Раймона Саррота, з яким прожила все наступне життя, виховала трьох дочок — Анну, Клод, Домінік. У роки війни змушена була формально розлучитися, щоби врятувати чоловіка та дітей від репресій через своє єврейське походження, якого ніколи не приховувала. На стосунках із чоловіком розлучення не позначилося — подружжя зберегло родину. У судових установах Н. Саррот працювала аж до 1940 р., коли була усунута від роботи.

Літературою Н. Саррот почала займатися ще в 1930-х рр., однак першу її книгу — «Тропізми» (1939), своєрідну мозаїку психологічних етюдів із 24 мініатюр, — у передвоєнний час ніхто зі впливових критиків не помітив. Визнання прийшло до письменниці після війни, коли один за одним були опубліковані романи «Портрет невідомого» (1948), «Мартеро» (1953), «Планетарій» (1959), «Золоті плоди» (1963), «Між життям і смертю» (1968) — усього, за твердженням біографів, у письменниці понад 10 романів; у цей перелік включають і першу книгу, хоча насправді вона не є романом. По-справжньому посприяла визнанню письменниці есеїстично-критична книга «Ера підозр» (1956), що складалася з чотирьох есеїв 1947-1956 рр. і передмови, написаної Ж.-П. Сартром.

В есеях Н. Саррот розмірковувала про занепад класичного романного жанру, про його вичерпаність; лебединою піснею романної прози вважала романний цикл «У пошуках утраченого часу» М. Пруста; намагалася викласти і власні принципи романного письма. Завдяки цим критичним пасажам її і вважають основоположником нового роману та одним із теоретиків літератури постмодерної доби. Сама письменниця критично ставилася до визначення «новий роман». В одному з пізніх інтерв'ю (з російською перекладачкою сарротівських романів Марусею Клімовою) сказала так: «...це була лише назва, котра послужила Роб-Гріє для того, щоб об'єднати зовсім різних авторів... Не більше. Адже те, що писала я, не мало нічого спільного з тим, що писав сам Роб-Гріє та інші. Хоча, мабуть, щось спільне все-таки було... Ця ідея звільнення: ми, як митці, хотіли звільнитися від загальноприйнятих правил — персонажів, сюжетів і т. д.»¹⁹⁰.

¹⁹⁰ Інтерв'ю опубліковане в г. «Ех-Libris» 17.09.1997 р.; див. електронний варіант, URL: www.mitin.com/people/klimova/sarrous.shtml (дата доступу: 29.03.2013).

Вагомим внеском письменниці у розвиток «нового роману» є прозова книга «Планетарій». Хоча персонажі тут цілком упізнавані, принципового значення у книзі вони не мають, так само як сюжет чи інтрига. У більшості своїх творів авторка, вдаючись до навмисне фрагментованого письма, імітує безглуздість буденного життя. Передає відчуття роз'єднаності людей, кожен з яких має власну орбіту існування. Зустрічі та сутички героїв створюють атмосферу, у якій можливі будь-які життєві колізії. Свої романи письменниця пропонувала як модель людського суспільства загалом.

У 1963 р. Н. Саррот видала свій найвідоміший твір — «Золоті плоди» («Les Fruits d'or») ¹⁹¹. Книга здобула Міжнародну літературну премію. Це «роман про роман», тобто він може бути віднесений до так званої метапрози. Почасти нагадує літературний памфлет, оскільки в ньому йдеться про історію успіху й занепаду книги якогось молодого письменника Брейє під назвою «Золоті плоди». На перший план виходить мотив дискусії про мистецьку цінність твору, який неможливо оцінити (оскільки ми, читачі, не можемо прочитати неіснуючого роману), думки про який безкінечно перехрещуються й повторюються, розтікаються й розходяться, заступають одна одну або суперечать одна одній, вступають у конфлікт і зливаються у єдиний потік. Як і в інших книгах письменниці, тут застосована нараційна техніка «тропізмів», тобто відсутності чітких подій і окреслених персонажів-характерів, зате читаємо безкінечні уточнення й повтори, зауважуємо багатосенсовість і роздрібнення думки, що втрачається в лабіринті реплік у діалогах і полілогах, у безлічі чийхось зауважень, описів невідомо чого, натикаємося на портретні деталі невідомо чийх облич / личин і т. п.

На перший погляд, у романах письменниці немає конкретного зображення. Однак у пізніших її творах (після подій 1968 р.) — «Чи чуєте ви їх?» (1972), «Говорять дурні» (1976), «Дар слова» (1980), «Дитинство» (1983), «Ти себе не любиш» (1989), «Тут» (1995), «Відчиніть» (1997) — ідеться і про сучасні суспільно-політичні конфлікти, і про реальне історичне минуле, у тому числі й минуле власне життя. При тому манера письма по суті не змінилася. Н. Саррот продовжувала по-новаторськи розвивати традицію психологічного роману, ліричної прози. Сильова манера письменниці унікальна, її неможливо скопіювати. Н. Саррот відкидала «реальність видимого», сприймання якої дається без труднощів. Вона була тонким психоло-

¹⁹¹ Див. укр. переклад: Саррот Н. Дитинство. Золоті плоди / пер. з фр. Ганна Малець. Київ: Пульсари, 2001.

гом, показувала найтонші нюанси людської поведінки, мислення й почувань, у чому йшла за традицією Достоєвського, Пруста, В. Вулф, творчість яких високо цінувала.

Н. Саррот відома також як автор п'єс, значна частина яких створювалася для радіо, а не для театру. Вони об'єднані у збірку «Театр», видану в 1978 р. Багато писала й критичних статей — про творчість Пруста, Флобера, П. Валері.

Ален Роб-Ґріє (Alain Robbe-Grillet, 1922-2008) видав свою збірку критичних і програмових статей «За новий роман» у 1963 році. Збірка мала характер авангардистського літературного маніфесту. У ній від імені молодих митців ішлося про «революцію», здійснювану «новим романом»: «Ми не лише не розглядаємо більше світ як наші володіння, нашу приватну власність, пристосовану для задоволення наших потреб, але й не віримо в його глибину»¹⁹². А. Роб-Ґріє стверджував, що у стосунку до людини світ нейтральний. Єдиною реальністю речей для людини є їхня «присутність». Для вираження цієї реальності у розпорядженні письменника наявні оптичні прикметники, на вживанні яких нібито й засноване нове романне мистецтво (про це йшлося в есеї «Шлях майбутнього роману»). Тобто А. Роб-Ґріє декларував свій шозизм (буквальний переклад — «речовізм»). В есеї «Природа, гуманізм, трагедія» виклав свої філософські принципи: у світі, мовляв, існує дещо більш надійне й постійне, ніж людина, — це речі; людина не перебуває з речами у жодному зв'язку, вона лише бачить їх. Об'єктивний погляд на речі — це просто фіксація їх поглядом людини. Отже, письменникам давалася рекомендація своєрідного феноменологічного опису речей як мало не єдиного засобу письма.

А. Роб-Ґріє мав фах інженера-агронома (закінчив Національний інститут агрономії); до 1950 р. працював за фахом в африканських країнах, часто бував у Марокко, Французькій Гвіані, на Гваделупі та о. Мартініка. У кінці 1950 р. залишив цю роботу через стан здоров'я та повернувся до Франції. Ще перебуваючи в колоніях, написав свій перший роман — «Царевбивство» — і відіслав у видавництво «Галлімар», котре відмовилося його публікувати. Однак рукопис помітили і переслали для консультації в інше видавництво — «Мінюї». Після повернення письменника до Франції з'явився другий його роман — «Стирачки» («Канцелярські гумки» / “Les Gommés”) і був запропонований видавництву «Мінюї». Надрукований у 1953 р., роман спричи-

¹⁹² Цит. за: Алхімія слова живого. Французький роман 1945-2000 рр.: навч. посіб. для вищ. навч. закладів / М. Мільнер, Ж. Бєсьєр, Б. Бланкман та ін.; авт.-упоряд. В. І. Фесенко. Київ: Промінь, 2005. 383 с.

нився, як пізніше писала французька критика, до «літературної революції». Роб-Гріє замахнувся на виведення романного жанру з кризи.

У романі «Стирачки» йдеться про детектива Валласа, котрий розслідує можливе вбивство якогось Даніеля Дюпона. Розслідування закінчується тим, що детектив доганяє вбивцю, стріляє в нього і... жертвою стає сам Дюпон, котрий до того ж виявляється Валласовим батьком. Очевидно, що сюжет пародіює античний міф про Едіпа та трагедію Софокла, в основу якої покладено міфічний сюжет; а водночас це й пародія на детективний жанр сучасної літератури. Проте особливу увагу читача привертає не пародійований сюжет, а особливий стиль у цьому романі: його визначальними особливостями стають деталізовані описи речей і ситуацій, перевантаженість повторюваними мотивами, котрі через їхню нав'язану автором присутність набувають навіювальної сили та сприймаються як символи (у романі про детектива Валласа символом стають канцелярські гумки, які він намагається купити у крамницях — символом невловимого, невіднайденного часу). Однак сюжет роману не містить ніякого глибинного сенсу.

На цьому і ґрунтується світогляд письменника Роб-Гріє, що виявився через стиль шозизму: головна ідея — та, що світ речей не має з людиною жодного зв'язку, це байдужий до людини універсум, і лише сама людина намагається знайти в ньому зміст. Той самий принцип «надлишкової» описовості діє і в інших романах письменника — «Підглядач» (1955), «Ревнощі» (1957), «У лабіринті» (1959) тощо. Одним із найвідоміших є роман «У лабіринті» (“Dans le labyrinthe”)¹⁹³, про який сам автор казав, що він містить лише «матеріальну реальність», що в ньому немає жодного алегоричного значення. Якийсь солдат, виконуючи передсмертне прохання свого приятеля, крокує засніженими вулицями якогось вигаданого містечка, розшукуючи наречену загиблого товариша, щоби віддати їй коробку, про вміст якої читач так нічого й не дізнається — можливо, там листи загиблого. Солдат заходить у кафе, у будинки, знову крокує вулицями, зустрічає хлопчика... І так по кілька разів повторюються одні й ті самі дії, схожі описи та однакові деталі.

Незважаючи на прагнення автора об'єктивно відтворити матеріальну реальність, вона парадоксальним чином вивітрується, стає з кожним повтореним описом дедалі ілюзорнішою. Доведена до краю об'єктивність А. Роб-Гріє обертається своєю протилежністю — крайньою суб'єктивністю, адже світ речей у романах цього письменника —

¹⁹³ Українського перекладу наразі немає.

це світ речей, витворений його уявою, фантазією. І парадокс у тім, що фантазія — єдиний світ, який нібито об'єктивно існує. У 1960-х рр. Роб-Гріє почав співпрацювати з кінематографістами, і не випадково: кінокамера — чи не найточніший прилад, який відповідає його настанові на безпристрасну фіксацію навколишнього світу речей. Разом із відомими режисерами (А. Рено та ін.) він створив яскраві зразки «акіно»: написав сценарії до фільмів «Торік у Марієнбаді» (1961), «Безсмертна» (1963) тощо.

Суть свого новаторства А. Роб-Гріє вбачав у тому, щоби деме-тафоризувати дійсність, бо метафора, на його думку, є способом вне-сення смислу в абсурдну реальність, засобом встановлення емоційно-го контакту людини зі світом. Мовляв, час героїв-індивідуалістів, які шукали сенсу існування, уже минув. Тому треба показувати персона-жів, які, власне, не є персонажами, тобто не мають виразної індивіду-альності, не діють, а просто присутні у світі речей. Місце метафори, яка, на думку письменника, представляла застарілий реалістичний тип художнього мислення, має посісти формальний опис. «Новий роман» нічого не виражає, не аналізує і не пояснює. «Він не знає, чого шукає. Він не знає, що повинен сказати», — декларував Роб-Гріє письмен-ницьку позицію у збірці есеїв «За новий роман». Роман, на його дум-ку, передусім повинен був позбутися стереотипів мислення — і саме в цьому полягала його головна функція.

Російський дослідник Леонід Андрєєв слушно зауважив, що у творчості А. Роб-Гріє виразно простежується виродження шозистсь-кого новаторства — воно перетворюється в суму формальних прийо-мів. Літературна техніка набуває самотійного значення, вона повин-на привернути увагу, заінтригувати й урешті заплутати читача. Через те в наступних творах письменник продовжував ускладнювати техні-ку розповіді, насичувати «сюжети» епізодами тортур та насильства.

Попри неоднозначні результати індивідуальних стильових по-шуків новороманістів, **досягнення «нового роману»** в літературі та його вплив на розвиток сучасної прози чималий:

1) автори нового роману ствердили ставлення до літератури як до особливої реальності — автономної, самодостатньої; відкидаючи славнозвісну й неоднозначну на свій час «заангажованість» літерату-ри, декларовану Сартром, Камю та іншими авторитетами, і загалом відкидаючи будь-який зв'язок із реальністю, соціальними проблема-ми; новороманісти зосередили увагу на розкритті індивідуального людського світу і тим самим допомогли літературі свого часу (а це

був період «холодної війни») та наступникам стати над ідеологічною боротьбою, зберегти духовну незалежність;

2) тим самим новороманісти дали поштовх для розвитку сучасної філософської думки: філософи-постструктуралісти здебільшого розглядають та аналізують не саму реальність, а постмодерний «текст» як її знак, її відображення в людському мисленні;

3) відмовившись від зображення цілісних людських характерів як персонажів, новороманісти створили нову цікаву техніку відтворення глибинних пластів людської свідомості, індивідуальної та надіндивідуальної психіки; розробили цілий ряд прийомів нового психоаналізу в літературі, зокрема на основі техніки «потoku свідомості»;

4) тим самим вони збагатили арсенал прийомів психологізму та прийомів нарації; субстанцію її суб'єкта зробили мінливою, текучою, не окресленою, невловимою;

5) новороманісти радикально змінили обриси художнього часу й простору в літературному тексті, тобто обновили арсенал прийомів формування хронотопу;

6) вони створили цілу галерею індивідуальних авторських стилів романного письма, адже кожен прозаїк-новороманіст ішов особливим шляхом у своїх пошуках; тим самим вони збагатили стильову палітру прози;

7) новороманісти викликали неабиякий інтерес до так званої «кризи романного жанру» і розширили його рамки.

Контрольні питання:

- Чим зумовлена криза епічного романного письма у 1950-1960-х рр.?
- Як намагалися французькі новороманісти подолати цю кризу?
- Що вони для цього робили? Це були колективні чи індивідуальні зусилля?
- Чи був «новий роман» напрямом або течією літератури у звичному (принаймні для літератури ХХ ст.) розумінні цього слова?
- Чи можна вважати «новий роман» авангардною течією у мистецтві? Назвіть риси авангардизму в діяльності та творчості представників «нового роману».
- Чим особлива творча манера Наталі Саррот? Чому критики назвали її манерою «тропізмів»?
- Що означає термін «тропізми» стосовно літератури? А в творчості Н. Саррот?

- Що нового вніс у розвиток французької прози Ален Роб-Гріє?
- Що означає термін «шозизм»? Поясніть особливості шозистської манери письма у Роб-Гріє.
- Чим особлива манера Мішеля Бютора? Який стосунок має його «міфологізм» до міфології?
- Чому експериментальне письмо французьких новороманістів дало поштовх розвитку нової філософської прози?
- Чи бачите ви засвоєння досвіду французького «нового роману» у творчості українських прозаїків? Назвіть приклади.
- Яким чином екзистенціалістські ідеї пов'язані з розвитком «нового роману»?
- Яке враження на вас справили твори французьких «новороманістів»?
- Яку прозу ви любите більше — експериментальну чи традиційну? Чому саме таким є ваш вибір?

5. Євангельські мотиви в літературі ХХ століття. Ж. Сарамаго, «Євангеліє від Ісуса»

* Євангельські сюжети у модерній та постмодерній літературі. Тенденції вияву. * Інтерпретація євангельської історії в романі Жозе Сарамаго «Євангеліє від Ісуса». Блюзнірство чи правомірна реалізація постмодерністського погляду на «вічний» сюжет? * Світоглядні аспекти у прочитанні Ж. Сарамаго. Проблема віри, знання, істини. Бачення історії. * Новий образ Христа. * Особливості індивідуального стилю Ж. Сарамаго.

Белетризований переказ Євангелія, уперше з'явившись у ХІХ столітті як прояв секуляризації культури (наприклад, книги французів Ернеста Ренана «Життя Ісуса», Лео Таксіля «Кумедне євангеліє» тощо / Joseph Ernest Renan, “Vie de Jésus”, 1863; Léo Taxil, “La Bible amusante”, 1882), із плином часу зазнавав певних змін. Акценти робилися вже не на деміфологізації Нового Заповіту, що була актуальною для атеїстів — представників позитивістської доби, а на розробці власних версій євангельських персонажів та подій. Упродовж ХХ ст. художнє моделювання Біблії, зокрема Євангелія, значно відрізняється від попередніх епох. По суті, звернення до вічних євангельських мотивів у модерністську добу (Франсуа Моріак, «Життя Ісуса» / “Vie de Jesus”, 1936; Мих. Булгаков, «Майстер і Маргарита», 1940; Х. Л. Бор-

хес, «Три версії Іудиної зради», 1944, «Євангеліє від Марка» / “El evangelio según Marcos”, 1969; та ін.), як і — значною мірою — у добу постмодерністську, можна назвати реміфологізацією. Реміфологізація — це спроба сконструювати сучасні, актуальні міфи за схемою архаїчних. При чому реміфологізація відбувається у двох напрямках — як ідеалізація або демонізація. Тут має місце сакралізація (обожнювання, абсолютизація позитивних рис і характеристик та «олюднення» об’єкта міфу) чи навпаки — абсолютизація та гіперболізація негативних характеристик об’єкта реміфологізації.

Показовим прикладом модерністської реміфологізації є роман «Майстер і Маргарита», де розповідь про розп’яття Ісуса відсувається на другий план (як вставна частина — «роман у романі»), а на першому опиняється міфологізована оповідь про Майстра — незалежного від суспільства митця, чії рукописи, за авторським меседжем, не можуть згоріти, бо мистецтво вічне й самодостатнє, — та його музу Маргариту, котрим покровительствують сам Воланд (тобто Сатана в людському образі) та всі потойбічні сили. У вставному романі головним героєм є реальний персонаж давньоримської історії Понтій Пілат, і його жертвою, всупереч намірам самого правителя та внаслідок політичних інтриг місцевої юдейської верхівки і на догоду кровожерним інстинктам натовпу, виявляється Іешуа Га Ноцрі, а не канонічний євангельський Ісус із Назарету, про якого ніхто в епоху Пілата нічого не знає. Автора роману «Майстер і Маргарита» цікавили передусім філософські проблеми, якими він переймався у свій час: митець і влада, геній та натовп, сила мистецтва та свобода художника тощо. Усупереч реальній дійсності у Радянському Союзі 1930-х, коли створено цей роман, Булгаков усіляко підносив митця як мученика, возвеличуючи тим власну роль опального митця. У романі переважає фантастика й гротеск, сатиричне зображення сучасності стає паралеллю до біблійного Єрусалиму, де Понтій Пілат показаний уособленням політичної мудрості, хоч і неспроможний запобігти кривавим жертвам невігласів та фанатиків.

Щось подібне відбувалося і в інших митців модерної доби, які були переважно агностиками, як от Х. Л. Борхес. Відомі новели «Три версії Іудиної зради» (зі збірки 1944 р.) та «Євангеліє від Марка» (зі збірки 1970 р.) представляють неканонічні версії євангельських колізій, спонукаючи читача переосмислити догматичні погляди на головну подію — Христове розп’яття та його учасників і свідків. Зокрема есеїстична форма малої прози у першому названому тексті обрана

автором для того, щоб десакралізувати уявлення про Сина людського, оскільки, мовляв, «Бог став людиною аж до мерзоти й безодні. Щоб урятувати нас, він міг вибрати будь-яку долю з тих, котрі плетуть складну мережу історії... він вибрав найбільш зневажену долю: він став Іудою» (пер. з ісп. Є. Лисенко). У другому творі — формально класична новелістична розповідь, у якій іронічно показано мотиви людських пошуків віри та її кумира: виявляється, шукачі нової віри готові розп'ясти того, кого вважають здатним врятувати їх ціною власних страждань. Далі, поза скоєння блюзнірського злочину заради власного порятунку, їхнє буквалістське розуміння віри не йде. Отже, в основі християнського поклоніння Христовому розп'яттю автор бачить корисливість, марновірство, споживацтво й злочинну обмеженість та невігластво.

Борхесова поезія та мала проза є зразком інтелектуального переосмислення багатьох міфологем, пов'язаних із християнством, і надавання їм складної інтелектуальної форми. Значно більш відомими й доступними масовій аудиторії є численні романи, які відомий російський богослов Яков Кротов називає зразками «євангельського фантастичного роману»¹⁹⁴, у якому Євангеліє максимально осучаснюється, а в центрі оповіді опиняється то Іуда Іскаріот, то Понтій Пілат, то Марія Магдалина. На думку українського літературознавця Анатолія Нямцу, ХХ ст. є «Великим Руйнівником канонізованих стереотипів мислення, сприйняття й оцінок духовного стану особистості і соціуму», але водночас — «Великим Творцем принципово нових моделей і трактувань творчої спадщини, які не відкидають загальновідоме, а творчо його перероблюють, долаючи одномірність попередніх інтерпретацій»¹⁹⁵.

У другій половині ХХ ст. з'явилися найбільш резонансні й неоднозначні твори, побудовані на євангельському художньо-образному матеріалі: роман «Остання спокуса Христа» (1951) грецького прозаїка Нікоса Казандзакіса¹⁹⁶, повісті «Євангеліє від Іуди» та «Щоденник

¹⁹⁴ Кротов Я. Христос под. пером // Иностранная литература. 1998. № 5. С. 242–253.

¹⁹⁵ Нямцу А. Євангельські мотиви у світовій літературі // Біблія і культура: [зб. наук. праць]. Чернівці, 2000. Вип. 1. С. 21.

¹⁹⁶ У свій час роман був засуджений католицькою та православною церквами. Неоднозначне сприйняття твору триває й донині. Не так давно Російський інститут культурології вивчав на предмет наявності екстремізму кінофільм «Остання спокуса Христа» режисера Мартіна Скорсезе, знятий у 1988 р. за романом Казандзакіса, і дійшов висновку, що в ньому немає нічого екстремістського, хоча він не відповідає християнським догмам. Про це повідомив через «РИА Новости» директор інституту кінознавець Кіріл Разлогов. Прокуратура Москви повідомила, що розглядає необхідність заборони фільму «Остання спокуса Христа» за зверненням депутата Держдуми від ЛДПР Олександра Старовойтова, який попросив перевірити кінокартину на наявність екстремізму. «Наш інститут дав висновок про те, що твори такого рівня взагалі не підлягають розгляду, тому що це художній твір, а не публіцистичне висловлювання... Художник має право як варіанти розглядати будь-які ситуації», — сказав К. Разлогов [див.: Українські новини. 2012-11-02. URL: <http://ukranews.com/news/82646.---.uk> (доступ: 19.04.2015)].

Іуди» поляка Генрика Панаса (Henryk Panas, «Według Judasza. Apokryf. Powieść», 1973, 1974, 1985; «Judasza dziennik intymny. Powieść», 1985), роман «Євангеліє від Ісуса» португальця Жозе Сарамого (1991), роман «Євангеліє від Сина Божого» американця Нормана Мейлера (Norman Mailer, «The Gospel According to the Son», 1997) тощо. Усі вони характеризуються авторською трансформацією євангельських колізій та ідей, яка має мало спільного зі протосюжетом. Автори розробляють власну мотивацію вчинків євангельських персонажів та намагаються заповнити лакуни, котрі, на їхню думку, наявні у прототексті. Ортодоксально налаштованим критикам це дає підставу говорити про намагання постмодерністської епохи вигнати геть із буття Автора, остаточно зруйнувавши христоцентризм європейської культури. Письменники ж, своєю чергою, стверджують, що звертаються до новозавітного канону не заради бажання принизити його чи зруйнувати, а лише з метою визначити сучасні особливості рецепції біблійних концептів та ідей. Нікос Казандзакіс у передмові до свого найвідомішого масовому читачеві роману «Остання спокуса Христа» зазначав, що після його прочитання «будь-яка неупереджена людина... полюбить Христа сильніше, ніж доти»¹⁹⁷.

Євангельський міф виступає в літературних творах ХХ ст. як канон (тобто «усталене правило, нормативний зразок») — забезпечуючи упізнаваність персонажів та сюжетних елементів, а також надаючи авторам орієнтири для розгортання подієвого плану. Водночас першоміф зазнає суттєвої жанрової трансформації, набуваючи ознак, притаманних секулярній масовій літературі. У постмодерну епоху переважає саме тенденція масовізації таких текстів. Твір «Безіменна могила» угорця Себастьяна Ердега може бути класифікований як політичний детектив, «Марія Магдалина» поляка Густава Даніловського є любовним романом, «Обтяжені злом» росіян Аркадія і Бориса Стругацьких — фантастичним романом тощо. Сучасні дослідники й самі автори не раз зазначали необхідність виділити побудований на біблійному матеріалі роман в окремий жанр та розробити поняттєвий апарат для його аналізу. А в американському літературознавстві нещодавно виник термін *biblical romance*, або скорочено *bromance*, уперше вжитий для характеристики роману Крістофера Мура «Агнець. Євангеліє від Шмяка» (1970-ті рр.).

¹⁹⁷ Цит. за: Березіна Д. Роман «Агнець» Крістофера Мура як літературне Євангеліє // Літературознавчі обрії: Праці молодих учених. Київ, 2010. Вип. 16. С. 76-80 URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/30952/15-Berezina.pdf?sequence=1> (доступ: 06.04.2014).

Визначаючи головні жанрові характеристики *bromance* на основі роману Крістофера Мура, поетеса й літературознавиця з Миколаєва Дарина Березіна вказує такі: 1) активне використання автором біблійного міфу, канонічних образів та окремих сюжетних елементів, але зі зміною розповідного центру на такий, що відрізняється від загальновідомого або усталеного; 2) розширення часопростору роману; 3) осучаснення персонажів, наближення їх до культурних та історичних реалій, які оточують автора, і, як наслідок — 4) гібридизація жанру, залучення до текстів жанрових елементів, притаманних масовій літературі.

Одна з характерних рис літературних Євангелій, як зауважив раніше Анатолій Нямцу, — зміна розповідного центру, який, отже, якісно відрізняється від «канонізованого» чи загальновідомого¹⁹⁸. Цей прийом дозволяє презентувати значно більший обсяг інформації, адже кожен із персонажів, наділений «правом голосу», розповідає власну версію загальновідомих подій. Досі найпопулярнішими розповідачами у літературних Євангеліях виступали Іуда Іскаріот («Іуда Іскаріот» росіянина Леоніда Андрєєва, «Безіменна могила» Себастьяна Ердега, «Євангеліє від Іуди» Генрика Панаса), Марія Магдалина («Марія Магдалина» Густава Даниловського), а також сам Ісус або його двійник («Христос приземлився в Городні» білоруса Володимира Короткевича, «Євангеліє від Ісуса» Жозе Сарамаго, «Євангеліє від Сина Божого» Нормана Мейлера). Саме це дає змогу деяким дослідникам класифікувати названі романи як інверсійні — адже всі вони містять певну «реабілітацію» зради Іуди та «негативізацію» або, принаймні, «приземлення» Христа й апостолів. Одним із варіантів такого приземлення є спроба заповнити наявні в тексті лакуни.

У цьому контексті роман «Євангелія від Ісуса Христа», виданий португальським письменником Жозе Сарамаго у 1991 р., називають однією з найскандальніших книжок ХХ ст. Сарамаго зумів дати власне — оригінальне й досить неоднозначне — трактування епізодів Нового Завіту. Він позбавив Ісуса героїки, показавши його перш за все людиною з її бідами та сумнівами, бажаннями та помилками.

Жозе́ ді Со́уза Сарама́го (або Сарама́гу / порт. José de Sousa Saramago, 1922-2010) — нині класик світової літератури, володар багатьох літературних премій та нагород, у тому числі відзначений і Нобелівською премією в галузі літератури 1998 р. Всесвітньо відоме ім'я нобеліянта — не псевдонім, але й не справжнє ім'я письменника.

¹⁹⁸ Нямцу А. Євангельські мотиви у світовій літературі // Біблія і культура: [зб. наук. праць]. Чернівці, 2000. Вип. 1. С. 21.

Він народився Жозе де Сузаром. Нове прізвище з'явилося тому, що працівник архіву вписав до імені хлопчика прізвисько його родини — Сарاماгу (батьки дізналися про це через сім років), що в португальському просторіччі означає «дика редька». Згодом те прізвисько прославило Жозе Сузара на весь світ.

Майбутній письменник народився 16 листопада 1922 р. у селі Азіньяга провінції Алентежу, за 100 км на південь від Лісабона, у безземельній селянській родині. Коли йому було три роки, батьки перебралися до Лісабона, з яким було пов'язане практично все подальше життя письменника. Хлопчик був змушений рано покинути школу, хоча був хорошим учнем. Продовжував навчання в училищі, де опанував фах автослюсаря, оскільки це обіцяло реальні заробітки. До того, як стати професійним письменником, змінив цілий ряд професій (від слюсаря і кресляра — до перекладача й журналіста). У тому числі дванадцять років пропрацював у видавничій компанії. У 22 роки одружився із португальською художницею (цей шлюб розпався у 1970 р.). У вільний від роботи час вивчав іноземні мови, багато читав. Його літературний талант проявив себе доволі пізно. Проте Сарاماго також прагнув реалізувати себе як перекладач (1955-1981) і літературний критик (1967-1968). 1969 року він приєднався до нелегальної на той час Португальської комуністичної партії, в якій завжди дотримувався доволі критичних позицій. Навряд чи хтось із читачів побачить у романах Сарاماго «крайню лівизну». Про це слушно сказав англійський письменник Джон Фаулз: «Мені смішно чути, коли Сарاماго називають комуністом. Він не заслуговує такого приниження. Так, він, безперечно, радикальний, але з головою в нього все гаразд»¹⁹⁹.

Після португальської Революції гвоздик, яка знесла режим диктатора Салазара (25 квітня 1974 р.), Ж. Сарاماго деякий час (квітень 1974-го — листопад 1975-го) співробітничав із газетою «Diário de Notícias» («Щоденні новини») як заступник головного редактора. Цю посаду він був змушений полишити після політичних подій у листопаді 1975 р.

Перша книга Ж. Сарاماго була опублікована в 1947 р. (роман мав авторську назву «Вдова», однак вийшов під назвою «Земля гріха» / «Terra do Pecado»). Літературна спроба була невдалою, тому автор почав вважати, що більше ніколи нічого не напише, бо йому просто нема

¹⁹⁹ Цит. за: Жозе Сарاماго бореться з Богом. URL: http://www.religion.in.ua/zmi/foreign_zmi/2316-zhoze-saramago-boretsya-z-bogom.html (доступ: 26.03.2014); Педро Себастьяо С. Жозе Сарاماго — імператор метафор / пер. з порт. Дм. Дроздовський // Всесвіт. 2021. № 9-12. URL: <https://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/771/41/> (доступ: 10.04.2022).

чого сказати читачеві, і довгий час нічого не видавав — до 1966 р. Працював журналістом, писав про політику, а жити виключно за рахунок літературної праці зважився лише в 1976 р., у 54-річному віці. У 1966 р. опубліковано поетичну збірку, яка ознаменувала повернення Сарамаго в літературу. 1970 року з'явилася ще одна поетична збірка, а 1971 та 1973 рр. він видав збірки публіцистики «Із цього світу та з іншого» й «Валіза мандрівника».

Перші справжні літературні успіхи Ж. Сарамаго припадають на середину 1970-х рр.: роман «Підручник живопису і каліграфії» (1977), п'єса «Що мені робити з цією книгою» (1979), роман «Той, що піднявся з землі» (1980). Сімейна сага «Той, що піднявся з землі» (“Levantado do chao”) опублікована, коли авторові виповнилося 58 років. Ця книга принесла письменникові визнання на батьківщині, а роман «Спогади про монастир» закріпив цей успіх. Автор став володарем Премії критики, премії ПЕН-клубу та інших іноземних нагород. Після цього вже кожний наступний роман письменника ставав неабиякою подією у світовій літературі.

Отже, міжнародне визнання прийшло до Ж. Сарамаго в 1982 р. з публікацією квазі-історичного роману «Спогади про монастир» (“Memorial do Convento”; у нас був відомий російський переклад «Воспоминание о монастыре» 1985 р.), події в якому відбуваються в Португалії XVIII століття. На батьківщині письменника у шкільних програмах із португальської літератури рекомендовано для вивчення саме цей його твір. Визнання пов'язане з унікальним письменницьким стилем (здебільшого він сприймається як близький до напряму «магічного реалізму»), де химерно переплітаються історичні факти й фантастика та містика, натуралістична відвертість зображення з міфологією та глибиною екзистенційних проблем. У письмі Сарамаго немає пунктуаційних правил, порушено всі можливі граматичні правила португальської мови. Деякі читачі та навіть науковці-інтелектуали вважали, що Сарамаго не володів літературною португальською мовою, поки не зрозуміли, що письменник мав на меті створити власний самобутній стиль художнього письма.

Після роману «Спогади про монастир» з'явилися інші знакові твори — романи «Рік смерті Рікардо Реїза» (1984), «Кам'яний пліт» (1986), «Історія облоги Лісабона» (1989) тощо. Їхні сюжети здебільшого химерно фантастичні, хоча й пов'язані з конкретними сьогочасними або історичними реаліями. Роман «Рік смерті Рікардо Реїза» написано у формі діалогу між видатним португальським поетом Фер-

нанду Пессоа (1888-1935) та його літературним двійником під вигаданим іменем Рікардо Реїз із поетичної збірки “Odes de Ricardo Reis” (1946). Ця подія відбувається в 1930-х рр., коли ось-ось має вибухнути громадянська війна в Іспанії, коли до влади мають прийти Гітлер, Муссоліні, Франко і Салазар. Для багатьох португальців цей роман — найкращий твір Сарамаго. Фантастичний роман «Кам’яний пліт» (“A Jangada de Pedra”, 1986) розповідає про відділення Піренейського півострова від Європи та його дрейфування в Атлантичному океані. Сарамаго іронічно показує стосунки мешканців свого регіону — Іберії — з континентальною Європою та іншими частинами світу: іронія виявляється, наприклад, у тому, як він довільно перемішує погляди прем’єр-міністра своєї країни, президента США, туристичних менеджерів і представників ЄС на фантастичну подію, про яку ніхто нічого не може сказати певного.

У 1988 р. Ж. Сарамаго одружився з іспанською журналісткою Пілар дель Ріо, яка згодом переклала багато його творів іспанською мовою та очолила Фонд Жозе Сарамаго.

У 1991 р. побачив світ «скандальний» роман «Євангеліє від Ісуса» (“O Evangelho segundo Jesus Cristo”)²⁰⁰, що спричинив чимало полемічних відгуків і літературних дискусій. Роман було вилучено з літературного конкурсу ЄС (його вилучила заступниця міністра культури Португалії Соуза Лара). Твір показує Ісуса Христа як звичайного смертного чоловіка, який мав любовні стосунки з повією Марією Магдалиною. Щоб пояснити сплеск обурених відгуків на роман, варто пам’ятати, наскільки потужною є ортодоксальна релігійна спільнота в Португалії.

Через скандал Ж. Сарамаго був змушений разом із дружиною Пілар дель Ріо переїхати на острів Лансарот — один із Канарських островів, що належать Іспанії. Португальці не вибачають письменникові його любові до сусідньої країни та прагнення приєднати Португалію до Іспанії в межах уявної Іберійської спілки держав, яку показано в романі «Камінний пліт».

Ж. Сарамаго не міг не знати, яку реакцію викличе його книга з боку католицької церкви. «Безперечно, щось відбуватиметься, але не в такому масштабі і не з такою несамовитістю, як у Португалії», — сказав письменник. Католицькій церкві, додав він, не подобається, коли «порушують її тисячолітній спокій, і коли торкаються її болю-

²⁰⁰ Див. укр. пер.: Сарамаго Ж. Євангелія від Ісуса Христа: роман / пер. з порт. В. Й. Шовкун. Харків: Фоліо, 2010. 544 с.

чих місць, витлумачуючи Біблію, вона відразу ж стає дибки»²⁰¹. Іскрометний та говіркий, Сарамаго не раз пояснював журналістам мотиви, які спонукають його писати: «Я пишу не для того, аби сподобатися чи не сподобатися. Я пишу для того, аби розворушити».

А ще він писав для того, аби боротися проти «певного оглуплення», яке нині є помітним у західних суспільствах (Сарамаго згадував у цьому контексті, зокрема, Італію, де «оглуплення сягає неймовірного рівня, бо хіба можна стерпіти те, що Сильвіо Берлусконі і далі залишається на посту прем'єр-міністра?» — задавав письменник питання своїм інтерв'юерам).

Католицька церква звинувачувала Ж. Сарамаго в тому, що він здійснив «буквальне прочитання Біблії» замість того, аби прочитати її «у символічній формі». Однак письменника цікавила «буква біблійного тексту», з якого стає цілком очевидно, що «Біблія є підручником з аморальності», де йдеться про «безкінечну жорстокість, інцести й різанину». Можна легко підрахувати величезну кількість смертей, заподіяних Богом чи людиною в Біблії, наприклад, при зруйнуванні Содому і Гоморри, на схилі гори Синай, при завоюванні Єрихону чи під час усесвітнього потопу. Як розповіла дружина письменника, один італійський вчений зайнявся таким підрахунком, і цифра сягнула 1700000 загиблих²⁰².

«Боги мали би перенасититися усіма тими злочинами, які були вчинені через них чи заради них», — писав Сарамаго в «Каїні». «Богам немає віри», — зауважив письменник, не приймаючи того, що при руйнуванні Содому Бог убив також невинних дітей, які були в тому місті. Сарамаго усвідомив те, що йому, в його майже 87 років, жити вже недовго, тож весь той час, який йому лишився, намірився використати на «привернення уваги громадськості до своєї роботи, а не для продажу більшої кількості книжок», не для того, щоби збагатитися, хоча й має «дуже дорогу коханку» — Фундацію Жозе Сарамаго (тобто благодійний фонд). У романіста не було сумнівів, що людина «є такою ж жорстокою, як Бог», тож він переінакшив канонічну фразу, аби запевнити: «Ми вигадали Бога за своїм образом і подобою, тому Бог і є настільки жорстоким»²⁰³.

²⁰¹ Див.: Жозе Сарамаго бореться з Богом // Портал «Релігія в Україні». URL: http://www.religion.in.ua/zmi/foreign_zmi/2316-zhoze-saramago-boretsya-z-bogom.html (доступ: 11.04.2022).

²⁰² Див.: Там само.

²⁰³ Див.: Альбіна. Жозе Сарамаго, «Євангелія від Ісуса». URL: <http://tryagain.livejournal.com/344022.html> (доступ: 26.03.2014).

Реакція, викликана у 1991 р. романом «Євангеліє від Ісуса», змусила Ж. Сарамаго покинути свою країну і переїхати жити до Іспанії. Однак полеміка не завадила тому, аби новий роман здобув «безпрецедентний успіх», — заявив португальський видавець Зеферіно Коельйо, який супроводжував письменника під час презентації книги, разом із Пілар дель Ріо, дружиною і перекладачкою Сарамаго, та Пілар Рейсс, головною редакторкою видавництва «Альфагвара», яке видало цей роман в Іспанії та країнах Латинської Америки. Щойно книга надійшла у продаж у Португалії та Іспанії, упродовж першого тижня було продано 30 тис. примірників і доставлено в книгарні ще 120 тис. Для країн Латинської Америки перший тираж склав 130 тис. примірників, ще 30 тис. додруковувалося додатково.

Отже, роман Ж. Сарамаго за рівнем масового успіху можна поставити в один ряд із «Життям Ісуса» Ернеста Жозефа Ренана, «Останньою спокусою» Нікоса Казандзакіса, «Агасфером» Стефана Гайма, «Царем Ісусом» Роберта Грейвза та «Євангелієм від сина Божого» Нормана Мейлера, а також із «Кодом да Вінчі» Дена Брауна, розглядаючи його як чергову спробу десакралізації образу Ісуса Христа. Тож не дивно, що роман викликав гнівну реакцію католицької церкви та португальської критики. Однак від вище названих творів роман Сарамаго відрізняється тим, що він не розрахований на масового читача, не відповідає параметрам масової культури.

Негативні відгуки з боку християн та юдеїв отримували і наступні книжки письменника, зокрема — його останній роман «Каїн» (“Caim”), опублікований у 2009 р. Щодо песимізму й атеїзму знаменитого португальця, то дехто (мабуть, зважаючи на його вік) натякав письменникові: мовляв, не варто так легко гратися із «серйозними» темами. Та Сарамаго залишався вірним собі: «Я — не безбожник. Щодня я намагаюсь відшукати ознаки Бога, але, на жаль, не знаходжу їх». Крім того, письменник повсякчас був контраверсійним стосовно сучасної світової політики: відкрито засуджував дії Ізраїлю в Палестині, а 2009 р. балотувався в Європарламент від Португальської комуністичної партії, що теж викликало неоднозначні судження.

Подивимося докладніше, як представлено в романі «Євангеліє від Ісуса» головний філософський конфлікт — одвічну боротьбу добра і зла, пошуків віри й ідеалу, та які ролі відводяться авторові, Богові, Люциферу, Ісусові та простим смертним героям цього роману. Головний сюжет зав’язується навколо біблійної оповіді про вбивство безвинних немовлят у Віфлеємі, а сам Ісус постає перед читачами звичай-

ною людиною зі своїми пристрастями та вадами. Ж. Сарاماго запропонував читачам вельми неординарне бачення епізодів Нового Завіту.

Автор-оповідач каже про себе «ми» так, ніби оповідь ведеться від сукупності людей, що виражають усереднену чи єдину суспільну думку. Книга названа Євангелією від Ісуса Христа, хоча оповідь і ведеться цим відстороненим мовцем за спільним «ми». Творець тексту часто забігає наперед — він, як Бог, знає те, що було, і те, що настане. Оповідач змішує різні світогляди й теорії; наприклад, розповідаючи про Адама і Єву, які не мали дитинства — періоду, що найбільше впливає на формування психіки, згадує про Юнга, Лакана і Фрейда. Оповідач Сарاماго робить «ліричні» (насправді — іронічні) відступи про те, як правильно будувати тексти, про що не час згадувати і про що було б краще розповісти. Раптом говорить: «*Якби Голяф народився пізніше, він би просто грав у баскетбол*», — і вкладає Богові в уста макіавеллівський вислів про те, що мета виправдовує засоби.

«Євангеліє від Ісуса Христа» — це типовий для Сарاماго малофрагментований текст, не поділений на розділи. Його досить важко читати ще й через те, що автор не розбиває діалоги за допомогою знаків тире та переходів на новий рядок чи бодай лапок. Усе йде всуціль, і читачеві доводиться уважно стежити за тим, хто ж у кожний момент оповіді виступає у ролі мовця.

Бог і Диявол у тексті майже не розрізнимі. «*О Господи, чи настане той день, коли ти прийдеш до нас і визнаєш усі свої провини перед людьми?*» — питає Ісус. Отже, має на увазі, що Бог також грішний — так само, як земні істоти, або здатний помилятися. Добро і зло втрачають свою однозначність, врастають одне в одне. Юдейський Бог нічим особливим не вирізняється з-поміж інших богів, яких людство коли-небудь створювало: він прагне банального всесвітнього панування, тому й поширює нову релігію, яка пізніше зватиметься християнством; тому й вирішив принести в жертву Божого Сина, розіп'ятого на хресті. Тобто Господь Бог приводить свого сина на землю з меркантильних міркувань: щоби розширити свою паству (як сучасні політики розширюють електорат або публічні особи завойовують популярність через піар).

Натомість Диявол у цьому тексті на диво добрий і людинолюбний. У його світі нема ні заборон, ані поняття гріха. Люцифер (не забуваймо: у перекладі з давньогрецької його ім'я означає «світлоносний») приходить до Марії у вигляді жебрака, щоб повідомити їй, що вона носить сина; він піклується про Ісуса у його юнацькі роки як

Пастир. Диявол навіть пропонує Богові повернутися до нього і знову зробитись янголом, аби тільки Ісус не мусив помирати страшною смертю. Але Бог не погоджується.

Ж. Сарамаго позбавляє Ісуса героїки, щедро наділяючи його людськими рисами. Ісус має силу, надану йому Батьком, але залишається людиною, здатною на помилки (епізод зі смоківницею, яку не вдалося «реінкарнувати» після необачно промовленого закляття), здатною на емоції та на земні втіхи. Ісус кохається з Марією Магдалиною. Він співчуває усім тим, хто буде покараний на смерть за нову віру. Ісус розуміє, що це він сам несе майбутнім християнським мученикам страдницьку смерть, однак не може нічого вдіяти, бо є лише знаряддям у руках Бога.

Який же обшир людської волі? Чи справді кожна людина має вибір? *«Воля Божя містить всі інші волі, вона належить Йому, але також усім людям, які вже народилися або ще народяться»*, — думає Ісус. Вибір є, тільки Бог його дуже обмежує усвідомленням майбутньої кари. Причому Господь сам обирає, коли людині дозволено буде досягнути те, що їй призначено зробити і що її за це чекає. Майбутнє для всіх прораховане, і коли Ісус дізнається, скільки смертей принесе людям християнство, він не може спокійно жити — хоче зникнути й більше не бачити земних страждань нащадків. На відміну від класичних біблійних текстів, Юда зраджує Ісуса на його ж прохання, тобто смерть Ісуса постає як самогубство — чи не найтяжчий гріх у християнстві.

Для простих смертних у християнському дискурсі можна говорити про принцип батога і пряника, про гріх-злочин і кару, яка чекає на злочинця. У Сарамаго становище вірян вимальовується як тотальний страх вчинити гріх або успадкувати чужу провину. У християнстві людина апріорі винна, без суду і слідства. Вона народжується з первородним гріхом, який росте в ній. І не конче навіть щось робити, щоби його витягнути на яв, — можна картати себе навіть за бездіяльність. Смерть — це відсутність нового життя. Не врятовані Йосипом віфлеємські немовлята — страшний сон, який передався Ісусові у спадок, провина, яка дісталася йому по земному батькові. Але та провина, котру він нестиме по Батькові Небесному, непомірно тяжча. Не врятувати сотні чи навіть тисячі мучеників, які після його діянь загинуть за християнську віру, рівнозначне масовому вбивству. Навіть римське панування можна розглядати як кару за відвойовану юдеями у попередніх мешканців землю. Тож залишається міцно зціпити зуби й терпіти: може, по смерті надійде рай.

У романі Ж. Сарамато вражає гендерна нерівність, яка, звісно, присутня і в самій Біблії. Однак письменник робить на ній особливий наголос. Звернемо увагу, наприклад, на одну з молитов — ту, яку промовляють чоловіки після виконання подружніх обов'язків: *«Дякую тобі, Господи, Боже наш, царю небесний, за те, що Ти не сотворив мене жінкою»*. Або як показано Марію, уславлену Матір Божу, яка цілий місяць очищується після пологів... від гріха. Вона постає в романі звичайною 16-літньою дівчиною, яка не славилася *«ані побожністю, ані праведністю... бо слова “побожний” і “праведний” вигадані чоловіками, й у жіночому роді вони не вживаються»*. Тобто жінки показані так, як їх трактували у старозавітному суспільстві — як вмістилище гріха. Вони відіграють роль прислужниць, навіть їдять після чоловіків, доїдаючи їхні недоїдки, оскільки представниці жіночої статі в усьому вторинні: Єву ж бо було створено після Адама. А ще жінки мусять регулярно народжувати, і величезна кількість *«ненажерливих плодів кохання»* руйнує їхні вимучені тіла та змушує їхні душі обурюватися, причому батьки не просто тішаться появі кожного сина, а й дякують Богові, що змогли *«врятувати світ від появи в ньому ще однієї жінки»*.

Резюмуючи, можна сказати, що цим романом Ж. Сарамато руйнує догмат про Святу Трійцю, виокремлюючи з неї Ісуса як живу людину. Ісус постає радше революційним персонажем, який критикує установлені закони. Християнство з його мучениками та інквізицією розглядається з точки зору лівого гуманізму. Таку позицію автора можна пояснити його ж словами про те, що він — песиміст, атеїст та комуніст.

У 1998 р. Нобелівська премія дісталася письменникові головним чином завдяки романові *«Спогади про монастир»*, побудованому на історичній подієвій основі. За вісім років до того, у 1990-му, за цим романом у знаменитому Міланському театрі Ла Скала була поставлена опера *«Бальтазар і Блімунда»*. Федеріко Фелліні збирався екранізувати роман. Тим часом у Ватикані твір викликав обурення. Що ж до книги *«Євангеліє від Ісуса»*, то вона була проголошена богохульною, хоч і перекладена 25 мовами та більш як 20 разів перевидана на батьківщині. Інтерес читачів до цієї книги менш за все пов'язаний із деформаціями євангелічних героїв — радше з гострими характеристиками сучасних політиканів та нуворишів (як і інтерес до сатиричної антиутопії *«Камінний пліт»*, 1986).

Одним із секретів успіху Ж. Сарамато став його унікальний стиль. Зацікавлення творчістю Сервантеса і Гоголя, роки праці переклада-

чем та журналістом, «народне коріння» письменника, його геній і талант, у своєму синтезі, дали унікальну мову його романів. Історія Португалії передається ним як частинка світової історії. Із кожним новим твором перед читачем постає «гіпертекстуальний» текст, повний магії, фантастики, реальності, філософської глибини і незвичних пасажів. Руйнуються усталені словосполучення, слова набирають нових, несподіваних значень. «Безкінечні», неподільні абзаци перетворюються на тонку гру ерудита. Слова персонажів підхоплюються (або перебиваються) словами автора. То чується шум майже екзальтованого захоплення, то сум'яття тих, хто сумнівається, то крик тих, хто проти. І все це (з особливим синтаксисом і пунктуацією) передається автором надзвичайно легко, ніби слухаємо звичайну усну оповідку.

1993 р. Ж. Сарамаго почав писати п'ятитомний твір «Лансаротські щоденники», а 1995 р. було опубліковано ще один яскравий роман — «Сліпота» (“Ensaio sobre a Cegueira”), в якому йдеться про те, як епідемія сліпоты поширюється безіменним містом і призводить до гуманітарної катастрофи. Зі схожим сюжетом є фантастичний роман в англійця Джона Віндема «День тріффідів» (John Wyndham, “The Day of the Triffids”, 1951), де також всі осліпли і стали жертвою рослинхижаків. У 1937 р. написана п'єса «Біла пошесть» Карела Чапека, де люди після 45 років хворіють на загадкову неміч невідомого походження.

Роман-антиутопія «Сліпота»²⁰⁴ — один із найвідоміших творів Ж. Сарамаго перед Нобелівською премією. Цей твір спонукає читача замислитися й запитати: куди прямує та куди дійде людство, якщо не прозріє. У романі немає жодної власної назви: ні міста, ні імен героїв. Письменник-оповідач, який наосліп пише хроніку подій, не називає себе.

Сюжет у «Сліпоті» розгортається як жахлива фантастика: у невідомому сучасному цивілізованому місті всі осліпли (Сарамаго неодноразово у своїх творах використав фантастичний прийом «а що, якби?»). Один за одним мешканці міста раптово перестають бачити. Їхня сліпота білого кольору — застилає все навколо людини, як непроникний густий туман. Але залишилася одна зряча людина — продовжувала бачити дружина лікаря-окуліста, який першим зіткнувся із хворобою, хоча заради чоловіка теж змушена була вдавати сліпу, щоб не залишати його безпомічним. І саме вона бачить весь жах, який настав у місті внаслідок несподіваної епідемії втрати зору. Щоденне жахіття, в яке занурюється суспільство сліпих, читач бачить очима жінки — єдиної з усіх, яка з невідомої причини не втратила зір, однак

²⁰⁴ Сарамаго Ж. Сліпота: роман / пер. з порт. В. Й. Шовкуна. Харків: Фоліо, 2013. 316 с.

страждає не менше, адже змушена бачити те, чого краще б не бачити нікому, бо ніхто не може допомогти. Жінка ще й змушена приховувати свою зрячість, щоб її не експлуатували ті, хто втратив людську подобу. Що відбувається навколо? Приреченість, безсилля з одного боку і злість, наростання агресії — з іншого. Що може зробити одна людина, аби хоч якось організувати й полегшити життя своїх сліпих друзів, якщо ворогів стає незмірно більше?

Коли ще сліпота не набрала масштабних розмірів, але вже стало очевидно, що хвороба заразна, уряд примусив перших жертв покинути свої домівки й поселитися в будинку колишньої божевільні, виправдовуючись бодай якоюсь діяльністю супроти цілковитої безпорадності перед сліпотою, причин якої ніхто не розумів. Життя незрячих, які опинилися у безстроковому карантині без будь-якого догляду здоровими людьми, стає все більш нестерпним, однак залежить від рівня самоорганізації людей у кожній палаті. А сліпота слугує ідеальним індикатором того, наскільки людина залишається людиною чи здатна втратити людську подобу.

Зрештою, настає час, коли осліпло все місто. У божевільні стається пожежа, сліпі люди вириваються звідти на волю. І тут умовно можна позначити початок другої частини роману: життя сліпих у місті. Автор напрочуд детально, яскраво показує події та умови, в яких опиняються мешканці зараженого міста. Проте лише сліпий не помітить прозорої алегорії Сарамаго: через фізичну сліпоту він показує людську нездатність бачити очевидне у періоди суспільних катастроф (на зразок сліпоти пересічних російських громадян під час російсько-української війни). Здавалось би, люди втратили лише одне з чуттів — зір. Але для більшості ця втрата рівнозначна божевіллю, духовній смерті, повільному тваринному існуванню, яке врешті призводить до самознищення. Заражена спільнота не здатна до самоорганізації та опору тим, хто тут же перетворюються у хижаків і прагнуть створити нову суспільну структуру, де правлять фізична сила й інстинкти, агресія та страх.

Сліпота проявляє вихованих інтелігентних людей, які не дозволять собі, наприклад, випорожнитися при сліпих або відбирати їжу у найслабших, — і сліпота викриває найбільш мерзенних, чия поведінка після втрати зору стає нелюдською. Сліпота стає тестом людської якості, перевіркою на людяність, детектором істини. «Якщо ми не спроможні повністю жити, як люди, то принаймні докладаймо всіх зусиль, щоб цілком не уподібнитися до тварин», — так прочитується послання письменника до читачів.

«Сліпоту» умовно вважають першою частиною диалогії із продовженням у романі «Прозріння» (інші переклади — «Бачачи» / «Місто білих карток» / “Ensaio Sobre a Lucidez”), в якому мешканців того ж міста знову переслідує біле марево, але вже не фізичного походження. 2008 р. «Сліпоту» було екранізовано бразильським режисером Фернанду Мейреллесом. Стрічка відкривала 61-й Канський кінофестиваль. Жанрово фільм відносять до трилерів.

Стосунки Ж. Сарамаго з Португалією та португальськими читачами залишалися доволі контроверсійними навіть на момент смерті письменника. Він був кісткою в горлі для католиків і євреїв, комуністів і не-комуністів, опонентів соціалізму і прибічників Фіделя Кастро. Його публічні виступи завершувалися брутальними й гострими, як лезо бритви, словесними перепалками. Сарамаго весь час мусив шокувати свого читача. Звинувачений у непатріотизмі, він був змушений пробуджувати заспану португальську самосвідомість. Він не раз наголошував на тому, що не може зрозуміти, чому його співвітчизники стали такими інертними. А португальці, у свою чергу, не розуміли, як він може критикувати свою батьківщину й передовсім Бога. «Правда, на мою думку, в тому, що якби Сарамаго не був настільки контроверсійним, політично некоректним, то португальці просто б не помітили його. Ненависть приходить разом із любов'ю. Саме це дало підстави прем'єр-міністрові Португалії Жозе Сократесу сказати: “Сарамаго залишає велике враження в португальській душі”», — зробила висновок українська рецензентка перекладеного роману «Сліпота»²⁰⁵.

Ж. Сарамаго мав здатність дратувати своїх читачів, змушуючи їх думати про складні філософські матерії та про суть екзистенції. Він створив яскраві алегорії, у яких показав португальців, іронічно насміхаючись, зачіпаючи національні комплекси. Головний із них — постійне травматичне переживання португальців через те, що вони не найкращі у світі. Сарамаго показав, що його співвітчизники насправді нічого не роблять, щоб стати кращими, натомість тонуть у порожній риторичі.

Хтось із критиків називав Ж. Сарамаго «пророком дурнів» (Адам Лангер), хтось порівнював його з Кафкою, але здебільшого всі сходилися у твердженнях про песимістичний гуманізм світогляду письменника, який він сам завжди підтверджував: «...якщо й існує шлях для зміни світу на краще, то цей шлях — песимізм». «“Заражений” євро-

²⁰⁵ Яковленко К. Ватна сліпота // День. 2014. 27 червня. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/blog/suspilstvo/vatna-slipota> (доступ: 10.04.2022).

пейським скептицизмом, іронічністю й неореалізмом, Сарамаго був людиною зі “сумною душею”. <...> Сарамаго став першим літературним імператором у посттоталітарній Португалії після падіння диктатури», — писала його співвітчизниця і дослідниця Соня Педро Себастьяо²⁰⁶.

Чи мав рацію цей письменник у своїх сумних передбаченнях? Що ж, недавно українська рецензентка впізнала у його фантастичних картинах із роману «Сліпота» картини української дійсності на окупованому Донбасі: «І попри те, що в книзі не вказано, яке це місто, здається, що це про Донбас зокрема. “Білу сліпоту” викликає інформаційний простір, особисті переживання, відсутність критичного мислення. Ніхто не ставить питань “чому?”, “як?”, “для чого?”. Є тільки односкладові відповіді “Хунта” і “Наснеслишат”. <...> Люди захоплюють адміністративні будівлі, підривають канали і мости, не замислюючись над тим, що для них самих це грандіозні втрати. Під час аварії ніхто не замислюється над будівництвом. ДіРа наближає дно. <...> Сліпці. <...> Нова так звана держава краде у легітимної держави гроші і нібито віддає своїм співгромадянам. Однак до цього у цих співгромадян вони ж вкрали мільйони. Їхня так звана держава — стара занедбана психлікарня, де є свої наполеони і цезарі, проте немає Вацлава Гавела і Шарля де Голля. Їхні герої — це “бородаї”, “стрілки” і “біси”»²⁰⁷.

Уже в ХХІ ст. з’явилися друком романи Ж. Сарамаго «Печера» (2000; у творі переосмислено алегорію Платона про печеру), «Двійко» (2002), що ілюструє ідею зрощення двох тіл, «Смерть із зупинками» (2005), де зображено стосунки людини та смерті, «Прозріння» (2006), що є політичною сатирою (у романі йдеться про оголошений після виборів надзвичайний стан, коли в урнах усі бюлетені виявилися чистими; цей твір ілюструє недовіру Сарамаго до сучасної демократії). Опубліковані також «Маленькі спогади» (2007) — твір на основі дитячих спогадів письменника (від 4 до 15 років), «Подорож слона» (2008) та «Каїн» (2009). Усього письменник написав 16 романів, а також кілька п’єс, книги спогадів, щоденників, подорожніх нотаток, хронік тощо. Він може бути прочитаний і як віровідступник, і як палкий вірянин. Його останній твір «Каїн» — це повернення до роздумів про Бога, про Божий замисел у світі. Саме наявність Бога в житті Сарамаго змусила його усамітнитись на острові Лансарот, подалі від людської марноти.

²⁰⁶ Педро Себастьяо С. Жозе Сарамаго — імператор метафор / пер з португальської Дм. Дроздовський // Всесвіт. 2021. № 9-12. URL: <https://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/771/41/> (доступ: 10.04.2022).

²⁰⁷ Яковленко К. Ватна сліпота // День. 2014. 27 червня. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/blog/suspilstvo/vatna-slipota> (доступ: 10.04.2022).

У порівнянні з модерністським етапом реміфологізації євангельського канону, постмодерністський етап (починаючи, очевидно, із творів Х. Л. Борхеса) відзначається значно радикальнішими перевертаннями і трансформаціями усталених сюжетів, карнавальним переосмисленням персонажів та їхніх характеристик і радикальним зближенням форм масової та інтелектуально-філософської літератури. В особі Ж. Сарамаго світова література має одного з найбільш іронічних та зухвалих руйнівників канону, закладеного християнською традицією.

Контрольні питання:

- Чому у ХХ ст. письменники в різних країнах світу так часто зверталися до біблійних, особливо до євангельських сюжетів та образів?
- Чи є якась спільна тенденція у романах ХХ ст., присвячених образу Ісуса Христа або біблійним / євангельським сюжетам?
- Сформулюйте поняття «міфологізація» — «реміфологізація» — «деміфологізація». Перевірте свої визначення у словнику. Приведіть докази таких процесів у літературі ХХ ст.
- Чому роман М. Булгакова «Майстер і Маргарита» — не про Ісуса з Назарету, а про Ієшуа Га Ноцрі?
- Що дає підстави прочитати твір Булгакова як авторський міф про митця, а не як роман на біблійну тему?
- Як визначити відмінність роману Ж. Сарамаго «Євангеліє від Ісуса» від інших творів, у яких основою стали євангельські сюжети?
- Чому творчий успіх прийшов до Ж. Сарамаго порівняно пізно?
- Який вплив на португальського письменника мали його належність до комуністичної партії та атеїзм?
- Чи мають твори Ж. Сарамаго стосунок до політики?
- Чим цей письменник неодноразово епатував публіку? Для чого він це робив?
- Яким були стосунки письменника зі співвітчизниками та країною, громадянином якої він був?
- Чому Ж. Сарамаго повсякчас звертався до фантастичних та алегоричних сюжетів?
- Чим особливий стиль Ж. Сарамаго?
- Які твори цього письменника ви читали і яку думку про них маєте?

Повоєнний та постмодерністський періоди в літературах Центральної Європи (Польща, Чехія)

1. Табірна проза: Т. Боровський та польський «катастрофізм»

* Короткий огляд та періодизація польської повоєнної прози. Творчість прозаїків старшого покоління у повоєнний час (Ярослав Івашкевич, Зоф'я Налковська). * Спроби епічного осмислення пережитого досвіду війни (Я. Івашкевич, Єжи Анджеєвський та ін.). * Література факту / nonfiction про німецькі концтабори — *lagrowa / obózowa* проза (книги З. Налковської, Северини Шмаглевської, Мирона Бялошевського та ін.) і її значення. * Творчість Тадеуша Боровського, його місце в польській повоєнній літературі.

Польська література у другій половині ХХ ст. надзвичайно багата й розмаїта. Окрім тих двох періодів, котрі виділяються у розвитку більшості світових літератур (повоєнний — середина 1940-х — кінець 1960-х рр., та постмодерний — остання третина ХХ ст. і початок ХХІ ст.), її розвиток можна поділити на точніші періоди, відповідно зі суспільно-історичними умовами функціонування польської культури. Польські дослідники виділяють окремо: «література війни й окупації» (тобто період Другої світової та німецької окупації), «література в 1945-1948 рр.», «література в 1949-1955 рр.», «література в 1956-1981 рр.» — (чверть століття застійного періоду), література в період «воєнного стану» (1981-1991) / «остання декада»²⁰⁸. Окремо розглядають і період нової незалежної Польщі (від грудня 1991 р. — розвалу СРСР і військового блоку соціалістичних країн, тобто Організації Варшавського договору, яка існувала з 1955 р.), що настав після закінчення фактичної радянської окупації. Кожен із періодів позначений певними тенденціями, які значною мірою не схожі, наприклад, із розвитком української літератури, зате чимало схожого бачимо при порівнянні з літературами чеською, словацькою, угорською тощо (країни Центральної Європи, як нині кажуть у Польщі).

Для трьох перших із названих коротких періодів — включно з часом війни й окупації та двох перших повоєнних — характерна швидка зміна суспільно-політичної ситуації, радикальна переоцінка цін-

²⁰⁸ Див.: Wrocyński T. *Literatura polska po 1939 roku: podręcznik dla klas maturalnych*. Wyd. 5-e. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1997. 328 s.

ностей, круті повороти політичної кон'юнктури, які змінювали польську культуру до невпізнання. Докладніше про цей складний час можна прочитати у знаменитій есеїстичній книзі Чеслава Мілоша «Поневолений розум» (1952), де він пише про багатьох своїх колег-сучасників (Єжи Анджеєвського, Тадеуша Боровського тощо) та неоднозначний шлях їхньої еволюції.

У період німецької окупації (війна тривала для Польщі 2078 днів, тобто 5 з половиною років; загинуло близько чверті населення, 38% матеріальних цінностей було знищено) польська література існувала в умовах глибокого підпілля та поза межами країни. Деякі визначні польські митці перебували в еміграції на Заході або в СРСР (Вітольд Гомбрович, Юліан Тувім, Ванда Василевська, Леон Кручковський, Єжи Путрамент, Владислав Броневський та ін.), чимало було розстріляних, замучених і тих, хто потрапив у радянські (з 1939 р.) та згодом німецькі концтабори. Пройшли крізь них і старші, й молоді, серед них були й ті, у кому в той час пробудився талант прозаїка (Александр Ват, Густав Герлінг-Грудзінський). Ті, хто не зміг вчасно емігрувати, пережив разом зі своїм народом страшні злигодні та непоправні втрати, які й намагалася в подальшому осмислити польська література.

Одним із провідних її напрямів польські дослідники називають **«катастрофізм»**, представлений передусім молодим поетичним поколінням, майже поголовно знищеним у період Варшавського повстання 1944 р.: Кшиштоф Каміль Бачинський, Тадеуш Гайци, Вацлав Боярський, Анджей Тшебінський, Здіслав Строїнський, Станіслав Марчак-Оборський... (Повстання тривало від 1 серпня до 2 жовтня; під час нерівних вуличних боїв загинуло більш як 200 тис. поляків, зруйновано близько 80% забудови польської столиці; після підписання капітуляції повсталих майже всі вцілілі жителі були вивезені в концтабори). До катастрофістів відносять і Тадеуша Боровського (Tadeusz Borowski), якому судилася складніша доля. Ось точна характеристика цієї молоді генерації польського письменства в есеї Чеслава Мілоша «Поневолений розум»: «Як я сказав, ми перебували на дні імперії, як на дні величезного кратеру, і небо вгорі було єдиним елементом, власність на який ми поділяли з іншими людьми на земній кулі. Все те існувало у віршах Бети [під цим іменем Ч. Мілош «зашифрував» Т. Боровського — Н. К.]: сірість, мряка, похмурість і смерть. Одначе його поезія не була поезією скарги. Це була поезія стоїцизму. У віршах його ровесників також не було віри, основним мотивом був заклик до боротьби і візія смерті; на противагу смерті, яка в молодих поетів різних

епох становила романтичну бутафорію, ця смерть була аж надто дійсна; всі ці наймолодші поети Варшави згинули перед кінцем війни або з рук гестапо, або в бою. Проте ніхто з них не піддавав сумніву сенсу жертви до тієї міри, що Бета. “Залишиться по нас залізний брукт — і глухий, глумливий сміх поколінь”, — писав він в одному зі своїх віршів»²⁰⁹.

Провідною темою польської повоєнної прози є осмислення грандіозних і жахливих катастроф, які Польща та цілий світ пережили в роки Другої світової. По війні країна опинилася в зоні радянського політичного й культурного впливу; аж до 1990 року перебувала, по суті, під владою тоталітаризму та під радянською окупацією (у Польщі перебували радянські військові формування). Проте соціалізм так і не зміг завоювати ні прихильність чи хоча би лояльність широких мас (передусім завдяки консерватизму польського селянства, яке опиралося колективізації, завдяки католицькій церкві — Костьолу — та завдяки митцям, які в переважній більшості залишалися опозиційними до влади), ні довіру мистецької еліти, яка, навіть будучи зовні лояльною (як-от митці старшого покоління — З. Налковська, М. Домбровська, Я. Івашкевич, Ю. Тувім, К.-І. Галчинський), усе-таки прагнула внутрішньої свободи і вперто її відстоювала.

Тому в польській літературі значно триваліший час, ніж у республіках СРСР, потужно поширювалася й розвивалася так звана «література другого обігу» — самвидавна, підпільна, схована в шухлядах й офіційно опублікована значно пізніше або видавана в еміграції. Натомість очевидно слабшим був так званий напрям соціалістичного реалізму, засади якого прокомуністична влада всіляко нав'язувала митцям як єдино допустимі в соціалістичній країні, однак більшість талановитих художників залишилися поза його впливом, намагалися виїхати або опинялися у «внутрішній еміграції». Навіть офіційне керівництво Спілки польських письменників у 1983 році, у момент загострення суспільно-політичної боротьби (13 грудня 1981 р. — оголошено військовий стан), стало на антисоціалістичні позиції, і під тиском радянських властей Спілку розігнали, щоби створити нову, яка вже, по суті, не мала жодного морального авторитету.

Найочевидніші вияви соціалістичного реалізму в Польщі бачимо в короткі періоди 1945-1948 та 1949-1955 рр., коли соціалістичний лад ще не був остаточно встановлений, політична ситуація залишалася

²⁰⁹ Мілош Ч. Поневолений розум / пер. з англ. Богдан Струмінський. Б. м: Сучасність, 1985. 270 с. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Milosh_Cheslav/Ponevolenyi_rozum.pdf (доступ: 12.08.2022).

нестабільною, а комуністичний уряд усіляко загравав із мистецькою елітою, щоби схилити її до співпраці. Дехто з митців намагався опанувати нову ідеологію та показати її переваги в новій Польщі. Бачимо це в деяких оповіданнях (воєнних і післявоєнних часів) та в епопеї «Хвала і слава» Я. Івашкевича, у прозі та драматургії Леона Кручковського, Ванди Василевської, Тадеуша Брези тощо. Однак і в їхній творчості очевидні штампи й ідеологічно-міфологічні структури соц-реалізму — лише поодинокі приклади.

Одним із перших звернувся до осмислення воєнного минулого відомий прозаїк Єжи Анджеєвський (Jerzy Andrzejewski, 1909-1983, Варшава), роман якого «Попіл і діамант» («Popiół i diament», 1948) десятиліттям пізніше був талановито екранізований режисером Анджеєм Вайдою (Andrzej Witold Wajda, 1926-2016) за сценарієм Анджеєвського і став бестселером — одним із перших у повоєнній польській літературі. Він видавався масовими накладами понад 30 разів; досі входить у хрестоматії для польських школярів. У 1984 р. в опитуванні польських читачів під гаслом «Сорок книг за сорок літ», яке проводила газета «Polityka», читачі поставили цей роман на перше місце.

Є. Анджеєвський народився у Варшаві в родині крамаря, власника бакалійної крамниці. Середню освіту здобув у гімназії, потім навчався на філологічному факультеті Варшавського університету (1927-1931). Після закінчення деякий час працював журналістом, з 1932 р. публікував у різних періодичних виданнях свої оповідання. По-справжньому відомим письменником став у 1938 р., коли вийшов друком перший його роман «Лад серця» («Ład serca»; значною мірою там використано автобіографічний матеріал).

Перший роман Є. Анджеєвського зробив його популярним у Польщі, за книгу він отримав Премію Молодих, яку присуджувала Польська Академія Літератури. У період 1930-1940-х рр. за письменником закріпилася репутація «католицького», зі схильністю до психологічного аналізу та метафізичних роздумів.

Роки окупації Є. Анджеєвський прожив у варшавській квартирі старшого колеги Я. Івашкевича, який у цей час мешкав у своєму приміському будинку в Стависьках. Молодий письменник брав активну участь у підпільному літературному та культурному житті Варшави. Враження від років окупації виявилися у збірці його оповідань «Ніч» (“Noc”), яка вийшла друком у 1945 р. Одне з кращих оповідань «Ночі» — «Перекличка» (“Apeł”) — порушує так звану «мартирологічну» тему, тобто тему масових злочинів тоталітарних режимів. У творі

йдеться про Аушвіц / Освенцім (німецький концтабір побіля Кракова), зокрема про те, як через відсутність одного з в'язнів при перекличці гестапівці покарали всіх інших 15-годинною екзекуцією на плацу. У центрі розповіді — психологічні відчуття та переживання головного героя, на очах якого гестапівець забиває до смерті іншого в'язня. Постає болісна проблема свідомості жертви екстремальних подій: чому і як людина може стерпіти власне приниження і сприйняти найжорстокіший кінець, але приниження від того, що на смерть прирікають іншу людину, беззахисну і самотню, є просто нестерпним, оскільки піддається нищівному нівелюванню все одвічно людське. Усі оповідання збірки характеризує підкреслений психологізм: автор аналізує поведінку окремої людини і цілого людського колективу в особливих, екстремальних умовах.

Провідним твором збірки є оповідання «Страсний тиждень» (“Wielki tydzień”). Воно значне за обсягом і більше схоже на повість. Події, змальовані в ньому, відбуваються у квітні 1943 р. напередодні Великодня. Того року він співпав з намірами гітлерівців ліквідувати євреїв варшавського гетто, на що жертви відповіли повстанням. Від самого початку було зрозуміло, що повстання приречене на провал, що це не більше, ніж жест відчаю, але мешканці гетто не здавалися, і бої тривали кілька днів. На тлі цих трагічних подій Анджеєвський показує поведінку молодої єврейки та польської родини Малецьких, яка намагається її врятувати. Назва оповідання, з одного боку, точно відповідає історичній хронології подій, а з іншого — є метафорою. Загибель євреїв варшавського гетто (а їх лише під час боїв загинуло близько 13 тисяч) порівнюється з муками і загибеллю Христа, «страстями» Христа.

Після звільнення Польщі від фашистської окупації Є. Анджеєвський оселився у Кракові, де впродовж 1946-1947 рр. очолював Краківське відділення Союзу польських літераторів. У той період він і написав свій знаменитий роман «Попіл і діамант», у якому йдеться про події в Польщі одразу після приходу радянської армії, а саме про збройне протистояння нового польського (прорадянського) уряду та підпільних організацій Армії Крайової (АК) у 1944-1947 рр. Основна тема твору — трагедія розколотого й дезорієнтованого польського суспільства, для якого кінець фашистської окупації став початком нової — радянської, і призив до братовбивчої війни. Події роману охоплюють усього чотири дні 1945 р. і розгортаються навколо підготовки до замаху на життя секретаря воєводського комітету так званої ПРП (Польської робітничої партії) Стефана Щуки, який приїхав у невелич-

ке містечко Острізець у справах. Отже, у центрі зображення — образи комуніста Стефана Щуки та підпільника з осередку АК Мацека Хелмицького, якому його військові командири доручили вбити комуністичного діяча. Автор симпатизує обом персонажам, немовби вбачаючи в їхніх моральних якостях тип справжнього поляка, гідного представника своєї нації. Щуку і Хелмицького об'єднує притаманний їм патріотизм, людяність, віра у майбутнє Польщі. Це люди, яких не зламали важкі випробовування воєнних часів. І в тому, що ці люди повинні вбивати одне одного, для автора полягає найвищий трагізм. Думку про те, що переможців у такій війні не буває, підтверджує заключна сцена роману: після вбивства Щуки Мацек Хелмицький трагічно гине від кулі патрульного солдата. Братовбивча війна, на думку Анджеєвського, — це непотрібний попіл, який вітер розвіє по світу (назва роману — ремінісценція з патріотичного вірша польського класика Ципріяна Норвіда).

У 1950 р. Є. Анджеєвський вступив у правлячу польську компартію (у її назві — Польська об'єднана робітничка партія — не було визначення «комуністична», щоб не викликати у поляків небажаних асоціацій із Радянським Союзом, але вона керувалася тою самою ідеологією; була керівною політичною силою у Польській Народній Республіці від 1948-го до 1989 р.) і деякий час активно виступав як партійний публіцист. До 1957 р. він був одним із найактивніших будівників нової польської мистецької спільноти, близьким до влади. У 1952 р. з'явилася збірка його статей «Партія і творчість письменника» («Partia i twórczość pisarza»). Як партійний літератор, він мав чимало привілеїв: наприклад, часто їздив у складі різних делегацій за кордон, мав високі посади (був депутатом сейму тощо). Заради цього письменник навіть покаявся в ідеологічних «помилках» свого роману «Попіл і діамант» — так вимагала від нього партія. Однак після смерті Й. Сталіна, у 1953 р., в ідеологічних поглядах письменника відбулася різка зміна. Перші ознаки кризи марксистської ідеології в авторській свідомості помітні вже в його оповіданні «Великий плач паперової голови» (1953), а остаточний розрив виявився в повісті «Темрява вкриває землю» («Ciemności kryją ziemię»), яку він писав із грудня 1955-го по червень 1957 р., не зважаючи на невеликий обсяг твору.

Письменник звернувся до середньовічної Іспанії часів інквізиції. Головний герой повісті — молодий монах Дієго, котрий за переконанням стає вірним слугою кривавого інквізитора Торквемади. Торквемада — реальна особа, найстрашніший з усіх середньовічних інкві-

зиторів (за 16 років перебування на своєму посту Верховного інквізиторів він послав на страту близько 10 тис. людей — так званих еретиків). По суті, Є. Анджеєвський показав Торквемаду як історичну паралель і наочну аналогію сталінізму. Але польський читач насамперед сприйняв повість не як алегорію, а як болісну сповідь письменника, який учора належав до партійних догматиків і тепер страждає відчуттям провини.

Із повісті «Темрява покриває землю» розпочався вершинний період творчості Є. Анджеєвського. Восени 1957 р. «Темрява...» була інсценізована. Невдовзі Анджеєвський став відомим і за кордоном. Європейську славу йому приніс фільм Анджея Вайди «Попіл і діамант» (1958), що на Канському кінофестивалі 1959 р. отримав спеціальний приз критики. Співпрацю з Вайдою письменник продовжив і надалі. Саме Вайда підказав йому тему наступного твору — «Райська брама» («Bramy raju»), написаного у вересні 1959 р. Сюжет у цій повісті будується на реальних історичних подіях — так званому хрестовому поході дітей.

У 1212 р. хлопчикові-пастухові Стефану із Клуа, що поблизу Вандома (Франція), було видіння. Як стверджують літописи, перед ним з'явився Ісус в образі пілігрима і сказав, що гріб Господній, який перебуває в Єрусалимі, можуть звільнити лише чисті й невинні діти, а не лицарі. І Стефан з кількома хлопчиками-пастухами вирушив у хрестовий похід. Звістка про це миттєво поширилася всією Францією, країну охопила масова істерія. До походу приєдналося кілька тисяч дітей і кілька старих пілігримів. Закінчився похід трагічно: усі діти загинули на шляху до Єрусалиму.

Повість Є. Анджеєвського написана як одна суцільна фраза без розділових знаків, у стилі так званого «потіку свідомості» — способом безпосередньої фіксації думок, спогадів, видінь та молитов п'яťох дітей, які сповідуються старому священникові. Увесь цей потік врешті-решт спрямований на те, щоб виявити справжню причину походу, яка поступово розкривається з різних точок зору.

У повісті «Райська брама» зібрані майже всі провідні теми Є. Анджеєвського: людина й історія, пошуки сенсу життя та смерті, проблема морального вибору, тоталітарна ідея і сліпий фанатизм, зіставлення досвіду старості та юності, психіка і мораль підлітків. Для сучасників Анджеєвського «Райська брама» була символом комуністичного «світлого майбутнього», віру в яке автор безжально розвінчував, а песимізм повісті свідчив про неможливість досягнення цієї

мети. Але філософська ідея твору ще ширша. Окремі критики вважали, що Є. Анджеєвський стверджує думку про те, що рушійною силою людської історії в остаточному рахунку є не якась усвідомлена вища моральна мета, а приховані або неусвідомлювані біологічні, зокрема еротичні, інстинкти. У 1967 р. разом з А. Вайдою Анджеєвський зняв фільм за цією повістю.

Від 1960 р. Є. Анджеєвський мешкав у Парижі, хоча зв'язків із батьківщиною втрачати не хотів. Враження від французької столиці та життя мистецької еліти відбилися у повісті «Йди стрибати по горах» («*Idzie skacząc po górach*»), написаній упродовж 1962-1963 рр. Центральне місце в цьому творі відведено сатиричній характеристиці паризьких літературно-художніх кіл, а головним героєм виступає старий художник Антоніо Ортіс (помітно схожий на П. Пікассо, який, очевидно, став прототипом для польського автора).

Після появи повісті Є. Анджеєвський здобув репутацію дисидента, й упродовж наступних десяти років у Польщі його відмовлялися друкувати. Ще у 1957 р. (після XX з'їзду КПРС у Москві, який засудив «культ особи» Сталіна) Анджеєвський офіційно вийшов із рядів польської керівної партії — ПОРП. У 1968 р. у відкритому листі він засудив вторгнення радянських військ у Чехословаччину. Із цих самих позицій написав наступний свій твір — книгу «Місиво» («*Miazga*», 1969), над якою працював від 1963 р. Метафорою «місиво» письменник означив літературно-художнє, суспільне, ідеологічне, інтелектуальне життя Польщі 60-х рр. XX ст. Книжка була опублікована на батьківщині лише у 1982 р.

У 1968 р. за кордоном вийшла друком повість Є. Анджеєвського «Апеляція» («*Apelacja*»), психічно хворий головний герой якої Мар'ян Конечний переконаний, що за ним постійно стежать. Він підрахував, що в цьому стеженні задіяні 30 тисяч чоловік; у відчаї герой пише апеляцію Громадянину Першому Секретарю, в якій просить скасувати стеження і притягнути до відповідальності тих, хто брав у ньому участь. Повість складається з варіантів апеляції, в тексті якої Конечний хоче вмістити усе своє життя, щоби Громадянин Перший Секретар переконався, що Конечний прожив його чесно. Божевілля Конечного — це символ тоталітарної дійсності XX ст., симптом її ідеології та життєвої практики.

Як і повісті «Райська брама» та «Місиво», «Апеляція» — це своєрідний перегляд, переоцінка з висоти набутого досвіду власних та суспільних уявлень про суть історичних процесів і про місце людини

в них. Ревізія ідеологічних та культурних цінностей сучасності й історії стала загальною темою останніх творів Є. Анджеєвського — оповідань «Вже нічого» (“Wie nic”, 1976), «Ось — кінець тобі» (“Teraz na siebie zaglada”, 1976) та повісті «Ніхто» (“Nikt”, 1983). Герой першого твору — письменник-песиміст і ревізіоніст Герман Айсбергер, схожий на самого Анджеєвського. В оповіданні «Ось — кінець тобі» йдеться про Авеля та Каїна; автор «ревізує» біблійні уявлення про минуле, про ті часи, коли на землі, за біблійною міфічною версією, був рай. Авель у Анджеєвського підтримує створений Адамом міф про рай, а Каїн зі слів матері знає, що ніякого раю не було і дійсність була ще жорстокішою, ніж у його часи. У повісті «Ніхто» Анджеєвський вдавня до ревізії античного міфу про повернення додому Одиссея після Троянської війни. За його версією, Одиссей так і не повернувся, загинули всі його супутники, загинув і він сам. Живим залишився лише блазень на ім'я Смійся-Плач. Він і починає складати перші рядки твору, який стане відомою згодом гомерівською «Одіссеєю».

Упродовж десятиліття, із 1972-го по 1981 р., на сторінках еміграційного польського часопису «Література» Є. Анджеєвський регулярно друкував свій літературний щоденник «З дня на день. Літературний щоденник, 1972-1979» (“Z dnia na dzien: Dziennik literacki, 1972-1979”; виданий у Польщі лише в 1988 р.). Помер письменник у 1983 р. у Варшаві і похований у польській столиці.

Творчість Є. Анджеєвського представляє ту частину польської повоєнної літератури, в якій майстерно використано умовні засоби письма, хоча він не цурався й публіцистики, документальної форми та прямого свідчення. Натомість чимало його колег відмовлялися від белетризації і зверталися до нефікційних жанрів. Показово, що воєнна тема в польській літературі породила потужну хвилю нефікційної літератури (nonfiction), тобто різноманітних творів документального кшталту, серед яких виділяються свідчення очевидців про пережите в німецьких концтаборах (польські науковці вживають терміни “dokumenty zbrodni”, “literatura faktu”, “literatura lagrowa i łagrowa” тощо).

Особливу роль відіграли книги нарисів Зоф'ї Налковської «Медальйони» (1945), Северини Шмаглевської «Дими над Біркенау» (1945) та збірка оповідань Т. Боровського «Прощання з Марією». Із них дві перші з'явилися влітку 1945 р. й були використані як документальні свідчення з боку звинувачення на Нюрнберзькому процесі над нацистськими злочинцями. Книга Т. Боровського та його трагічна доля досі викликає дискусії та неоднозначне сприймання.

Фактографічна книга нарисів відомої романістки З. Налковської (1884-1954), котра завоювала читацьку прихильність своїми реалістично-психологічними творами ще в міжвоєнний період, була написана зі слів очевидців, з якими письменниця зустрічалася, будучи співробітницею Головної комісії з розслідування злочинів гітлеризму на території Польщі. Комісія була організована в перші тижні після звільнення польських земель. Цикл Налковської, що отримав назву «Медальйони» (“Medaliony”, авторське датування: «весна — літо 1945»); видано в 1946), містить вісім нарисів, кожен із яких розкриває окрему сторінку нацистських злочинів. «Професор Шпаннер» — про німецький науковий центр, де виготовляли, крім іншого, мило з людських трупів; «Дно» — про побут в’язнів-жінок у концтаборі Равенсбрюк; наступні чотири нариси («Жінка зі цвинтаря», «Біля залізничного насипу», «Двойра Зелена», «Віза» / з нім. die Wiese — «лука / луг») — страхітливі епізоди винищення польських євреїв; два останні нариси — «Дорослі й діти в Освенцімі» та «Людина міцна» — про будні й екстремальні випробування, у тому числі й про газові камери величезних нацистських фабрик смерті, з яких шість найбільших — Аушвіц під Краковом, Майданек під Люблінном, Треблінка неподалік Варшави тощо — діяли всю війну на території Польщі.

У книзі немає жодного піднесеного пафосу, тільки скупі викладені свідчення очевидців та стриманий авторський коментар. Однак книга вперше відкрила світові те, що потім набуло (завдяки Нюрнберзькому процесові) широкого розголосу. Лише в Освенцімі до 18 січня 1945 р. (день звільнення радянською армією) було знищено майже 5 млн. людей. План Гітлера був розрахований на повне знищення слов’янських націй, полякам належало гинути слідом за знищеними на їхній землі євреями: «Полякам слід залишити тільки такі можливості існування, які показують їм безнадійність їхнього національного становища», — заявив біснுவатий фюрер.

Відомий поет Юліан Пшибось писав про своєрідний шок, який пережила польська література при спробах художнього осмислення воєнної трагедії: «Не було в історії людства такого руйнівного морального потрясіння. Слово наше боязко відступає перед найменуванням тих жахів, мертвіє думка, перо застигає в руці»²¹⁰. Але чимало письменників знайшли адекватні засоби, щоби показати світові уроки Другої світової.

²¹⁰ Цит за: Werner A. Zwyczajna apokalipsa: Tadeusz Borowski i jego wizja świata obozów. Warszawa: Czytelnik, 1981. 259 s.

Книга З. Налковської — це кілька десятків сторінок детально продуманої, точної, зовні сухувато-спокійної і внутрішньо надзвичайно драматичної прози, в якій передано свідчення тих, що вижили в концтаборах та гетто або знали загиблих. Авторська позиція не декларується, однак виявлена через епіграф: «Люди людям наготували таку долю», — як застереження усім сучасникам і майбутнім поколінням. З. Налковська написала книгу, яка належить «документально-репортажному жанрові, хронікам, мемуарам очевидців... у них переважає насичена фактами, суворо реалістична манера оповіді, яка нерідко виключає вимисел, афектацію, надмірну експресивність», — писала радянська дослідниця Валерія Ведіна у передмові до книги менш відомої польської письменниці С. Шмаглевської²¹¹.

Северина Шмаглевська (Seweryna Szmaglewska, 1916-1992) — авторка документальної книги-свідчення «Дими над Біркенау»²¹² (Біркенау — назва частини табору Аушвіц / Освенцім, де перебували ув'язнені жінки), що теж стала документом звинувачення на Нюрнберзькому процесі. Повернувшись після звільнення з американської зони окупації Німеччини до Польщі, Шмаглевська написала про пережиті в Освенцімському концтаборі майже 2,5 роки: від осені 1942 р., коли вона туди потрапила як учасниця Руху Опору, до ліквідації Аушвіцу в січні 1945-го (авторське датування книги: 18.07.1945). Письменниця заклала традицію «відтворювати безпосередньо пережите й відчуте, осмислювати недавні події по живих, так би мовити, слідах. Фабула в таких випадках помітно спрощується, зосереджуючи головне смислове навантаження на перебігу справжніх, достовірних подій», — писала В. Ведіна²¹³.

Книга Шмаглевської ділиться на три частини (названих за роками перебування авторки-оповідачки в таборі: 1942, 1943, 1944) з епілогом; у кожній частині від чотирьох (у першій) до восьми (II ч.) й шести (III ч.) нарисів-розділів, де йдеться про різноманітні аспекти табірної життя. Наприклад, у першій частині «1942 рік» — 1-й розділ «Arbeit... Arbeit... Arbeit...» — про робочий день у таборі, види робіт, які виконували в'язні, небезпеки, які їх на кожній роботі чекали. 2-й розділ — «Це просто грип» — про хвороби й смертельну небезпеку захворіти, оскільки хворих відбраковували і знищували, а не

²¹¹ Ведіна В. Свідчення Северини Шмаглевської // Шмаглевська С. Біла троянда. Дими над Біркенау: повісті: пер. з польськ. В. Старика та Є. Литвиненка; передм. В. Ведіної. Київ: Дніпро, 1990. С. 4.

²¹² Див. укр. пер.: Шмаглевська С. Біла троянда. Дими над Біркенау: повісті / пер. з польськ. В. Старика та Є. Литвиненка; передм. В. Ведіної. Київ: Дніпро, 1990. 463 с.

²¹³ Ведіна В. Свідчення Северини Шмаглевської // Шмаглевська С. Біла троянда. Дими над Біркенау: повісті: пер. з польськ. В. Старика та Є. Литвиненка; передм. В. Ведіної. Київ: Дніпро, 1990. С. 4.

лікували. 3-й розділ — «Перша велика дезинсекція» — про співпрацю есесівок-наглядачок із кримінальними злочинцями; про «боротьбу» з вошивістю — ще один вид знущання над в'язнями — та її наслідки. 4-й розділ — «Начальник Ефінгер у добромум гуморі» — про представника табірної адміністрації, чий відділ займався збиранням, сортуванням і зберіганням цінних речей, привезених у табір в'язнями; і т. д.

С. Шмаглевська водночас фіксує всі подробиці табірної життя, які сама пережила й запам'ятала, і окреслює головні історичні події, котрі, попри відрізаність в'язнів від світу, доходили до них змінами табірної життя, зустрічами з новими людьми: наростання проблем із постачанням продовольства — у таборі зростає голод (особливо важким був 1943-й рік); привозять екзотичних в'язнів із Греції — мешканці табору дізнаються про нові завоювання гітлерівського райху в Європі; прибувають в'язні з повсталі Варшави (початок осені 1944-го) — табірні старожили розуміють, що наближається жахливий кінець; і т. д.

За ходом розповіді авторка розмірковує про чимало морально-етичних проблем: протиприродність табірної існування, способи виживання в ньому, здатність чи неможливість до нього пристосуватися, причини депресій і занепаду та деградації, моральні переступи есесівців і в'язнів тощо. Оповідачка майже не зачіпає політичних аспектів; лише деякі — зокрема національні взаємовідносини — потрапили у поле її зору. У вступі вона заявляла про намір «уникати пропаганди»: *«Є речі, які перебільшення не потребують. Все, що я тут розповідаю, можу підтвердити перед будь-яким трибуналом. Ця книжка — переживання і спостереження однієї людини. Це лише краплина у величезному, безмежному океані»*²¹⁴.

Подробиці табірної життя викладені у Шмаглевської суворими й простими словами, не розрахованими на ефект чи екзальтацію. Ще більша стриманість властива оповідачці при передачі власних переживань: вони ніби відчужені від авторської особи, представлені узагальненими переживаннями будь-якої жертви. Постать авторки не вписується в центр повістєвої колізії. Усі моменти типово мемуарного характеру поступаються якнайдетальнішій фіксації баченого й пережитого багатьма. «Робиться відверта ставка на повну безсторонність, неупередженість, своєрідну безособовість в ім'я якомога об'єктивнішого проникнення в жахливу навколишню реальність», — писала авторка передмови до українського перекладу²¹⁵.

²¹⁴ Шмаглевська С. Біла троянда. Дими над Біркенау: повісті / пер. з польськ. В. Старика та Є. Литвиненка; передм. В. Ведіної. Київ: Дніпро, 1990. С. 184.

²¹⁵ Ведіна В. Свідчення Северини Шмаглевської // Шмаглевська С. Біла троянда. Дими над Біркенау: повісті: пер. з польськ. В. Старика та Є. Литвиненка; передм. В. Ведіної. Київ: Дніпро, 1990. С. 5.

Табірне життя у Шмаглевської фіксується так, «як його могла б зафіксувати колективна свідомість, а не чітко окреслена особистість»²¹⁶. Повість показує продуману до дрібниць систему табірної системи, націлену на фізичне й моральне знищення людей. У цій системі узаконена повна сваволя; людина перетворюється на непотрібну річ — додаток до речей, які в неї відберуть, щоб утилізувати. Нормальні людські уявлення перетворюються на зайві пережитки, на анахронізм, що лише заважає пристосуватися до табірних умов. Невпізнанно змінюється зовнішній вигляд — людей перетворюють на стадо істот-рабів. Таким чином у Шмаглевської на перший план виступив цинічно оголений злочин нацизму — зведення людини до тваринного стану, щоб убивати її без найменших докорів сумління. Звідси поставала загроза психічних деформацій, руйнування елементарних норм моралі.

Однак у книзі С. Шмаглевської є й свідчення про моральний опір катам і табірній нівелювальній системі. Для виживання важливо було не виділятися із загалу, звести до мінімуму свої матеріальні потреби. Про організовану протидію адміністрації й «порядкові» не було й мови. Але яскраві факти саботажу й солідарності в'язнів таки щось значили. Через те найсвітліші сторінки книги присвячені тим подругам, які були для авторки-оповідачки уособленням спротиву й моральної стійкості.

Після книги «Дими над Біркенау» С. Шмаглевська написала й інші автобіографічні книги: «Єднає нас гнів» (1955), «Має бути гарний день» (1960), «Крик вітру» (1962), роман «Невинні в Нюрнберзі» (1972) тощо. Писала книги для дітей: «Чорні стопи» (1960), «Новий слід чорних стіп» (1973), роман «Вовча ягода» (1977), збірка оповідань «Двоє сумних людей» (1986) та ін.

Очевидно, у перекладному тексті книги С. Шмаглевської були ще й цензурні втручання (не випадково ж український переклад здійснено лише в роки «перебудови», тобто майже через півстоліття). У наші дні книги польських документалістів потребують докладнішого вивчення.

Інакше, ніж у нарисах З. Налковської та С. Шмаглевської, виглядає табірний дійсність у творчості Тадеуша Боровського (1922-1951) з молодого покоління «катастрофістів». Цей письменник у книзі автобіографічних оповідань «Прощання з Марією» (“*Przeżycie z Marią*”, 1947)²¹⁷ пішов значно далі від своїх сучасників у стилізації суспільно-

²¹⁶ Там само.

²¹⁷ Див. російський переклад: Боровский Т. Прощание с Марией: рассказы / пер. с польск. под. ред. С. Тонконоговой; сост. С. Ларина; предисл. Тадеуша Древновского [в пер. В. Британишского]. Москва: Художественная литература, 1989. 429 с. Український переклад опубліковано недавно: Боровський Т. У нас, в Аушвіці... / пер. з польськ. Олександра Бойченка. Чернівці: Книги — XXI, 2014. 272 с.

морального типу особистості автора-оповідача, відмінного від традиційних уявлень про людську порядність. Для того, щоб заглянути у внутрішні пружини функціонування фашистської системи концтабір-ного знелюднення, дослідити її зсередини, Боровський вів оповідь від імені бувалого й цинічного освенцімського в'язня, котрий зжився зі злочинним оточенням, уміє шукати будь-які засоби виживання, зберігати фізичні сили й життя, не переймаючись муками сумління через загибель інших. Він ніби набув певного психологічного імунітету до зла, яке діється навколо.

У такому зображенні нема схвалення позиції пристосуванства і потенційного зрадництва (хоча саме в цьому звинувачували Т. Боровського одразу після виходу книги), однак нема й полегшеного, спрощеного трактування конфліктів табір-ного життя. У зображенні фактів та людей Боровський був нещадно правдивий. Але письменника звинувачували у «моральному релятивізмі», його героя-оповідача Тадека ототожнювали з автором. Цей герой посів у таборі привілейоване місце, ставши членом табірної обслуги (так званим форарбайтером) — у різних оповіданнях показано, що він працює то санітаром, то покривельником, то помічником капо (наглядач у баракові), — і спостерігає те, що діється навколо, не з позиції осторонь, а фактично підгрибаючи жар до багаття, на якому спляють інших в'язнів (оповідання «Просимо до газової камери»). Таке зображення й викликало шок у читачів та критиків, оскільки не вкладалося у звичні уявлення про допустиме в літературі. Пізніші критики побачили в ньому прояв нестримного юнацького нігілізму Т. Боровського.

Сам Боровський не збирався розсіювати сумніви читачів щодо порядності головного героя-оповідача: він писав вільно, не оглядаючись на резонерів, не боячись виставити себе у непривабливому чи двозначному світлі. У своїй другій книзі — «Камінний світ» («Kamienny świat», 1948) — він ще більше посилив похмуре враження про здичавілий світ «після Аушвіцу» (Т. Адорно). Один із провідних образів мюнхенської лірики Боровського — лабіринт, з якого нема виходу (вірш «Лабіринт»).

Молодого письменника роздирали протиріччя історичного часу та власної психіки. Він поспішав ужитися в нову систему, яка прийшла на зміну фашистській окупації й була вочевидь не краща, але надії на іншу дійсність у повоєнній Польщі не було. Для Т. Боровського були неприйнятні й висунуті Польською об'єднаною робітничою партією, яка утвердилася при владі, лозунги соцреалістичного мистецтва, за-

клики повернутися від воєнної тематики до «побудови соціалізму», до політично тенденційної та наставницької «партійної» літератури. Однак нерозуміння, з яким були зустрінуті перші його книжки, похитнуло в ньому певність у правильності обраного ним шляху, у правомірності літературних засобів та ідеї «моральної революції», якій він збирався служити. Це й підштовхнуло його покінчити рахунки з життям 2 липня 1951 р., відкривши газ на кухні у власній квартирі.

Т. Боровський народився 12 листопада 1922 р. в Україні, у Житомирі, у родині колишнього (тобто до більшовицького перевороту в 1917 р.) власника націоналізованої книжкової крамниці. Хоча його батько й був позбавлений приватної власності, однак у 1926 р. радянські власті в тодішній Україні (СРСР) заарештували його та заслали в концтабір, у Карелію, як «буржуя»; через рік арештували й заслали в Сибір і дружину. Родичам із Польщі за допомогою Червоного Хреста вдалося вирвати малолітніх Тадеуша та його брата із рук радянських «органів»-благодійників та депортувати до Польщі. Батько повернувся в 1932 р., мати — в 1934-му. Жили у Варшаві, і життя було нелегким. Батько працював на фабриці, мати підробляла шиттям. Синів віддали в інтернат ордену францисканців, щоб здобули освіту. У вересні 1939 р. під час німецького штурму Варшави дім, де мешкала сім'я, згорів — залишилися без даху над головою. Однак у 1940 р. Тадеуш закінчив підпільний ліцей, почав навчатися в підпільному університеті. Писав вірші, публікувався в журналі «Дорога». Віддрукував на гектографі й випустив у світ першу збірку віршів «Скрізь, де земля» (“Gdziekolwiek ziemia”, 1942).

У 1943 р. Т. Боровський був арештований гестапівцями при облаві, коли шукав свою зниклу наречену (згодом з'ясувалося, що вона теж була арештована), два місяці відсидів у варшавській тюрмі Павяк, потім пройшов через табори Освенцім та Дахау. У таборі він не переставав писати (тобто складати у пам'яті) вірші. На Різдво 1943 р. склав цикл табірних колядок. У таборі співали його пісеньку про кохання. Писав листи своїй нареченій, яка перебувала в жіночому таборі неподалік — пізніше з цих листів і буде складене оповідання «У нас в Аушвіці». Звільнений у травні 1945 р. західними союзниками (його на той час разом з іншими вцілілими в'язнями перегнали до іншого концтабору, у глибині нацистського райху), Боровський близько року перебував у таборі Ді-Пі під Мюнхеном, де видав ще одну віршову збірку «Імена течії» (“Imiona nurtu”, 1945). У червні 1946 р. повернувся до Варшави. Одружився зі своєю нареченою, котрій теж вдалося вижити після таборів.

Т. Боровський активно включився в повоєнне літературне життя, вступив до комуністичної партії (ПОРП). Писав в основному прозу: ще в Мюнхені зі співавторами Крістіаном Ольшевським та Янушем Нелем Седлецьким опублікував книгу спогадів «Були ми в Освенцімі» (“Byliśmy w Oświęcimiu”, 1946), а після повернення до Польщі — книгу оповідань про концтабір під назвою «Прощання з Марією» (“Pożegnanie z Marią”, 1947) та збірку мініатюрних оповідань «Камінний світ» (“Kamienny świat”, 1948), а також нариси. Активно займався журналістикою. У 1950 р. був нагороджений державною премією. Працював у посольстві Польщі в Німецькій Демократичній Республіці, оскільки знав чужоземні мови. Активно втрутився в в полеміку про перші видання книг із табірними спогадами. Однією з перших і найбільш мартирологічних розповідей про Аушвіц-Біркенау стали спогади Зоф’ї Коссак-Щуцької «Із безодні». Критична дискусія щодо цієї книжки переросла в істеріку, коли Боровський виступив у ролі критика й написав памфлет на неї. Рецензія Боровського мала промовисту назву: «Аліса в Країні Чудес». Багато хто сприйняв цей відгук за спробу персонально образити пані Коссак, яку вважали гідною найвищих похвал і найглибшої шани діячкою антигітлерівського підпілля. З різних боків на Боровського посипалися звинувачення в цинізмі, нігілізмі та паплюженні священної пам’яті мучеників нацистських концтаборів. Враховуючи в’їдливість і затятість, з якими Т. Боровський завжди вів свої літературні битви, неважко зрозуміти обурення захисників авторки «З безодні». Проте ще важливіше зрозуміти, що в цій дискусії йому йшлося про зовсім інші речі.

У книгах З. Коссак-Щуцької практично відсутнє оповідацьке «я», зате досхочу філософськи безпорадних ретардацій про релігію і Бога, який часом рятує тих в’язнів, за котрих палко моляться вдома, а решті, мабуть, подарує життя вічне й блаженне вже після того, як вони потраплять на небо через трубу крематорію. Таким «легендам і міфам» Боровський оголосив беззастережну війну. У памфлеті «Аліса в Країні Чудес» він порівняв сприйняття табірної світу Зоф’єю Коссак зі сприйняттям Алісою Країни Чудес і однозначно заявив: не можна писати про Аушвіц безособово і не можна вплутувати в його пояснення надприродні сили. Після чого звернувся до авторів мартирологічних творів загалом: «...розкажіть нарешті, як ви купували місця в лікарнях, у добрих командах, як спихали до комина мусульманів, як купували жінок і чоловіків, що ви робили на складах, у “канадах”, кранкенбаумах, у циганському секторі, розкажіть це і багато інших дрібниць,

розкажіть про будні табору, про організацію, про ієрархію страху, про самотність кожної людини. Але пишiть, що саме ви це робили. Що частка похмурої слави Освенціма належить і вам. Чи, може, ні?»²¹⁸.

Власне, у цих словах і міститься письменницька програма Т. Боровського. Мартирологічній ідеалізації та містифікації він протиставив свою нещадну правду про Аушвіц. І полягала ця правда в тому, що вижити в таборі міг лише той, хто погоджувався жити за законами табору, хто погоджувався долати табірний шлях «попід руку з чудовиськом». Звичайно, траплялися й виняткові приклади солідарності та героїзму. Але тому вони й залишалися винятковими: бо правило вимагало повної покори перед адміністрацією та егоїстичної боротьби з іншими в'язнями за власне існування. Що, своєю чергою, призводило до моральної деградації, оскільки позбавляло людину, яка вирішила вціліти, реального вибору.

Розчарування в комуністичному режимі та пам'ять про тяжке минуле призвели Т. Боровського до самогубства, коли йому було лише 28 років. Він був похований на варшавському меморіальному цвинтарі Воїнські Повонзки. Чеслав Мілош показав яскравий психологічний портрет Боровського під іменем героя Бети (Є. Анджеєвський там показаний під іменем Альфа) у «Поневоленому розумі» (1953), де писав: «Будь-хто, хто читав книгу Тадеуша Боровського “У нас в Аушвіці”, обпалений нею навіки, і сам Боровський не зумів жити з цією пам'яттю — покінчив із собою через шість років після звільнення... Йому все здавалося, що він вижив за чужий рахунок...»²¹⁹. Я. Івашкевіч сказав про свого молодшого колегу дещо пізніше: «Вважаю, що ніхто, окрім Боровського, не зміг так глибоко проникнути в суть процесу, який ганьбить людство, ніхто не зумів так точно описати методи й наслідки розтління людських душ. Ніхто — не означає ніхто у нас. Мені здається, що подібного до оповідань Боровського немає у світовій літературі. Це найвище досягнення в тому жанрі»²²⁰.

Визнання прийшло до Т. Боровського посмертно. Його вірші й новели увійшли у класику польської літератури, перекладені багатьма мовами світу. Прозу Боровського високо поцінував у своїй Нобелівській промові лавреат 2002 р. угорець Імре Кертес, чії документальні твори нині широко знані у світі. За новелами Боровського

²¹⁸ Цит. за статтею перекладача й есеїста Олександра Бойченка: Бойченко О. У безодню і з безодні. 2017/07/13 // Culture.pl.URL: <http://culture.pl/ru/article/u-bezodnyu-i-z-bezodni> (доступ: 24.02.2018).

²¹⁹ Мілош Ч. Поневолений розум / пер. з англ. Богдан Струмінський. Б. м: Сучасність, 1985. 270 с. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Milosh_Cheslav/Ponevolenyi_rozum.pdf (доступ: 12.08.2022).

²²⁰ З передмови — “Wstęp” — до польського видання книги «Прощання з Марією» у 1961 р.

поставлений фільм Анджея Вайди «Пейзаж після битви» (1970). Про письменника знято документальний фільм «Заповіт» (1970). Мотиви його біографії увійшли в роман Бернгарда Шлінка «Читець» (1995). Особлива заслуга у глибокому трактуванні творів Боровського належить літературознавцеві Анджею Вернеру, чия книга «Звичайний апокаліпсис» (1-е вид. — 1978 р.) стала інтелектуальним бестселером і сколихнула польське суспільство, змусила багатьох читачів по-новому подивитися на письменника та відкинути несправедливі звинувачення проти нього.

Перекладів творів Т. Боровського на радянських теренах не було аж до 1989 р. У тому році вийшла збірка російських перекладів прози. Вірші перекладали Наталія Горбаневська, Володимир Британішський, Анатолій Гелескул, Олег Хаславський. Українською збірка «Прощання з Марією» перекладена Олександром Бойченком (Чернівці) і надрукована недавно; Т. Боровський мало відомий нашим полоністам.

Ось фрагмент зі статті О. Бойченка про Т. Боровського та Г. Герлінга-Грудзінського (до видань їхніх книг в українських перекладах цей письменник-есеїст доклав чимало зусиль як перекладач, дослідник і коментатор): «Моторошна сила прози Боровського полягає в тому, що він із потойбічною — по той бік добра і зла — стилістичною байдужістю показує нам, як і обіцяв, табірні будні. <...> Ні, на відміну від чорно-білих советських фільмів про війну, табірний світ не був поділений на наших і німців, а становив складну соціальну систему зі своєю ієрархією і корупцією, зі своїми щасливчиками і невдахами, з інтригами і заздрістю, з коханням і зрадами, ну і з симфонічними концертами — на тлі підрум'яненого крематоріями неба за вікном. <...> Людська психіка влаштована так, що розмови про мільйони загиблих вона сприймає як чисту статистику, а надто пафосні волання про злочини викликають бажання затулити вуха. Тим часом безпристрасно подані реалістичні деталі змушують відчутти матеріальність концтабору: цей гротескний світ — не вигадка фантаста. Створений спільними зусиллями катів та їхніх жертв, він справді існує. Так, це незвичайний світ, однак найжахливішою його рисою є те, що він намагається виглядати звичайно, бо й заселений переважно звичайними людьми, які люблять тілесні розваги, класичну музику чи футбол. Намагаючись зберегти видимість нормальності, ці люди прагнуть того, до чого звикли. <...> Для мене особисто концтабір із літер, фотографій і кінокадрів перетворився на дійсність, коли я фізично відчув, що під час того матчу [футбольний матч у концтаборі, показа-

ний Т. Боровським — Н. К.] міг перебувати там і міг не мати вибору: бути з тими, хто грає, з тими, хто йде, чи з тими, хто веде»²²¹.

Отже, у своїх оповіданнях Т. Боровський показує буденне функціонування гігантської машини знищення людей, змушуючи читачів робити самостійний моральний вибір: на чиєму боці ти, людино з-поза табору, опинилася б, якби потрапила в табірні умови?

До певного моменту долі Тадеуша Боровського і Густава Герлінга-Ґрудзінського розгортаються мовби у дзеркальному взаємовідображенні. Перший народився в СРСР, перебрався до Польщі і під час окупації потрапив у нацистський концтабір Аушвіц-Біркенау. Другий народився в Польщі, але опинився в радянському концтаборі. Обоє у двадцятирічному віці занурилися в пекло і дійшли в ньому до межі виснаження. Обоє згодом написали про табірний досвід в автобіографічних творах. Але, як влучно зауважив О. Бойченко, у сприйнятті Герлінга-Ґрудзінського вся «в'язнична цивілізація» назавжди залишилась «**Іншим** світом», а Боровський своє головне й найбільше оповідання назвав «**У нас**, в Аушвіці...».

Важко назвати приклад, коли різниця між назвами творів так точно б визначала різницю між їхніми авторами й тим, що вони показали світові. Табір зробив із поета-початківця Боровського великого прозаїка, але позбавив його майбутнього: все, що відбувалося після Аушвіца, не змогло його врятувати й відродити для нового життя після повернення до Польщі — він у всьому бачив фальш і облуду. Натомість Герлінг-Ґрудзінський, залишившись на Заході, «дуже ретельно пильнував, щоб не спотворити власну свідомість законами і звичаями задротованого світу. Наочним свідченням цієї різниці є способи використання авторами концтабірної лексики: Боровський її привласнює, мимохідь вплітаючи німецькі слова у польське мовлення і відмінюючи їх на польський лад; Герлінг-Ґрудзінський постійно підкреслює своє відсторонення від російського ідеологічного і в'язничного жаргону, беручи його в лапки. А лапки польською мовою — *sudzysłów*, чужослів'я», — зауважив О. Бойченко²²².

Із початком сталінізації Польщі Т. Боровський спробував стати адептом «нової віри». «Мертвотна бездарність пропагандистської тріскотні, особливо разюча на тлі його аушвіцьких оповідань, переконливо засвідчила яловість цієї спроби. Відстоявши на “ідеологічному

²²¹ Бойченко О. У безодню і з безодні. 2017/07/13 // Culture.pl. URL: <http://culture.pl/ru/article/u-bezodnyu-i-z-bezodni> (доступ: 24.02.2018).

²²² Там само.

посту” заледве два роки, обласканий владою і нарешті одружений з коханою жінкою, Боровський “раптом” наклав на себе руки: комунізм, в якому він хотів знайти антидот нацизму і породженого ним нігілізму, виявився такою самою отрутою і довершив розпочату в Аушвіці справу», — ще одне слушне спостереження перекладача²²³.

Табірна дійсність зламала Т. Боровського, але Г. Герлінга-Грудзінського вона загартувала: згодом він називав «Інший світ» своїм «романом виховання». Ситуація протиставлення досвіду цих польських авторів нагадує пізнішу колізію, яка виникла у російській табірній прозі: протилежні висновки з табірної досвіду, зроблені Олександром Солженіциним та Варламом Шаламовим. Однак повернемося до польської літератури. «Екстремальна ситуація змусила обох авторів зазирнути в безодню людської ницості і жажнутися, але висновки, яких вони дійшли, були цілком протилежними. Схоже, що в уяві Боровського Аушвіц знищив поняття людини як такої і підсунув на її місце “стаборовану”, керовану суто базовими інстинктами тварину. Для Герлінга-Грудзінського ж таке узагальнення було неприйнятним...»²²⁴.

Значно пізніше була створена і менше в нас відома документальна книга ще одного свідка нацистських злочинів — поета, прозаїка, театального діяча і драматурга Мирона Бялошевського (Miron Białoszewski, 1922-1983) — нині знаменитий «Щоденник варшавського повстання» (“Pamiętnik z powstania warszawskiego”, 1970). Це книга видатного поета-експериментатора — незвичний документ, написаний мовою вкрай індивідуальною, пунктирно й ніби «нелітературно». Спершу вона викликала протести як спроба дегероїзувати повстання, оскільки показувала його не з точки зору шістнадцятирічних героїв, що кидалися із пляшками запалювальної суміші під німецькі танки й жертовно гинули, а очима мирних жителів, що намагалися вижити у підвалах зруйнованих будинків і під куполами костьолів. Однак скоро «Щоденник...» був визнаний твором, де найадекватніше передана атмосфера жаху існування в руїнах зруйнованої Варшави. Казимеж Вика слушно назвав цю книгу «мікроісторією, написаною пам’яттю відчаю»²²⁵.

Опісля М. Бялошевський опублікував ще кілька документальних книг — «Щоденник варшавського повстання» ніби розкрив скарбницю його пам’яті, спонукав закріпити на папері спогади юних літ та

²²³ Там само.

²²⁴ Там само (О. Бойченко).

²²⁵ Wyka K. Nikifor Warszawskiego powstania // Życie Literackie. 1970. # 22.

враження поточного життя. Одна за одною з'являлися збірки «Доноси дійсності» (1973), «Шуми, склейки, смуги» (1976), «Інфаркт» (1977), «Розпил» (1980). У них Бялошевський дивує читача багатством спостережень над буденною дійсністю своїх «сірих» героїв, мовним новаторством у запису їхніх розмов, несподіваним гумором, незвичністю ситуацій, які показує явно «з життя». За книгами його віршів і прози проступає дуже оригінальний образ автора, особистість, яку неможливо о-словити коротко й вичерпно. Пояснюючи свої принципи формальної побудови автобіографічної прози, М. Бялошевський писав у 1970 р. (газ. «Polityka»): «Щоб творити літературу, не треба звертатися до літератури. Треба її створювати з чогось іншого, живішого, а саме з життя. Із життя й переживань»²²⁶.

Контрольні питання:

- Чому в польській літературі «не прижився» насаджуваний «зверху» так званий метод соцреалізму?
- Чи можете пригадати прояви такого «методу» у творах Я. Івашкевича або якогось іншого польського автора, які читали? Чи є зв'язок із цим методом у романі Є Анджеєвського «Попіл та діамант»?
- Чим пояснюється надзвичайний успіх роману Є. Анджеєвського «Попіл та діамант» у повоєнній Польщі? Із яким твором української повоєнної літератури його можна порівняти?
- Що таке «література другого обігу»? Які аналоги знаєте в інших літературах, зокрема в українській?
- Чому Є. Анджеєвський фактично проживав у Парижі, а не в Польщі, коли писав свої зрілі твори — 1960-1970-х рр.?
- Чому цей письменник обирав умовну художню форму та експериментальну стилістику?
- Чи можна відносити документально-нарисову прозу про концтабори до художньої літератури / красного письменства? (Приведіть аргументи, які підтверджують вашу думку).
- Які засоби впливу на читача використовує у своїй книзі «Медальйони» З. Налковська?
- Чим відрізняється стильова манера С. Шмаглевської у документальній книзі «Дими над Біркенау»?
- Що таке «катастрофізм» у польській літературі, зокрема в поезії?

²²⁶ Цит. за: Вєдина В. П. Послевоенная польская проза. Проблематика и поэтика. Київ: Наук. думка, 1991. С. 138.

- Яке враження у вас склалося про оповідання Т. Боровського? Який герой виступає оповідачем у цих оповіданнях?
- Чим можна пояснити самогубство Т. Боровського?
- Чому у книзі Густава Герлінга-Грудзінського «Інший світ» (1950) постає зовсім інший висновок із табірної досвіду, ніж у книзі Т. Боровського про Аушвіц?
- З якої причини книги обох авторів (Герлінга-Грудзінського та Боровського) були перекладені українською лише на початку ХХІ століття? Чи є в тому якась закономірність?
- Чи є в українській літературі явища, близькі до польської табірної прози?

2. Польська емігрантська і дисидентська проза: Г. Герлінг-Грудзінський, М. Гласко, Т. Конвіцький та інші

* Польська літературна еміграція після Другої світової війни. Г. Герлінг-Грудзінський та його книга «Інший світ» (1950) у контексті *łagrow*'ої літератури. * М. Гласко і література повоєнного покоління та третьої хвилі еміграції. * Дисидентська література в Польщі застійного часу: Т. Конвіцький та його роман «Малий Апокаліпсис». * Польська «сільська проза»: Веслав Мислівський та його роман «Камінь на камінь». * Сучасна польська проза в українській рецепції.

Кількість перекладів із польської літератури ХХ ст. та сучасної літератури значно зросла у десятиліття української незалежності. Про вплив польської культури на українську і про взаємозв'язки української та польської літератур не раз писали наші дослідники-полоністи, але достатньо повного викладу літературної історії цього періоду досі не маємо. Не дають повної картини і польські підручники²²⁷. Отже, доведеться зробити огляд окремих знакових книг. Почнемо з книги, написаної майже три чверті століття тому, але перекладеної лише на початку нового тисячоліття.

Один із видавців та популяризаторів польської сучасної культури, письменник і перекладач із Чернівців Олександр Бойченко, представляючи появу цієї польської книги, писав про той момент, коли про неї вперше дізналися наші літератори. Ішлося про особливу роль відомого польського діяча повоєнної еміграції — Єжи Гедройця (Jerzy Giedroyc, 1906-2000), засновника і редактора еміграційного

²²⁷ Зокрема, див.: Stępień M. Literatura polska po roku 1939 // Okresy literackie: praca zbiorowa / pod red. Jana Majdy. Wyd. 4-e. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1990. S. 319-353; Wroczyński T. Literatura polska po 1939 roku: podręcznik dla klas maturalnych. Wydanie piąte. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1997. 328 s.

польського часопису «Культура» в Парижі та польського еміграційного видавництва «Літературний Інститут». У коло його знайомих входили або були близькі до них упорядник української антології «Розстріляне відродження» Юрій Лавріненко та укладач збірника дисидентських документів «Україна 1956-1968» Іван Кошелівець, а відповідно можна говорити і про виняткову роль Єжи Гедройця у процесі польсько-українського примирення після Другої світової війни та в налагодженні діалогу між самими українцями-емігрантами — часто розсвареними і розділеними чужими кордонами та ворожою пропагандою. Своєю чергою, втягнуті в орбіту «Культури» українські емігранти також намагалися мірою досить скромних порівняно з польською еміграцією сил віддячувати Гедройцю добрими справами. На початку 1966 р. Іван Кошелівець як тодішній головний редактор «Сучасності» звернувся в Мезон-Лафіт (Maisons-Laffitte — містечко у Франції, де перебував польський культурний центр Є. Гедройця) за порадою, кого з польських письменників варто перекласти українською насамперед. Гедройць назвав три імені: Марек Гласко, Вітольд Гомбрович, Густав Герлінг-Грудзінський²²⁸. На жаль, перекладів останнього з названих довелося чекати ще півстоліття.

Хто такий Герлінг-Грудзінський? — і досі запитують чимало читачів. Усе своє творче життя він прожив у вигнанні. «Мене як письменника створив совєтський табір», — зазначив свого часу він сам. «Він був у пошуках місця людини в сучасному світлі, його герої завжди перебувають у критичних, екстремальних ситуаціях», — так про Г. Герлінга-Грудзінського говорили сучасники. Лише в листопаді 2012 р. в Неаполі — у місті, де у 2000 р. помер цей відомий польський митець, — президенти Італії та Польщі відкрили присвячену йому меморіальну дошку²²⁹. Його «Інший світ» — це хрестоматія не тільки для літературознавців, але й для істориків, котрі читають цю книгу як своєрідний документ і порівнюють його із книгою О. Солженицина «Архіпелаг ГУЛАГ». Українською мовою шедевр Грудзінського переклав Олесь Герасим, книга вийшла у 2010 році в Чернівцях²³⁰.

Вона не збрала хвилі рецензій, не здобула премій чи відзнак, не стала бестселером. Та й не дивно: така ж доля спіткала цю книгу і в інших країнах Європи, але на 60 років раніше. В Італії її десятиліт-

²²⁸ Див.: Бойченко О. De Profundis // Герлінг-Грудзінський Г. Інший світ. Совєтські записки / пер. з польськ. Олександр Герасим; передм. та ред. Олександра Бойченка. Чернівці: Книги ХХІ, 2010. С. 3-14.

²²⁹ Див.: Ісаєв І. Письменник, що створив себе в совєтському таборі // Польське радіо. 21.11.2012. URL: <http://archiwum.polradio.pl/5/118/Artykul/119134> (доступ: 05.04.2022).

²³⁰ Герлінг-Грудзінський Г. Інший світ. Совєтські записки / пер. з польськ. Олександр Герасим; ред. та передм. Олександра Бойченка. Чернівці: Книги ХХІ, 2010. 316 с.

тями «не помічали», хоч автор жив тут із 1955 р. аж до смерті; у Франції книжка йшла до читача тридцять п'ять років, незважаючи на покровительство вже на той час знаменитого Альбера Камю. Тільки в Англії вона здобула сякий-такий розголос, переважно схвальний, і була видана вперше ще далекого 1951 р.

Мова йде про «роман» (sic! див. в українській рецензії²³¹), а насправді документальну книгу Г. Герлінга-Ґрудзінського, польського в'язня радянського концтабору на півночі європейської Росії. Написаний упродовж 1949-1950 рр., цей твір так важко пробивав собі дорогу до суспільної думки, до зваженого читання і вивчення, що стає цілком зрозуміло, чому до України він «потрапив» через шістдесят років після написання. Поза сумнівом, твір Герлінга-Ґрудзінського вартий уваги й актуальний досі — більше того, у світлі останніх подій російсько-української війни він стає на диво промовистим.

Ґустав Герлінг-Ґрудзінський (Gustaw Herling-Grudziński, 1919-2000) є визначним польським прозаїком, літературним критиком, есеїстом, представником польської еміграційної літератури (після визволення з СРСР та участі у Другій світовій війні в рядах польського військового формування на боці західних союзників — у так званій армії Владислава Андерса — аж до смерті мешкав за кордоном, зокрема останні десятиліття — в Неаполі). Саме завдяки «Іншому світові» Ґрудзінський є для наших західних сусідів не тільки важливим письменником, а й неабияким моральним авторитетом. Що ж такого в цьому «Іншому світі», що його потрібно цінувати й перекладати іншими мовами навіть через шістдесят років?

Саме такий строк *opus magnum* Г. Герлінга Ґрудзінського — книга «Інший світ» — чекала українського перекладу. З одного боку, прикро, що так пізно, із другого, сьогодні автобіографічна книга колишнього в'язня ГУЛАґу знову набуває в Україні актуального звучання. А ще варто пам'ятати, чому й на Заході шлях Герлінга-Ґрудзінського до читача був значно складнішим, ніж можна було б очікувати. Адже талант письменника одразу був очевидним. Автор передмови до англійського (воно й було першим) видання «Іншого світу» в 1951 р. Бертран Рассел писав: «З-поміж багатьох читаних мною книжок на тему того, що довелося пережити жертвам советських в'язниць і таборів, “Інший світ” Ґустава Герлінга-Ґрудзінського справив на мене найбільше враження і є найкраще написаним. Йому притаманна рідкісна сила

²³¹ Любка А. Репортаж із пекла: рецензія на: Ґустав Герлінг-Ґрудзінський. Інший світ. Чернівці: Книги — XXI, 2010. 316 с. URL: <http://litakcent.com/2011/02/16/reportazh-iz-pekla/> (доступ: 05.03.2014).

простого й живого опису, а правдивість жодного з його місць абсолютно неможливо поставити під сумнів»²³². Книга викликала схвальні рецензії в Англії — схвальні на адресу автора, але пройняті жахом від змальованої ним картини.

Здавалося, невдовзі «Інший світ» вразить і континентальну Європу, змусивши її нарешті по-справжньому відкрити очі на сталінський режим і впізнати в ньому «тоталітарного близнюка» нацизму. Проте цього не сталося. Коротко цей парадокс можна пояснити так, як пояснює О. Бойченко: постаралися «корисні ідіоти», тобто, за визначенням Брюса Торнтонна, «люди, які, живучи в ліберально-демократичних країнах, надають моральну й матеріальну допомогу ідеям тоталітаризму»²³³. Своїх «корисних ідіотів» у Європі достатньо мав СРСР, не бракує їх і путінській Росії. Але якщо нинішні є не так ідіотами, як сконцентрованими переважно на вершинах влади «реальними політиками», що діють радше з прагматичних міркувань, вдаючись до риторики про «загальнолюдські цінності» та «невід’ємні права і свободи» лише після залагодження нафтогазових питань і забезпечення власних бізнесових інтересів, то їхні попередники частіше засідали по видавництвах і кав’ярнях та вважали себе лівими інтелектуалами й ідейними поборниками прогресу. Герлінг-Грудзінський «на власній — облізлій в архангельській тайзі — шкірі пересвідчився, що таке советський прогрес, тож вів із корисними для Кремля західними ідіотами запеклу інтелектуальну війну дослівно до останнього подиху», — зауважив О. Бойченко²³⁴.

Крім власного табірною досвіду, поштовхом до написання «Іншого світу» стала каторжанська книга Федора Достоєвського «Записки з Мертвого дому»²³⁵, що вже на першій сторінці книги Грудзінського засвідчує підзаголовок «Советські записки» та епіграф про «*заживо Мертвий дім*». Кілька розділів теж мають епіграфи з «Мертвого дому». Подібними є і структура обох книг, і спосіб розгортання оповіді. Чимало сцен і мотивів «Іншого світу» прямо перегукуються з «Мертвим домом» російського класика: каторжна робота, вихідний день, стосунки кримінальних і «політичних» в’язнів, Різдво в таборі, лазня, лікарня, туга за минулим і за рідними, самогубства і моральна

²³² Цит. за передмовою О. Бойченка.

²³³ Там само. С. 4.

²³⁴ Там само. С. 5.

²³⁵ Докладніше див.: Колошук Н. «Інший світ» Г. Герлінга-Грудзінського й «Записки з Мертвого дому» Ф. М. Достоєвського: спадкоємні зв’язки в табірному тексті // Волинь філологічна: текст і контекст. Вип. 6: Польська, українська, білоруська та російська літератури в європейському контексті. Луцьк: РВВ «Вежа» Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2008. Ч. 2. С. 379 — 391.

деградація ув'язнених тощо. Нарешті, книга Достоевського присутня в «Іншому світі» й буквально: її читає в таборі герой-оповідач Герлінга-Грудзінського і в розділі, який так і називається — «Записки з Мертвого дому», — розповідає про свої враження від прочитаного. Він називає їх... отруйними: *«Не те приголомшувало у Достоевського, що він умів описати нелюдські страждання так, ніби вони становили лише природну частину людської долі, а те, що... між його і нашою долею ніколи не було навіть найменшої перерви... <...> І чим захланніше я пив з отруєного джерела “Записок з Мертвого дому”, тим більше, майже таємну радість знаходив у думці, яка вперше за рік зблиснула в моїй голові — думці про самовизволення через самогубство»*²³⁶.

На щастя, знайома Герлінга-Грудзінського, табірна бібліотекарка Наталія Львівна, яка дала йому прочитати «Записки...», попросила повернути їй книгу, тож думка про самогубство не звела його зі світу. Але залишилося сформульоване Наталією Львівною переконання, *«що вся Росія завжди була і до сьогодні є мертвим домом, що час зупинився між каторгою Достоевського і нашими власними муками»*²³⁷. Ще раз повернемося до передмови українського видання: «Зідіотілим у своїй советофілії корисним “лівим інтелектуалам” Заходу і цього порівняння вистачило би, щоб образитись на “Інший світ”. Не могла ж, міркували корисні інтелектуали, здійснена під гаслами свободи і рівності революція нічого не змінити в колишній тюрмі народів. Не може, продовжували міркувати вони, советська Росія нічим не відрізнятися від царської. Що ж, більшовицька революція справді дещо змінила: на порядок зменшила норми харчування для в'язнів, на кілька порядків збільшила “виробничі плани”, розбудувала ГУЛАГ і загнала в нього вмирати мільйони випадкових людей, перетворивши Сибір на суцільний, за словами Варлама Шаламова, “білий крематорій”»²³⁸.

Облудну логіку «лівих інтелектуалів», у принципі, можна пояснити, хоч менш огидною вона від цього не стає. Маючи себе за лівих (прогресивних діячів — прихильників знаменитої ідеї «свободи, рівності і братства»), ці люди вважали своїм обов'язком відстоювати комуністичну ідеологію, практичним втіленням якої їм увидався СРСР. Погодившись із точкою зору автора «Іншого світу», «ліві інтелектуали» опосередковано б визнали, що ця книга правдива, а отже, що

²³⁶ Герлінг-Грудзінський Г. Інший світ. Советські записки / пер. з польськ. Олександр Герасим; ред. та передм. Олександра Бойченка. Чернівці: Книги XXI, 2010. С. 209-211.

²³⁷ Там само. С. 213.

²³⁸ Бойченко О. De Profundis // Герлінг-Грудзінський Г. Інший світ. Советські записки / пер. з польськ. Олександр Герасим; передм. та ред. Олександра Бойченка. Чернівці: Книги XXI, 2010. С. 8.

комунізм і нацизм — не антагоністи, як їм хотілося вірити, а тоталітарні близнюки, як наполягав у своїх свідченнях польський письменник-очевидець. На таку ідеологічну «зраду» західні інтелектуали йти не хотіли. Легше було просто відвернутися від мільйонів зневолених людей, не бачити їхніх страждань, не читати книги польського емігранта (як і українця Івана Багряного), у якій радянську Росію названо країною, де *«можна втратити віру в людину і в сенс боротьби за те, щоб їй було краще на землі»*.

Парадокс появи цього письменника в тому, що сам Герлінг-Грудзінський був... справжнім лівим інтелектуалом — без лапок. Тому для нього й не існувало принципової різниці між тоталітарним режимом, який організовує Голокост, і тим, який організовує Голодомор, між фюрером, який винищує в'язнів концтаборів газом, і вождем, який застосовує з тією ж метою природні умови, лісопобал у тайзі чи колимські рудники.

Шкода, що істоти, які в сьогоденній Росії називають Сталіна «великим переможцем» чи «успішним менеджером» і підтримують його наступника Путіна, не читають таких книг, як «Інший світ». Хоча навіть Г. Герлінг-Грудзінський навряд чи допоміг би їм усвідомити, ким вони є, але принаймні про те, ким вони не є, у романі сказано прямо: *«Сидячи на нарах, він ховав обличчя в долонях і тихо шептав слова молитви таким схвильованим, сповненим болем і сліз голосом, наче припадав до стін розп'яття у безмежному захваті Тим, чиє змучене тіло на хресті не видало із себе ані слова скарги... “За кого ти так молишся?” — якось запитав його я, не в силах заснути. “За всіх людей”, — спокійно відповів він. “І за тих, що нас тут тримають?” — “Ні, — подумавши, сказав він, — це не люди”»*²³⁹. У Радянському Союзі книга не друкувалася, російський переклад з'явився як знамення розпаду імперії²⁴⁰.

Щодо контексту «Іншого світу», то другою польською книгою, яка зазвичай згадується у розмовах про польську еміграційну прозу, є написаний через рік після нього есей «Поневолений розум» Чеслава Мілоша (Czesław Miłosz, 1911-2004), а разом ці два твори, як і їхні автори, становлять виразну пару опонентів. Звичайно, це не була полеміка ідейних ворогів, адже Ч. Мілош так само не мав симпатій до комунізму і хотів донести до західного читача думку про небезпеку

²³⁹ Герлінг-Грудзінський Г. Інший світ. Советські записки / пер. з польськ. Олександр Герасим; передм. та ред. Олександра Бойченка. Чернівці: Книги ХХІ, 2010. С. 279.

²⁴⁰ Герлінг-Грудзінський Г. Иной мир: Советские записки / пер. с польск. Натальи Горбаневской. Москва: Прогресс, 1991. 240 с.

тоталітарної ідеології на Сході Європи. Однак, на відміну від книги Герлінга-Грудзінського, «Поневолений розум» (“Zniewolony umysł”, 1953) швидко здобув світову славу і не зазнав бойкоту з боку «лівих інтелектуалів», а його автор зрештою став Нобелівським лауреатом (1980). Як пояснити розбіжність їхніх доль?

На думку автора «Іншого світу» (який ніколи не заперечував художньої вартості «Поневоленого розуму»), Ч. Мілош сказав західним інтелектуалам те, що вони хотіли почути — те, за допомогою чого можна було б якоюсь мірою виправдати їхнє захоплення Радянським Союзом, навіть знаючи про злочини в ньому. В «Іншому світі» комунізм постає як примітивний суспільний лад, для якого терор проти особистості і використання масової рабської праці є не відхиленням від норми, а необхідною умовою його існування, про що, до речі, задовго до репресій 1930-х рр. знали більшовицькі вожді Ленін із Троцьким. Г. Герлінг-Грудзінський не вважав, що кожен, хто співпрацює з комуністичним режимом, заслуговує на беззастережний осуд, але сама колаборація з ним, хай і вимушена, завжди є співучастю у злочині. Натомість Ч. Мілош стверджував, що причиною переходу на комуністичну службу, крім звичайного страху, крім бажання врятуватися від злиднів і фізичного знищення, бувало також «прагнення внутрішньої гармонії і щастя», і тим самим давав інтелектуалам децицію морального виправдання. Будь-які спроби ідеалізації комунізму Герлінг-Грудзінський відкидав, хоч і не заперечував, що для якоїсь мізерної кількості людей вирішальним чинником прийняття комуністичної ідеї міг бути пошук «нової віри». Його особистий досвід в'язня ГУЛАГу мав не багато спільного з досвідом працівника посольства Польщі у Вашингтоні й Парижі — Чеслава Мілоша, який відмовився повернутися на батьківщину у 1951 р. Як зауважив провідний польський герлінгознавець Влодзімеж Болецкий, «це два різні погляди на ті події, різний вибір місця спостереження... Герлінг завжди мав надзвичайне, сказати б, суспільне чуття, вмів дістатися точки зору великої частини людей у Польщі. Натомість Чеслав Мілош описав у своєму “Поневоленому розумі” поведінку вузької групи інтелектуалів»²⁴¹.

Табірна дійсність Аушвіца зламала Тадеуша Боровського, а доконала його повоєнна реальність у прокомуністичній Польщі. Радянський концтабір загартував Герлінга-Грудзінського, а життя на демократичному Заході дало йому змогу реалізуватися у письменництві та прожити довге життя. Екстремальні свідчення — нефікційні книги цих

²⁴¹ Цит. за: Бойченко О. De Profundis. С. 12.

авторів — привели їх до протилежних висновків про людську природу. Ще раз цитуємо Влодзімежа Болецького: «...це справжній крик людини ХХ століття — *de profundis*, з глибин, це питання про сенс горя, про сенс страждання, про причини зла, яким переповнений світ»²⁴².

Про свою долю Г. Герлінг-Грудзінський згадував у 1982 р., в інтерв'ю Радіо Вільна Європа: «Ще молодою людиною я цікавився наукою, польською філологією. Однак війна перервала моє навчання, проте я вважав, що займуся полоністикою в майбутньому і може навіть працюватиму викладачем. Мені було 20 років на початку II Світової, я на той час писав рецензії та короткі літературні твори»²⁴³. Як наголошував сам письменник, його твори вже перед війною друкували шановані видання, як-от «Ateneum», «Pion», «Nowy Wyraz». Коли почалася війна і до Варшави увійшли німці, у польських патріотів виникла ідея створити підпільну організацію. Це була одна з перших подібних структур, називалася ПЛАН, що було аббревіатурою від польських слів «Польська народна незалежницька акція». Саме з завданнями від цієї організації Г. Герлінг-Грудзінський приїхав на територію радянської окупації — до Львова. Звідти він потрапив до білоруського Гродна, намагався дістатися на Захід через Литву і Скандинавію. Та в березні 1940 р. його арештувало НКВС (на той час так називалася радянська служба безпеки: Народний комісаріат внутрішніх справ), звинувативши у шпіонажі. Від того моменту починається все, що є змістом книги «Інший світ». Грудзінський провів у радянських таборах та в'язницях майже два роки. Це були тюрми в Гродні, Вітебську, Ленінграді, а пізніше табір в Архангельській області, на Білому морі — Єрцево. Саме це місце показано у книзі.

20 січня 1942 р., після протестного голодування, Герлінга-Грудзінського випущено з табору на підставі угоди між представником Сталіна І. Майським та очільником польського еміграційного уряду в Лондоні генералом В. Сікорським про формування польської армії генерала В. Андерса. Герлінг-Грудзінський неймовірними зусиллями добився, щоб йому дозволили вступити в ряди цієї армії та вирватися з СРСР. Пройшовши військове навчання на Близькому Сході, він брав участь в італійській кампанії Війська польського, зокрема у відомій битві при Монте-Кассіно. При закінченні війни польські патріоти вже знали, що долю їхньої батьківщини вирішено сильнішими союзниками, що Польща опиняється під радянською окупацією.

²⁴² Там само.

²⁴³ Ісаєв І. Письменник, що створив себе в советському таборі // Польське радіо. 21.11.2012. URL: <http://archiwum.polradio.pl/5/118/Artykul/119134> (доступ: 05.04.2022).

Г. Грудзінський воював в армії польського генерала В. Андерса, котра разом із підпільною Армією Крайовою була суперником комуністичного Народного війська польського (у польських істориків — Армія Людова). Отже, еміграція для польського патріота була чи не єдиним виходом, втечею від комуністичної дійсності, яку він уже встиг пізнати. У 1940-х рр. Грудзінський, як і інші численні польські емігранти, поселився в Лондоні. Він мусив заробляти гроші на хліб насущний, тому письменницькою працею зайнявся не одразу. Лише в 1949-му сів за книжку «Інший світ», яка була надрукована 1951 р., спочатку англійською мовою. Польське оригінальне видання з'явилося значно пізніше — спочатку в Лондоні у 1953 р., а згодом у видавництві польської еміграції (заснованому Є. Гедройцем). Російська проблематика, якою її бачив автор, перебуваючи в таборі, — це передусім проблематика країни, що створила табірну гулагівську систему.

Ева Б'єньковська, авторка книги про Герлінга-Грудзінського «Письменник і доля» (“Pisarz i Los”), твердить, що вся його творчість є результатом кризи. Кризи людства, буття, історії. Шедевр його життя — книжка «Інший світ» — є дитям страшного періоду в його житті та в житті цілої Європи. Однак не радянська в'язниця була найстрашнішою — цей епізод відібрав у письменника Польщу. У 1945 р. він, вояк Війська польського, розумів, що вже ніколи не повернеться на рідну землю, і що «визволення» Польщі Червоною армією — це фікція. У цьому стані він рятується через творчість, — звертає увагу дослідниця.

Події, показані в книзі, настільки огидні й неймовірні, що не знайомий із радянським життям читач цілком міг би сприйняти цей текст за вигадку. Однак написана книга блискуче і до найменших деталей правдоподібно.

Ключем до назви — «Інший світ» — є все життя Г. Герлінга-Грудзінського, який після кошмару Єрцева, після жахів війни не тільки знайшов у собі сили жити далі, а й відновив власну віру в людину та світ, почав займатися літературою та був одним із найнещадніших критиків СРСР до останніх хвилин свого життя. Одне слово, «Інший світ», ця магічна формула, дала можливість авторові вирватися з полону власних спогадів і часто навіть огиди до самого себе, адже життя в таборі не було легким, і час від часу таки доводилося йти на не дуже приємні компроміси із совістю. Г. Грудзінський зміг витіснити з себе ненависть і повірити, що людина може бути кращою, якщо її не запроторювати в нелюдські умови. У цьому висновку Грудзінський майже ідентичний з іншим великим інтелектуалом Центральної Євро-

пи, пізнішим його колегою-емігрантом Міланом Кундерою. Адже саме Кундера писав про феномен так званих «доріг у тумані», чим намагався пояснити, що не можна критикувати людей за їхні минулі вчинки, не живучи в тих же умовах. Іншими словами, нині кожен із нас бачить минуле інших (навіть історичних постатей) як пряму дорогу, а для них самих ця дорога була «дорогою в тумані», коли визначитися, де правильний напрям, можна було тільки інтуїтивно, наважання. Отже, Грудзінський вивів для себе універсальну формулу, яка допомогла йому жити після звільнення: те, що було в таборах — це не гідне людини життя, це Інший світ; не можна судити людину з позиції нормального існування за вчинки, котрі вона чинила в стані майже тваринної свідомості. Однак ще одне, надважливе, — вибачати радянській Системі за злочини проти людини не можна, бо вони можуть повторитися.

У першій українській рецензії на «Інший світ» — «Етика для людей і звірів» — Андрій Іздрик цілком слушно зауважив, що ця книга вийшла дуже вчасно. Ось кілька аргументів на користь сказаного:

- Свіжий (для українців) погляд на проблему радянських таборів та злочинів, скоєних у них, є актуальним тоді, коли ведуться відчайдушні й безглузді спроби реанімувати й відбілити Імперію Інквізиції, якою був СРСР.
- Погляд іноземця, хоч і побіжно, але дозволяє нам доповнити мозаїчну картину жахливого стану українців, у тому числі «політичних» в'язнів радянських таборів, а отже — довідатися більше про власну історію.
- Приклад «Іншого світу», який за своєю суттю є детальним і чітким «розтином пекла» ГУЛАґу й СРСР, приклад книжки, яка довго шукала свій шлях до читача і зустріла чималий спротив на Заході, дозволить трохи зменшити наш віковичний «плач Ярославни» щодо того, що ніхто нами й нашими бідами не цікавиться. Як бачимо — не цікавляться й бідами «успішніших» націй; «ліві інтелектуали Європи» протягом десятків років блудливо примружували очі на кричущі злочини (про це згадує в передмові О. Бойченко), поки мова йде про залагодження всіляких нафтогазових справ чи інших «пактів Молотова-Рібентропа».
- Щирість, безпосередність автора, відсутність пафосу та самокритичність вигідно підіймають планку і для української мемуаристики й автобіографічних творів²⁴⁴.

²⁴⁴ Див.: Любка А. Репортаж із пекла: рецензія на: Густав Герлінг-Грудзінський. Інший світ. Чернівці: Книги — XXI, 2010. 316 с. // ЛітАкцент. 16.02.2011. URL: <http://litakcent.com/2011/02/16/reportazh-iz-pekla/> (доступ: 05.03.2014).

Ще одна показова доля польського письменника повоєнної доби — доля Марека Гласко (Marek Hlasko, 1934-1969), відомого прозаїка-дисидента, який пішов із життя молодим. Нині літературознавці вважають його культовим та одним із найвидатніших польських письменників ХХ ст. Після 1958 р. він емігрував до ФРН, проте встиг запам'ятися польському читачеві збіркою «Перший крок у хмарах», за яку в 1957 р. отримав поважну літературну премію. В Україні його твори 1950-х рр. були опубліковані лише у 2005-му. Українському читачеві було запропоновано цікаві оповідання «Найсвятіші слова нашого життя», «Під польку або все змінилося», «Відлітаємо в небо» («Всесвіт», № 11–12 2005 р.). Прозові твори цього письменника стали виявом спротиву лицемірній літературі соціалістичного реалізму, в них показане середовище соціального маргінесу, в якому панує безнадія і цинізм. Персонажі творів — романтичні аутсайтери — стали символами розчарування реальністю 1950-х рр. У Польщі діяла 20-річна заборона на твори цього «втікача».

Марек Гласко був єдиним сином у родині. Його батьки розлучилися у 1937 р. Через два роки батько помер. Під час німецької окупації хлопчик із матір'ю мешкав у Варшаві, де вони перебували аж до поразки Варшавського повстання, коли місто доценту було зруйноване. Складними шляхами перебралися у 1946 р. до Вроцлава. Мати вдруге вийшла заміж (шлюб був цивільний), відносини з вітчимом у хлопчика не склалися. Він гостро пережив роки війни. У подальшому часто писав у автобіографічних творах про своє дорослішання: вчився мало й погано, вирізнявся бунтарським духом. У 1948 р. закінчив загальноосвітню школу ім. Марії Конопніцької у Вроцлаві. Із подальшим навчанням не складалося: два місяці вчився у торгово-адміністративній школі у Вроцлаві, потім рік у Легніці в школі Робітничого товариства друзів дітей. З вересня 1949-го до січня 1950-го навчався в Театрально-технічному ліцеї у Варшаві, звідки був виключений «за систематичне нехтування шкільними правилами та порушення порядку кримінального характеру, а також за деморалізуючий вплив на колег».

Із 1951 р. М. Гласко жив у Варшаві, займався журналістикою. Дебютував — і з великим успіхом — книгою оповідань «База Соколовська» (“Baza Sokołowska”) у 1954-му. Згодом видана збірка оповідань «Перший крок у хмарах» (“Pierwszy krok w chmurach”, 1954), за яку в 1958 р. отримав нагороду Польської спілки книговидавців. Того ж року виїхав на стипендію до Франції і на батьківщину більше не повернувся. Публікувався в паризькому видавництві Є. Гедройця

«Культура». Мешкав у Західному Берліні, Ізраїлі, Німеччині, США, де довелося поєднувати письменство з важкою фізичною працею. Гласко важко сумував за Польщею, багато пив, був непримиренний у судженнях, украй невірноважений у поведінці (його нерідко порівнювали з актором Джеймсом Діном, на якого Гласко був навіть зовні схожий). Із 1960-го був одружений з німецькою кіноакторкою Сонею Ціманн (вона виконувала одну з двох головних ролей у фільмі Александера Форда «Восьмий день тижня», знятому 1958 р. за сценарієм Гласко і Форда).

У 1964-му М. Гласко двічі робив спроби самогубства. Не раз конфліктував із поліцією, декілька разів його відправляли до психіатричних клінік. Із дружиною вони розійшлося в 1966-му. У 1969 р. письменник наклав на себе руки в готельному номері, заживши велику дозу снодійного й алкоголю. У 1975-му його прах був перевезений до Варшави. У Польщі книги М. Гласко знову стали публікувати з 1983-го. 35-річний письменник зі складною долею став широко знаним серед молоді й нині є легендою свого покоління, яке для нащадків асоціюється з найтяжчими десятиліттями в польській історії ХХ ст.

М. Гласко став автором гострокритичних, безвихідних за світовідчуттям новел і повістей, які виходили в еміграційних видавництвах Парижа та Лондона: «Усі відвернулися» (“*Wszyscy byli odwrócenі*”, 1963), «Навернений у Яффі» (“*Nawrócony w Jaffie*”, 1966), роман «Сова, дочка пекаря» (“*Sowa, córka piekarza*”, 1968) та ін. Серед них і автобіографічна книга про початок шляху авторового покоління — «Красиві, двадцятирічні» (“*Piękni dwudziestoletni*”, 1966). Багато творів М. Гласко було екранізовано в Польщі, ФРН, США, більшість — після його смерті. Публікації українською з’явилися від 2002 р.

Певною мірою подібним до «Поневоленого розуму» за дисидентською тематикою є роман-антиутопія Тадеуша Конвіцького «Малий апокаліпсис» (перекладений Ю. Андруховичем для публікації у ж. «Всесвіт» 1991, № 12). Цей твір від моменту своєї підпільної появи (“*Mała Apokalipsa*”, 1979) став у Польщі бестселером: «“Малий апокаліпсис” — це не лише сатира на гереківський “розвинутий” соціалізм чи соціальна притча у дусі орвелівського роману “1984”. Роман ще й про те, що усі ми трохи сталіністи і нам треба видушувати з себе тоталітарні рефлекси, інстинкти”», — таким був авторський коментар до твору²⁴⁵.

²⁴⁵ Конвіцький Т. «Я писав без будь-яких оглядок на цензуру»: інтерв’ю з Миколою Рябчуком // Всесвіт. 1991. № 12. С. 4.

Тадеуш Конвіцький (Tadeusz Konwicki, 1926-2015) відомий не лише як письменник, а й як кіносценарист та кінорежисер — кінематографічні професії дали йому змогу заробляти на життя за відсутності письменницьких гонорарів, оскільки тривалий час він не друкувався легально, щоб не підлягати цензурі.

Народився Т. Конвіцький у містечку Нова Вілейка (тепер частина Вільнюса) у родині робітника. Його батько помер у 1929 р. Дитинство та юність Т. Конвіцький провів у Вільнюсі, ходив до місцевої гімназії. Із початком німецької окупації (1939) продовжував освіту підпільно. 1944 р. вступив до Армії Крайової, брав участь в акціях «Буря» та «Гостра брама». Після приходу радянської армії був експатрійований з окупованої Червоною армією Литви до Польщі. Навесні 1945 р. переїхав до Кракова, вступив до Ягеллонського університету. Розпочав журналістську кар'єру в тижневику «Odrodzenie». 1948 р. закінчив писати спогади про польське підпілля, які були опубліковані лише в 1956 р., на хвилі тимчасового послаблення цензури. У 1947 р. разом із редакцією тижневика переїхав до Варшави. У 1949-му одружився з художницею Данутою, сестрою свого друга-кінематографіста Яна Леніци. У 1952–1966 рр. Т. Конвіцький був членом Польської єдиної робітничої партії, однак 1966 р. його виключили з партійних рядів (за протест проти звільнення з роботи професора Лешека Колаковського, відомого згодом філософа-дисидента). Письменник із радістю зустрів хрущовську «відлигу», сподіваючись на свободу творчості. У цей час він опинився на посаді літературного керівника кінооб'єднання Kadr, яке згуртувало багатьох видатних представників польської школи кіно. Однак у своїх надіях на політичні зміни Конвіцький скоро розчарувався. Від 1976 р. він видавав свої твори лише підпільно або за кордоном, вони розповсюджувалися через «літературу другого обігу».

Українська публікація «Малого апокаліпсису» з'явилася лише на початку незалежності, у супроводі інтерв'ю М. Рябчука з Т. Конвіцьким²⁴⁶, у якому польський письменник оцінив давній уже опальний роман досить стримано: «Що ж стосується саме “Малого апокаліпсису”, то його успіх, безумовно, пов'язаний із часом написання й появи твору чи, краще навіть сказати, із вторгненням цього твору у певен час, взаємодію з ним. <...> ...У цьому контексті й “Малий апокаліпсис” був спробою прямого, безпосереднього втручання в події. <...> Так що ставлення моє до цієї книжки дещо подвійне: з одного

²⁴⁶ Конвіцький Т. «Я писав без будь-яких оглядок на цензуру»: інтерв'ю з Миколою Рябчуком // Всесвіт. 1991. № 12. С. 4, 109-111.

боку, мене тішить її читацький успіх, її суспільний вплив, зрештою, а з іншого — непокоїть позалітературний характер цього успіху: час минає, ситуація змінюється і книжка з “пророчої” стає радше “історичною”»²⁴⁷. Однак у нинішній українській літературній і суспільній ситуації роман-антиутопія «Малий апокаліпсис» прочитується по-давньому актуально й гостро. Це стає очевидним у порівнянні з мемуарною прозою українських шістдесятників-дисидентів, у світлі якої антиутопійна модель Конвіцького значно ближча до реальності, ніж так звана «соцреалістична», витворена їхніми ж колегами у ті часи, коли шістдесятницьке покоління увійшло в літературу. Головне завдання Конвіцький бачив у тому, щоб «поставити в романі проблеми не лише конкретні, продиктовані злобою дня, а й універсальні — про місце людини в світі наприкінці ХХ століття, про необхідність шукати нові шляхи мислення, поведінки, життя»²⁴⁸.

Найприкметніша сторона екзистенційного конфлікту в романі актуальна в Україні й досі (конфлікт вибору ідентичності), а його трагічний вияв — самоспалення головного героя — став знаковим для шістдесятницького покоління українських дисидентів. Інша його важлива площина — вибір ідейно-національної ідентичності та межі особистісної свободи у творчій самореалізації людини. В умовах тотального конформізму, гнітюче масового збайдужіння до національної культури представникам дисидентства це було нелегко.

Т. Конвіцький підкреслив в інтерв'ю М. Рябчуку, що з романом «Малий апокаліпсис» не мав надії прийти до читача легальною стежкою (твір не був свого часу представлений у жодне легальне видавництво), бо зачепив у ньому «священну корову» прорадянської ідеології — тему «старшого брата» (тобто стосунків Польщі з Росією). Одноденні події його роману розгортаються на фоні офіційних демонстрацій польсько-радянської дружби, лейтмотивом звучить двомовне ідіотське гасло демонстрантів, розставлених по вулицях Варшави зустрічати «їхнього» (радянського) партійного секретаря: «*Польска! Польша!*». Ще одна деталь-лейтмотив — майоріння на вулицях «*червоних знамен, лиш де-не-де сором'язливо переплетених з біло-червоними*», та швидко зникаючий білий хвостик у червоних голубів. Конвіцький виявляє одверту гротесковість ситуації міжнаціонального протистояння під машкарою офіційної дружби, яку охороняє похмура тінь монстра — радянської імперії. Герой роману свідомий того, що

²⁴⁷ Там само. С. 109.

²⁴⁸ Там само. С. 111.

його рідна Польща й Варшава є лише безвладною ланкою тоталітарного ланцюга: *«Десь там у нічній безодні вмирає Україна, конає Литва, лежить при останньому подиху Білорусія. В далеку мандрівку до Магометового раю відходить Татарія. Десь там, на баговинні, на мачарях малої, мов атом, Землі, вмирають люди і передчасно конають нещасливі народи. Дзвін міжзоряний скликає на Ангела Божого. Серце космосу б'є тривогу»*²⁴⁹.

Основою сюжету в «Малому апокаліпсисі» є фантастичні й не вельми події підготовки до публічного самоспалення головного героя (імені в нього немає, оскільки він є й оповідачем, близьким за своїм суспільним становищем до реального автора) у день закриття високого партійного з'їзду — саме такої жертви вимагають від героя співвітчизники-дисиденти в ім'я підтримки згаслого ентузіазму боротьби з тоталітарною Москвою та загнаним польським соціалістичним режимом. Дія відбувається в невизначеному майбутньому на фоні бутафорських досягнень «розвинутого соціалізму» з очевидними ознаками економічного занепаду й ідеологічного застою. Хоча герой обурюється тим, що вибір жертви рокував саме його, поза його волею, проте не почуває за собою морального права відмовитися виконати рішення якогось анонімного керівного органу спілки дисидентів, і вся кількогадинна фабульна дія в романі розгортається як напівфантастичні-напівреальні враження жертви в останній перед закланням день. Розв'язкою є епізод, у якому готовий спалахнути живим факелом герой ще думає, відчуває й фіксує у свідомості пекуче нетерпіння, з яким обступили його друзі й незнайомі, посвячені й випадкові зіваки. За мить вони стануть свідками сенсаційного жертвоприношення. Вина за злочин наперед перекладається на владу, щоб збільшити вагу суспільного обурення й протесту, розбудити занепалий дух спротиву, активізувати протистояння — власне, освятити його кров'ю, як бувало віддавна...

Герой-оповідач у цьому романі Т. Конвіцького — польський письменник, опозиційний до влади і виштовхнутий на узбіччя життя, — втілює особливий тип свідомості. Це герой без ілюзій, він займає позицію спостерігача, якому притаманне тверезе бачення суспільних стосунків, і він чудово розуміє, що більшість його земляків, серед них і талановиті митці, зробили конформістський вибір у протистоянні з владою²⁵⁰. Т. Конвіцького називають польським національним скар-

²⁴⁹ Конвіцький Т. Малий Апокаліпсис: роман / пер. з польськ. Ю. Андрухович // Всесвіт. 1991. № 11-12. С. 104.

²⁵⁰ Див. докладніше: Колошук Н. Г. Табірна проза в парадигмі постмодерну: монографія. Луцьк: Ред.-вид. відділ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2006. С. 355-375.

бом, совістю свого покоління і... кривим дзеркалом, що його відбиває. Його твори повсякчас гостро іронічні, хоча йдеться дуже часто про трагічні події.

Після 1991 р. у новій незалежній Польщі Т. Конвіцького відзначено багатьма преміями. Останніми були нагорода імені Яна Парандовського від польського PEN-клубу та престижна польська кінонагорода «Orla» (обидві відзнаки — 2002 р.). Того ж року про нього знято другий документальний фільм «Досить швидкий апокаліпсис» режисера Анджея Тіткова. Той самий режисер 1983 р. зняв перший документальний фільм про письменника — «Перехожий». Т. Конвіцький написав 19 книг, серед яких найбільш відомі «Малий апокаліпсис», «Польський комплекс», «Вступ до неба», «Дірка в небі», «Rojsty» та інші. Зняв 5 фільмів, один із них — «Останній день літа» — був відзначений на Венеційському кінофестивалі. Як режисер Конвіцький співпрацював зі знаменитим кіномитцем Анджеєм Вайдою, писав сценарії до фільмів за творами Чеслава Мілоша й Адама Міцкевича.

Твори Т. Конвіцького давно стали класикою польської літератури, їх переклали понад 30 мовами світу, однак українських перекладів мало. Роман «Хроніка любовних подій» (“Kronika wypadków miłosnych”) вперше побачив світ на батьківщині у 1974 р. Відтоді у Польщі нема такого покоління, яке б знову і знову не захоувалось у цю зворушливу історію. Дія сповненого романтичної ностальгії твору відбувається в довоєнному Вільні, а історія першого кохання переплітається з Історією, коли в повітрі вже відчувається запах пороху й звуки гарматних пострілів, стогони землі, яку невдовзі терзатиме Друга світова війна. «Хроніка любовних подій» — один із найвідоміших творів письменника ще й тому, що Анджеєм Вайда зняв за ним знаменитий фільм (1985).

Майже через 40 років після виходу польської книги український читач отримав шанс відкрити для себе твір Конвіцького незадовго до його смерті²⁵¹. Перекладачка й видавчиня книги Божена Антоняк розповіла про співпрацю з автором: «Чи важко було працювати? Іноді справді доводилося нелегко, бо Конвіцький явно не пише в стилі, про який у нас звикли казати “так легко читається”. Водночас і складним та заплутаним він теж не є. Своєрідний, неповторний — це так. <...> Складність подекуди полягала в тому, що я звикла ставити запитання авторам, яких перекладаю. У цьому випадку було нелегко. Тадеушеві

²⁵¹ Конвіцький Т. Хроніка любовних подій: роман / пер. з пол. Божена Антоняк. Львів: Урбіно, 2012. 224 с.

Конвіцькому пішов 86 рік, він не користується комп'ютером і не завжди бере телефонну слухавку»²⁵². Невдовзі письменника не стало.

Картина польської прози у другій половині ХХ ст. не була би повною без імені видатного прозаїка і драматурга, творчість якого залишається прикладом незрівнянної і виняткової літературної майстерності. Ідеться про Веслава Мислівського, дворазового (1997, 2007) лауреата щорічної польської премії Nike, автора таких шедеврів польської літератури, як «Камінь на камені», «Горизонт», «Оголений сад», «Трактат про луцнення квасолі». Творчість Мислівського — це окреме явище, яке неможливо вписати у жодну літературну течію чи моду.

Веслав Мислівський (Wiesław Myśliwski, р. н. 1932, 25 березня; наразі йому вже 90 років) — нині один із найстарших польських письменників повоєнного покоління. Народився у с. Двікози однойменної гміни (нині Свентокшицьке воєводство Польщі). Після закінчення гімназії у 1951-1956 рр. вивчав польську філологію у Католицькому університеті в Любліні. У 1955-1976 рр. працював у Кооперативному народному видавництві у Варшаві. Пройшов шлях від помічника редактора до заступника головного редактора. У 1975-1999 рр. був головним редактором видання «Сусупа».

Роман «Камінь на камені» («Kamień na kamieniu», 1984) — пам'ятний твір польської прози останніх десятиліть у ХХ ст. Virізняється рідкісним поєднанням психологічної глибини у зображенні польського селянина із широким зображенням історичних подій, особливо Другої світової війни. В. Мислівський уміло нанизує морально-філософські проблеми на майстерно побудовані сюжети, глибоко закорінені в польській історії. Порушує болючі історичні спогади, ставить складні екзистенційні питання, прагне порозуміння, збереження пам'яті. Його глибока мудрість, надзвичайна ерудиція та справді красива мова творять велику прозу, переповнену співчуттям і розумінням до героїв, але водночас сувору й нещадну щодо людської слабкості й недосконалості. В. Мислівський пише свої романи дуже повільно, кожному творові присвячує кілька чи навіть кільканадцять років. Так само повільно й неспішно слід їх читати, оскільки вони сповнені мудрості та глибини, для розкриття яких потрібно багато часу і роздумів, — заявила одна з небагатьох українських рецензентів²⁵³. На жаль, українських перекладів досі немає.

²⁵² Чоп Г. «Це роман про чисте, сильне, гріхове кохання, яким воно буває тільки вперше»: Перекладач і видавець Божена Антоняк про український переклад роману «Хроніка любовних подій» Тадеуша Конвіцького: [інтерв'ю] / Галина Чоп; Божена Антоняк. URL: <http://www.pohlyad.com/zhyttya/n/5031> (доступ: 22.06.2012).

²⁵³ Замбжицька М. Мистецтво розповідати історії / Марта Замбжицька // ЛітАкцент. 27.05.2010. URL: <http://litakcent.com/2010/05/27/mystectvo-rozpovidaty-istoriji/> (доступ: 27.05.2010).

Деякі рецензенти пов'язують творчість В. Мислівського із «попередньою традицією локальних оповідей», оскільки його романи порушують проблематику польського села. Однак його проза виходить далеко за рамки будь-якого тематичного напрямку і є окремим явищем сучасної польської літератури, зовсім невідомим українському читачеві. Він став першим лауреатом «Ніке» у 1997 р. (премія була встановлена саме в цьому році) зі своїм романом «Горизонт» (“Widokraj”) — «нелінійною, фрагментарною, як сама пам'ять, оповіддю про воєнне дитинство й дорослішання, в якій можна знайти багато автобіографічних елементів. Висхідною точкою для подорожі головного героя просторами своїх спогадів, як і реальної подорожі до рідних місць, стало давнє фото, на якому він зображений разом із батьком. У цій мандрівці немає жодного саспенсу, автор наперед відкриває усі розв'язки й будує оповідь за принципом постійних повернень і забігань наперед. Найважливішою ж цінністю, як видається, тут є, не більше й не менше, індивідуальний людський досвід»²⁵⁴. Наступний роман «Трактат про лущення квасолі» (“Traktat o łuskaniu fasoli”, 2006) приніс Мислівському нову премію «Ніке» і номінацію на премію «Гдиня». Написаний як монолог наратора перед таємничим мовчазним слухачем, роман порушує питання про те, наскільки людина сама впливає на своє життя, а наскільки його формують травматичні досвіди минулого чи повороти історії власного народу. Веслав Мислівський пише довго, але кожна його книжка здобуває широке визнання, він точно не є зірковим письменником, але без нього годі уявити собі сучасну польську літературу²⁵⁵. Останній на сьогодні роман письменника — «Вушко голки» (“Ucho Igielne”, 2018). Нечисленними є і його п'єси: «Злодій» (“Złodziej”, 1973), «Ключник» (“Klucznik”, 1978), «Древо» (“Drzewo”, 1988), «Реквієм для господині» (“Requiem dla gospodyni”, 2000) та ін.

Польська література в Україні почувається, без сумніву, добре і впевнено. Тут вона має справді хороших перекладачів, завдяки яким читачі отримали чудові зразки перекладу складних і важливих текстів, а польські автори є частими гостями різноманітних літературних заходів. Однак у процесі освоєння нами сусідньої літератури проглядається мало системності. З об'єктивних причин досі триває запізніле відкриття знакових польських текстів та авторів ХХ ст., зокрема тих,

²⁵⁴ Шеремет О. Перекладено / не перекладено: польська література // ЛітАкцент. 12.05.2016. URL: <http://litakcent.com/2016/05/12/perekladenone-perekladeno-polska-literatura/> (доступ: 05.04.2022).

²⁵⁵ Див.: Там само.

що були заборонені або цензуровані в самій Польщі (тодішній ПНР) і не мали шансів на переклад у радянській Україні. За десятиліття незалежності українською нарешті вийшли поетичні та есеїстичні твори нобелівського лауреата Чеслава Мілоша, художні репортажі всесвітньо відомого письменника-документаліста Ришарда Капусцінського, гротескні романи та щоденник Вітольда Гомбровича, педагогічні праці Януша Корчака тощо. Звісно, це лише невелика частина того, що створене у ХХ ст. польською літературою, і нам ще багато належить відкрити. А водночас багато виходить перекладів сучасної польської прози та поезії. Зрозуміло, що вибір текстів залежить від перекладачів та їхніх уподобань, а з іншого боку — від видавців, які керуються радше ринковою логікою. Попри велику базу перекладів, які постали на перетині цих двох підходів, вони не покривають усіх значущих для найновішої польської літератури текстів, — визнає рецензентка²⁵⁶.

Щодо проблем українських перекладів, то важливо не лише заповнювати прогалини, а й тримати руку на пульсі актуального літературного життя Польщі. Сучасна польська проза надзвичайно розмаїта — як жанрово, так і тематично, її присутність у нашій культурі може розширити наші власні культурні горизонти. Ми вже можемо прочитати окремі тексти Єжи Пільха, Марека Беньчика, Міхала Вітковського, Дороти Масловської, Яцека Денеля, Ігнація Карповича у книжкових виданнях. Інші розпорошені по часописах та інтернет-виданнях, де доступні лише вибірково чи й фрагментарно. Деякі автори нам геть невідомі. А серед вартих прочитання рецензенти відзначають десятки прозаїків, поетів, драматургів, авторів нефікційної прози...

Окремо варто сказати про художню репортажистику, яка переживає в Польщі справжній бум і все певніше пробивається до кола «великої» літератури, збираючи різноманітні літературні нагороди. Репортажі перекладаються на українську, нам відомі найкращі зразки — від текстів Ришарда Капусцінського, Маріуша Щигела, Войцеха Тохмана, Яцека Гуго-Бадера, Лідії Осталовської, Павела Смоленського до молодшого покоління репортерів — Вітольда Шабловського і Малгожати Реймер. Однак це теж далеко не повний список того, без чого уявлення про польський репортаж буде нецілісним. Варто згадати хоча б Войцеха Ягельського, який понад 20 років був воєнним кореспондентом, результатом чого стали його книжки про Грузію, Вірменію, Азербайджан («Гарне місце, аби померти»), Афганістан («Молитва про дощ»), Уганду («Нічні мандрівники»). Чи про Малгожату

²⁵⁶ Див.: Там само.

Шейнерт, серед найважливіших книжок якої «Чорний сад» про польську Сілезію й «Острів-ключ» про пропускний пункт до Америки, яким до середини ХХ ст. був маленький острів поблизу Нью-Йорка. Рецензенти виділяють і книги Артура Домославського «Христос без рушниці. Про понтифікат Яна Павела II» та «Капусцінський non fiction», його репортажі з Латинської Америки. Знаковою стала книга Анни Біконт «Ми з Єдвабного», де знову (бо вже після історичної праці «Сусіди» Яна Томаша Гросса) йдеться про винищення євреїв у цьому маленькому містечку в липні 1941 р. Автори спираються на архівні матеріали та свідчення очевидців²⁵⁷.

Трагедія у Єдвабному лягла в основу однієї з найгучніших подій у польській драматургії останніх років — п'єси «Наш клас» Тадеуша Слободзянека, котра здобула премію «Ніке». Ця п'єса увійшла до перекладної антології сучасної польської драми «Сповідь після зламу» разом із «Чекаючи на турка» Анджея Стасюка, «Тикоцінем» Павела Демірського й Міхала Задари, «Першим разом» і «Пісочницею» Міхала Вальчака, «Валізою» Малгожати Сікорської-Міщук і «Все у нас гаразд» Дороти Масловської. Як і в Україні, драма в Польщі майже непомітна на тлі прози, натомість активніше живе на сцені, у живому втіленні. Тут помітним явищем став дует драматурга Павела Демірського й режисерки Моніки Стшемпки, які презентують напрямок суспільно й політично заангажованого театру, піддаючи критичному осмисленню питання національної ідентичності, втрати цінностей чи колективної пам'яті²⁵⁸.

Контрольні питання:

- У чому літературна історія польського другого півсторіччя ХХ віку схожа до української?
- Чому книга Г. Грудзінського «Інший світ» не була свого часу надрукована на батьківщині та до 1990 р. не була відома по цей бік «залізної завіси»?
- Що означає назва-метафора «Інший світ»?
- Чому так трагічно склалася доля емігранта Марека Гласко?
- Чому дійсність застійного часу Т. Конвіцький позначив іронічно як «малу апокаліпсу»?
- Чому письменник Веслав Мислівський, пишучи про польське село, не мав наміру емігрувати, щоби відчувати себе вільним митцем?

²⁵⁷ Див.: Там само.

²⁵⁸ Див.: Там само.

- Чи можна назвати прозу Марека Гласко або Веслава Мислівського неореалістичною?
- Чи можете визначити в польській прозі другої половини ХХ століття певні тематичні або стильові напрямки або течії?
- Якою є постмодерна польська проза?
- Чи читаєте когось із сучасних польських письменників, широко знаних у світі (Стефан Хвін, Магдалена Туллі, Єжи Пільх, Павел Гюлле, Анджей Стасюк, Ольга Токарчук, Яцек Дукай, Яцек Денель...)? Що вас цікавить у цих авторів?

3. Читаємо роман Мілана Кундери «Нестерпна легкість буття»

* Доля автора та її відображення у творах. * Суспільно-політичні та філософські проблеми в романі «Нестерпна легкість буття». Історія в романі М. Кундери. * Основні антиномії тексту: «легкість — тяжкість», «душа — тіло», «свобода — несвобода». Екзистенційний характер проблем, поставлених у творі. * Смысл людського існування в історії як головна проблема роману (сюжетні лінії чотирьох головних персонажів — Терези і Томаша, Сабіни і Франца). * Любов та секс у розумінні героїв та автора. * Сюжетна лінія Кареніна, її роль у розв'язанні філософських парадоксів роману.

Роман «Нестерпна легкість буття» (чеською “Nesnesitelná lehkost bytí”; написаний 1982 р., уперше надрукований у Франції 1984 р.)²⁵⁹ вважається одним із найвідоміших бестселерів постмодерного періоду в літературах Заходу. Його автор Мілан Кундера (чеськ. Milan Kundera, 1929–2023) — всесвітньо відомий чесько-французький письменник із покоління дисидентів, які змушені були стати емігрантами після придушення Празької весни та радянської окупації Чехословаччини у 1968 р. Із 1975 р. письменник мешкав у Франції. Його твори написані чеською та (з 1990-х рр.) французькою мовами.

У біографії цього письменника чимало суперечностей; в останні десятиліття він не давав інтерв'ю та уникав публічності. Історик із Карлового університету Радомир Мокрик писав: «Біографія Мілана Кундери сповнена білих плям та свідомих містифікацій. Кундера захоплювався сміховою культурою Ярослава Гашека та містичністю Франца Кафки, тому “жарти”, перекручування чи свідоме введення в оману є неодмінною частиною навіть тих нечисленних інтерв'ю та текстів, в

²⁵⁹ Див. українські переклади: Кундера М. Нестерпна легкість буття: роман / пер. з чеськ. Воліна Пасічна // Всесвіт. 1994. №№ 8, 9; Кундера М. Нестерпна легкість буття / пер. з фр. Л. Кононович. Львів: Видавництво Старого Лева, 2019. 320 с.

яких Мілан Кундера розповідає про власне життя»²⁶⁰. Це не означає, що варто довіряти скандалам та «викриттям», від яких Кундера постраждав уже в роки після розвалу СРСР. Є підстави підозрювати в організації деяких найбільш одіозних кампаній російські спецслужби.

М. Кундера народився у чехословацькому м. Брно в інтелігентній сім'ї Лудвіка Кундери, чеського музикознавця та піаніста, який з 1948-го до 1961 р. був очільником Музичної академії у Брно. З раннього віку батько навчав Мілана грати на піаніно; пізніше М. Кундера вивчав музичну композицію. У його творах чимало музичних мотивів, а в есеях є роздуми про музику, композиторів та музикантів. Одним з учителів музики, у якого Мілан брав уроки під час німецької окупації, був чеський єврей Павел Гаас, який загинув у концтаборі Аушвіц у 1944 р.

Майбутній письменник закінчив школу в рідному місті у 1948 р. та почав вивчати літературу й естетику на філософському факультеті Карлового університету (Прага), але через два семестри перейшов до Академії красних мистецтв, на факультет кіно й телебачення, де вивчав режисуру та сценаристику. На той час, після Другої світової війни, Чехословаччина опинилася під визначальним впливом СРСР. Місцева комуністична партія під керівництвом Клемента Готтвалда захопила всю повноту влади в державі. Популярність комуністів була значною, і молодий Кундера не був осторонь політичних процесів та не оминув цих захоплень. У юнацькому віці (1948) він приєднався до провладної комуністичної партії. Р. Мокрик пояснює: «Вибір вісімнадцятирічного Кундери був зрозумілим: у Чехословаччині тисячі молодих людей все ще перебували в ілюзіях щодо СРСР, а вклад Червоної армії у звільнення Чехословаччини пробудив тліюче русофільство багатьох мешканців країни. Окрім цього, батько Кундери, котрий був комуністом та прихильником російської та радянської культури, в очах сина користався абсолютним авторитетом. Пізніше письменник пояснював, що справді вірив у “комуністичну утопію”, а комунізм його “захопив так само, як і Стравінській, Пікассо та сюрреалізм”. Молоді люди були впевнені, що долучаються до найбільш прогресивних ідей та йдуть у ногу з часом»²⁶¹.

Однак у 1950 р. М. Кундера та ще один чеський письменник, його шкільний друг Ян Трефулка, були виключені з партійних рядів

²⁶⁰ Мокрик Р. Мілан Кундера // Історична правда. 30 грудня 2020 р. URL: <https://www.istpravda.com.ua/articles/2020/12/30/158756/> (доступ: 29.06.2022).

²⁶¹ Там само.

за «антипартійну діяльність» та «помилкові погляди». Кундеру намагалися виключити з університету, він мусив боротися за реабілітацію і таки закінчив навчання, навіть почав кар'єру викладача на кафедрі у своїй alma mater (FAMU). Деякий час викладав історію світової літератури, у 1964 р. отримав звання доцента.

Пізніше письменник використав свій досвід проходження партійних «чисток» у соціалістичній Чехословаччині, показавши їх у першому романі «Жарт» (1962; після довгих змагань із цензурою надрукований у 1967 р.), де йдеться про подібні колізії з молодим героєм. М. Кундера скептично показав повоєнну генерацію чехів — покоління, дитинство якого пройшло під впливом Другої світової війни та німецької окупації. Напередодні подій Празької весни роман мав неймовірний успіх. Протягом перших місяців після публікації у Чехословаччині продано близько 120 тисяч примірників книги. Отже, у період Празької весни та її придушення М. Кундера був у двоїстому становищі: з одного боку, відомий молодий письменник і цілком забезпечена людина з певним становищем на батьківщині та репутацією на Заході, з іншого — опозиційна налаштованість до радянської окупації²⁶².

Однак варто повернутися до початку творчого шляху цього письменника.

Літературна творчість М. Кундери почалася з віршів (перша добірка з'явилася в 1946 р.), відповідних духові часу і схвалених тогочасною критикою. Молодий поет перекладав чеською мовою В. Маяковського та Г. Аполлінера. У 1953 р. він став одним із перекладачів та упорядників виданої чеськими митцями книги Павла Тичини «Сталь і ніжність» (“Ocel a Něžha”), до якої написав передмову. Перша власна поетична збірка «Людина, дикий сад» (“Člověk zahrada širá”) вийшла того ж 1953 р. У 1955 р. опубліковано книгу «Останній травень» (“Poslední máj”), присвячену комуністові Юліусу Фучику, героєві опору нацистській окупації за часів Другої світової війни. Твір відповідав офіційній на той період історичній версії минулого. Однак у збірці «Монологи» (“Monologues”, 1957 р.; перероблена у 1964-1965 рр.) автор вийшов поза приписи офіційної ідеології й естетики: відмовився від політичної пропаганди та робив акцент на природному,

²⁶² Див. докладніше: Мокрик Р. Празька осінь Мілана Кундери (очима Вацлава Гавела) // ЛітАкцент. 01.04.2021. URL: <http://litakcent.com/2021/04/01/prazka-osin-milana-kunderi-ochima-vatslava-gavela/> (доступ: 29.06.2022). Автор публікації стверджує: «Мілан Кундера ніколи дисидентом не був і ніколи цього не стверджував. Водночас збіг історичних обставин і справді непересічний талант романіста прикував до чехословацького письменника погляди сотень журналістів і літературних критиків».

приватному досвіді людини з усіма його складними перипетіями, зокрема висвітлював відносини між чоловіком і жінкою. Збірка мала підзаголовок «Книга про кохання». Її було піддано упередженій критиці, автора звинуватили в «цинізмі».

У перші роки творчої кар'єри М. Кундера писав також п'єси. П'єса «Власники ключів» (“Majitelé klíčů”) була успішно поставлена 1962 р. в Національному театрі Праги. Про цей успіх Р. Мокрик пише: «Сам Кундера пояснював, що написав текст під впливом антидрами Ежена Йонеско, проте офіційна критика звертала увагу на поверхневий сюжет, котрий відбувався в середовищі комуністичного підпілля в часи II світової війни. Кундера пояснював критикам всі екзистенційні глибини, котрі закладав у текст свого твору, проте партійні функціонери бачили в грі передусім політичний, партійний підтекст. Це було не останнє непорозуміння між критиками та Міланом Кундерою. Протягом багатьох років автор намагався боронити свої твори від політичних інтерпретацій — як про-, так і проти-радянських. Проте публіка завжди мала власну думку про творчість Кундери. Зрештою, нехай співгромадяни й не досягнули всього, що автор намагався показати у своєму творі, “Власники ключів” користувалися шаленим успіхом»²⁶³.

П'єсу ставили всі найбільші театри Чехословаччини та закордонні режисери. У 1963 р. М. Кундера отримав за неї державну премію в галузі літератури. З'явилися ще дві п'єси — «Промах» (“Ptákovina”, 1966) та «Дві плітки, два весілля» (“Dvě uši, dvě svatby”, 1968), які показують вплив театру абсурду на молодого чеського митця. П'єса «Жак та його пан» (“Jakub a jeho pán: Pochta Denisu Diderotovi”, 1971) була присвячена французькому просвітникові Д. Дідро та його романові «Жак-фаталіст»; вона здається несерйозною, жартівливою, однак містить вагомий філософський підтекст. В основу дії покладені три різні розповіді про французького класика, і це створює ефект іронічної поліфонії.

За пізнішими словами М. Кундери, його зріла творчість розпочалася в 1958-му чи в 1959 р., коли він «знайшов себе як письменник», працюючи над першою новелою «Я, похмурий бог». В інтерв'ю з американським прозаїком Філіпом Ротом він розповідав: «Тоді вони виключили мене з університету. Я жив серед робітників. У той час я грав на трубі в джазбенді в кабаре маленьких містечок. Я грав на піаніно і трубі. Тоді я писав вірші. Я малював. Усе це було безглуздям.

²⁶³ Там само.

Перша моя робота, варта того, щоб про неї сказати, це коротке оповідання, яка була написана, коли мені було тридцять, перше оповідання в низці “Смішних кохань”. Це той час, коли розпочалося моє життя як письменника. Я провів півжиття як відносно невідомий чеський інтелектуал»²⁶⁴.

Відмову від поезії Р. Мокрик пояснює схильністю М. Кундери до повсюдної іронії та карнавалізованого зображення: «Прозовий текст пропонував значно більше простору для іронії та гротеску, поєднання трагічного з комічним. Саме це шукав Кундера, тому з початком шістдесятих років назавжди заклав для себе поетичну епоху власної творчості»²⁶⁵.

Від середини 1950-х рр. М. Кундера став відомим у соціалістичній Чехословаччині як літературний критик. Він написав низку критичних статей, захищаючи авангардну поезію, і ці статті бурхливо обговорювалися. У 1956 р. його членство в партії було відновлене. Добре зустріли літературознавче дослідження М. Кундери під назвою «Мистецтво роману: подорож Владислава Ванчури до великої етики» (“Umění románu: Cesta Vladislava Vančury za velkou etikou”, 1960). Книжку написано під впливом угорського філософа-марксиста Дьєрдя Лукача.

Однак окупація Чехословаччини в 1968 р. стрімко погіршувала становище вільнодумних інтелектуалів. У 1969 р. М. Кундеру звільнили з роботи, а 1970 р. він був виключений з партії вразі. Через деякий час його книжки зникли з полиць магазинів і бібліотек. Завдяки гонорарам від зарубіжних видань (з яких соціалістична держава забирала більшу частину через податки, а залишки треба було отримувати через посередників) він міг зводити кінці з кінцями, однак друкуватися на батьківщині стало неможливим. Деякий час письменник навіть підробляв анонімно в газеті «Mladý svět»... астрологом, публікуючи оригінально написані гороскопи за підписом EW.

У 1975 р. М. Кундера з дружиною покинули Чехословаччину та переїхали до Франції, куди його запросили викладати в університеті міста Ренн. Після закінчення офіційного терміну відрядження він не повернувся і був позбавлений громадянства тодішньої Чехословаччини. Ще в Празі письменник цікавився французькою культурою та літературою, тож у нього з'явився шанс порівняти Захід зі Сходом, щоби згодом піддати обидві політичні системи жорсткій критиці.

²⁶⁴ За Вікіпедією: URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Мілан_Кундера (доступ: 28.06.2022). Повний текст інтерв'ю див.: Рот, Філіп: Інтерв'ю з М. Кундерою // Всесвіт. 1994. № 9. С.134-137.

²⁶⁵ Мокрик Р. Мілан Кундера // Історична правда. 30 грудня 2020 р. URL: <https://www.istpravda.com.ua/articles/2020/12/30/158756/> (доступ: 29.06.2022).

У 1978 р. М. Кундера переїхав до Парижа, де читав лекції у Вищій школі суспільних наук (École des Hautes Études). Із 1981 р. він отримав французьке громадянство.

Сам письменник поділяв свою творчість на два етапи: період незрілості (твори цього періоду забороняв перекладати й передруковувати) та період зрілий. У 1982 р. він закінчив роман «Нестерпна легкість буття», якому судилося стати його найвідомішим здобутком. У 1988 р. Філіп Кауфман зняв фільм за цим романом, і Кундера став відомим у всьому світі, хоч і був незадоволений фільмом. Жив у Франції, у 2019 р., через 40 років після від'їзду з батьківщини, відновив чеське громадянство, однак відвідував Чехію приватно, без розголосу у ЗМІ. Зустріч із послом Чехії (із приводу відновлення громадянства) відбулася в будинку письменника у Франції 28 листопада 2019 р.

У своїх творах М. Кундера створив досить реалістично показаний суперечливий світ, зображення якого постійно коментується з філософської точки зору. Письменника не відносять до якоїсь конкретної філософської школи; він значно розширив коло філософських проблем, котрі аналізуються як екзистенційні. Наприклад, неоднозначно показував сексуальні аспекти існування своїх персонажів, аналізував соціальне значення інтимного досвіду людини (за радянських часів його атестували в підручниках та літературознавчих дослідженнях чеської літератури як «автора порнографічних романів»). Твори Кундери є виявом його власного центральноєвропейського досвіду: покоління, до якого належав письменник (іноді його називають «дітьми Архіпелагу», «дітьми відлиги», маючи на увазі пережите в кінці 1950-х розчарування комуністичною ідеологією після викриття злочинів сталінізму, яке, однак, не було завершене засудженням цієї ідеології так само, як раніше це відбулося із засудженням нацизму на Нюрнберзькому процесі), розчарувалося в лівому крилі комунізму. Він скептично ставився до розвитку західноєвропейської традиції Просвітництва, надихається творами Рабле, Дідро, Сервантеса та Л. Стерна, а також центральноєвропейськими авторами, як от Кафка, Р. Музіль, Г. Брех та М. Гайдеггер.

Публікація прозових книг «Жарт» (“Žert”, 1967)²⁶⁶ та «Смішні кохання» (“Směšné lásky”, 1969)²⁶⁷ була першим кроком до відкритої

²⁶⁶ Див. український переклад: Кундера М. Жарт / пер. з фр. Л. Кононович. Львів: Видавництво Старого Лева, 2020. 352 с.

²⁶⁷ Див. український переклад: Кундера М. Смішні кохання / пер. з фр. Л. Кононович. Львів: Видавництво Старого Лева, 2021. 268 с.

авторської критики тоталітаризму. У цей час М. Кундера висловив свою віру в чеські національні традиції та роль своєї країни і її спадщини у статтях, які склали його полеміку з Вацлавом Гавелом²⁶⁸.

«Я, похмурий бог» (1958) — оповідання, що показує драму особистих стосунків; було включене у «Смішні кохання», але в 1981 р. зникло зі збірки. М. Кундера вважав, що, спостерігаючи людину крізь призму сексуальних відносин, можна зрозуміти людську природу. Він показував, що сучасний Дон Жуан колекціонує жінок, тому що цього потребують стереотипи нашого часу — таким нібито повинен бути успішний чоловік.

У романі «Жарт» Кундера вперше глибоко розвинув головну тему багатьох своїх творів — думку про неможливість людського взаєморозуміння та контролю над реальністю. «Жарт» став викликом суспільному оптимізму у Чехословаччині 1950-х рр., коли молодь під впливом комуністичної пропаганди вірила в те, що реальність можна контролювати розумом людини, що людина — творець своєї власної долі (звісно, якщо вона живе в соціалістичному суспільстві). Західні інтелектуали спочатку сприйняли цей роман як критику тоталітаризму, однак це лише одна з філософських ліній роману, присвяченого дослідженню людської екзистенції. У головній сюжетній лінії йдеться про лист, необачно написаний героєм своїй коханій дівчині у жартівливому стилі. Через двозначність у листі юнака виганяють з університету та посилають працювати в шахті. Проходить час; ті, хто виносив йому вирок за «помилки», змінюють свої погляди, але справедливості не відновлена. Змужнілий герой намагається самоствердитися, маніпулюючи іншими людьми, передусім жінками, не переймаючись тим, що руйнує чийсь долі. Структура «Жарту» зроблена на зразок музичної поліфонічної композиції.

Тема сексуальних стосунків як засобу підкорення іншої людини з'явилася у п'єсі «Два вуха, два весілля» (1968, у 1969 р. опублікована під назвою «Безглуздя»). Написана як драма абсурду, п'єса стала зразком гострої сатири у творчості М. Кундери. У ній йдеться про владу, секс, жорстокість та маніпулювання правдою. Директор школи, відомий своїми сексуальними витівками, малює на шкільній дошці жіночі статеві органи, натомість звинувачують у цьому одного з учнів. Учня та його вчительку карають: учневі відрізують вуха, а учи-

²⁶⁸ Див. докладніше: Мокрик Р. Празька осінь Мілана Кундери (очима Вацлава Гавела) // ЛітАкцент. 01.04.2021. URL: <http://litakcent.com/2021/04/01/prazka-osin-milana-kunderi-ochima-vatslava-gavela/> (доступ: 30.06.2022); Мокрик Р. Мілан Кундера // Исторична правда. 30 грудня 2020 р. URL: <https://www.istpravda.com.ua/articles/2020/12/30/158756/> (доступ: 29.06.2022).

тільки гвалтують. Інакшу інтерпретацію містить роман «Вальс на прощання» (“Valčík na rozloučenou”, 1967; вперше опублікований чеською мовою в 1979 р.)²⁶⁹. Спочатку роман називався «Епілог». Формально він є фарсом, пронизаний гротеском і трагічним мотивом людського відчуження. Через низку безглуздих обставин померла молода вагітна жінка, головною причиною стало кричуще й безглузде непорозуміння. Батьком майбутньої дитини був чоловік, який через сексуальні стосунки з багатьма жінками усвідомив, що любить власну дружину, а вона почувалася нещасною через його зради. Той, хто «підготував» самогубство, поїхав в еміграцію і залишився не покараним. Батько ненародженої дитини відчув полегшення через смерть жінки, яку не любив, але використав. Автор показав безжалісну правду про те, як конкретна людська трагедія стає несуттєвою та не важливою для інших людей.

«Життя деінде» (“Život je jinde”, 1970; французький переклад був опублікований у Парижі в 1973 р.)²⁷⁰ — ще один роман передеміграційного періоду, в якому М. Кундера зідрав із себе всі залишки захоплення комуністичною ідеологією в молодості. Це перший роман, після якого він став забороненим письменником на батьківщині та усвідомив, що не зможе більше публікувати свої твори в Чехословаччині.

М. Кундері знадобилося шість років, щоб закінчити свій перший роман в еміграції. Його назва була «Книга сміху та забуття» (“Kniha smíchu a zapomnění”, 1978). Як і в деяких інших творах письменника, композиція тексту зумовлена музичними традиціями. Немає закінченого сюжету, окремі епізоди написано як варіації загальної теми: герої борються із забуттям і поступово розуміють, що минуле не можна повернути.

«Нестерпна легкість буття» (1982) — найвідоміший роман М. Кундери. У центрі подій у ньому показано дві пари коханців — Томаш і Тереза та Сабіна і Франц. Автор-оповідач починає розповідь із міркування про ніцшеанську ідею вічного повернення. Кундера концентрується на тому факті, що людина живе один-єдиний раз. Отже, ніхто не може виправити свої помилки. Оскільки життя не повторюється, ми відчуваємо надзвичайну легкість, повну відсутність відповідальності. Ідею легкості взято у давньогрецького філософа Парменіда; легкість спочатку позначала грайливість, яка, як показує письмен-

²⁶⁹ Див. український переклад: Кундера М. Вальс на прощання / пер. з фр. Л. Кононович. Львів: Видавництво Старого Лева, 2018. 240 с.

²⁷⁰ Див. український переклад: Кундера М. Життя деінде / пер. з фр. Л. Кононович. Львів: Видавництво Старого Лева, 2021. 336 с.

ник, перетворюється на нестачу відповідальності, на безглузду порожнечу. Ще одна ідея, якою автор переймається, — ідея кітчу, тобто ідеально красивої неправди, яка ховає всі негативні аспекти життя за красивою обгорткою та ігнорує існування смерті і страждання.

Сюжетом роману є розповідь про життя трьох головних героїв — празького хірурга Томаша, його коханки-художниці Сабіни та дружини Терези — юної офіціантки з провінційного містечка, яка несподівано прийшла в його життя, щоб залишитися назавжди. Їхні взаємини показано на тлі окупації радянськими військами Чехословаччини у 1968 р. Життя героїв ніби розпадається на три періоди: до Празької весни, під час цих напружених подій, коли російські танки опинилися посеред Праги, і після придушення демократичних прагнень чехословацького суспільства. Усі події в романі мають політичне забарвлення, оскільки політичні катаклізми в суспільстві накладають свій відбиток на зображення особистого й інтимного життя героїв.

Головний герой Томаш та його дружина Тереза після 1968 р. переїжджають до Швейцарії, щоб урятуватися від радянської окупації. Однак, не знайшовши собі місця в чужій країні, де всім чужий біль її окупованої батьківщини — маленького згвалтованого комуністичною деспотією народу, Тереза повертається до Чехословаччини, а Томаш невдовзі їде за нею. Повернувшись, він не може знайти роботи за своїм медичним фахом і змушений стати мийником вікон. Власті не залишають Томаша й Терезу у спокої, доки подружжя не переселяється до села, де обоє працюють у сільськогосподарській артілі, поки не гинуть в автомобільній катастрофі.

Паралельна сюжетна лінія показує стосунки художниці Сабіни, яка теж стала емігранткою, та швейцарського викладача Франца. Між ними нема взаєморозуміння, оскільки вони виростили в різних світах. Франц стає жертвою наївних міфів про демократію — він безглуздо гине в Камбоджі, куди поїхав заради участі в марші західних інтелектуалів проти геноциду. Сабіна розриває всі свої колишні зв'язки з людьми, щоб відчутти тотальну порожнечу існування.

Сім частин, що входять до складу роману, подають сюжетні події не в лінійному порядку, а відповідно до авторських роздумів про парадокси історії та людського існування. У кожній частині та навіть розділі змінюється головний герой, навколо якого розгортаються події: спочатку це Томаш, далі Тереза, потім Сабіна, Франц, знову Томаш і Тереза й так далі. Читачі знайомляться з кожним із персонажів і бачать його сучасне життя, принагідно заглядають у його минуле і,

таким чином, мають уявлення про внутрішній світ героя, його стосунки. Кожен із головних персонажів показаний неоднозначно, іронічний всезнаючий оповідач коментує їхню поведінку досить відсторонено, тому далеко не всі читачі сприймають показане з розумінням.

Наприклад, про Томаша дізнаємося, що він був одружений і мав сина, але розлучився, бо передусім цінує особисту свободу. Стосунки з жінками, яких у нього чимало, Томаш будує на принципах відсутності взаємних зобов'язань. Усі знайомі жінки-коханки, серед яких і художниця Сабіна, мають рівні права на Томаша, а він жодного разу не піддається спокусі зміцнити з котроюсь зв'язок. Однак усе стає непросто, коли в житті героя з'являється Тереза: вона змінює не так самого Томаша, як його життя; він навіть погоджується одружитися з нею. Неоднозначними у зображенні Томашевого життя є не лише його стосунки з жінками, а й причини його розриву з батьками та відмова спілкуватися з власним сином. Хоча саме Томаша автор наділяє близьким до власного досвідом дисидентських випробувань у Чехословаччині після придушення Празької весни, не випадає в цьому персонажеві бачити авторське alter ego. Але те саме можна сказати про кожного з чотирьох головних персонажів, хоча кожному він віддав частку власного досвіду.

На початку роману автор вдається до філософських роздумів про сутність життя, про неможливість повторити прожите та про особливе відчуття людиною легкості буття, позбавленого тягара вічних повернень. Подальший текст художньо відтворює цю невимовну легкість буття... яка для кожного з героїв по-різному обертається стражданнями й відчуженням.

У композиції роману важливою ознакою, окрім музичних прийомів (повтори, варіації, лейтмотиви), є своєрідні інверсії звичних елементів, зокрема розв'язки: про смерть головних героїв Томаша й Терези читачі дізнаються задовго до формального кінця тексту, який має зовсім іншу настроєву тональність (по суті, ідилічну), ніж трагічна загибель в автокатастрофі, про яку повідомлено ніби мимохідь.

Оригінальний роман і тим, як показано характери персонажів. Вони здаються цілком реальними людьми, хоч автор мимохідь руйнує ілюзію їхньої справжності, показуючи читачам ті творчі імпульси, які підказали йому образ персонажа. Тереза, наприклад, виникла «із бурчання в животі», а Томаш із фрази *Einmal ist keinmal*²⁷¹. Пере-

²⁷¹ З нім. «один раз — жодного». Див. український переклад тексту: Кундера М. Нестерпна легкість буття / пер. з фр. Л. Кононович. Львів: Видавництво Старого Лева, 2019. Частина 2, розділ 1.

конливість персонажів забезпечена архетипними первнями, покладеними в основу кожного образу. Їхнє зображення реальними чи уявними парами (Томаш — Тереза, Томаш — Сабіна, Сабіна — Тереза, Сабіна — Франц, Томаш — Франц) виявляє конфліктні філософські лінії, доповнені антиноміями в авторських роздумах про легкість-тяжкість та душу й тіло. Конфліктна сфера роману — то протиставлення цінностей, якими керуються герої. Авторське навмисне відсторонення від того, як вони поводяться, — своєрідна стильова гра, притаманна постмодерністським текстам. Автор-оповідач не приховує, що розповідає про житейські перипетії зі своїми персонажами для того, щоб показати приклади-підтвердження своїм міркуванням. Так у роман уведено історичні приклади — то з різних періодів чеської історії, то з історії Другої світової війни (епізод із сином Сталіна — Яковом Джугашвілі).

Одна з оригінальних авторських знахідок, за якою стоїть уміння зробити зображення тривіального людського існування містким філософським текстом, — образ собаки Кареніна. У тому, як з'явився цей персонаж у житті Томаша й Терези так як склалася його доля, іронічно обіграна кожна деталь, водночас образ надзвичайно зворушливий та олюднений. Через нього постає вагомість філософських проблем, означених зіставленням людей і «братів наших менших»: проблеми часу і смерті, душі й тіла, тілесної статі та притаманної статям гендерної поведінки й упереджень щодо неї. Каренін не просто вносив у подружнє життя головних героїв те, чого їм не вистачало, втішав Терезу у її самотності, а й показував своїм господарям цінності, про які вони забували в щоденній суєті: здатність насолоджуватися кожним днем і берегти кожную дрібницю стосунків, безмежну відданість коханим істотам поза поділом на жіночий та чоловічий спосіб кохати.

Особливий аспект авторських роздумів пов'язаний із проблемою сексу. У романі чимало одвертих сцен і натуралістичних деталей, однак звинувачення щодо порнографії, приписаній М. Кундері радянськими дослідниками, абсолютно безпідставні. Він завжди писав про філософські проблеми, а не про фізіологію інтимного життя; зображення будь-чого одвертого спрямоване на вияв екзистенційного трагізму людського існування, в якому тіло є одним із джерел відчуження. Дивовижним умінням чеського письменника через секс показувати інші екзистенційні проблеми захоплювалася Оксана Забужко: «Ті самі “Польові дослідження”... це результат мого внутрішнього діалогу, який цілу молодість тягнувся з Кундерою. Він був один з тих

авторів, якого я (в англійських, правда, перекладах) перечитала всього. Я дуріла від того, як він працює з сексом. Як він через один рух в ліжку може показати всю соціологію героя: походження, минуле, комплекси і т. д. Він справді один з тих письменників в літературі 20 ст., хто цим мистецтвом оволодів досконало, і у мене завжди був такий challenge (виклик — авт.). Я б хотіла так уміти, тільки з жіночої сторони»²⁷².

Роман «Безсмертя» (чеською “Nesmrtelnost”, французькою мовою опублікований у 1990 р.) є найбільш французьким з романів М. Кундери і базується на конкретному досвіді життя у Франції. Це історія французької Агнес, яка на початку роману показана старою жінкою. У той же час ідеться про відносини між німецьким поетом Гьоте та його подругою Беттіною фон Арнім, яка завдяки генію увійшла до історії. Вона листувалася з поетом, а через багато років переписала оригінальні листи, створюючи із себе та свого адресата образи ідеальних закоханих. Творення фальшивих образів та цінностей — головна філософська тема роману. Уявлення про реальність твориться за допомогою мас-медій та реклами, — показує автор. Ще один наскрізний мотив авторських роздумів у романі — конфлікт між «зрілістю» класицизму та «незрілістю» романтизму.

«Повільність» (франц. “La Lenteur”, 1995) — перший художній твір М. Кундери, не лише опублікований, а й написаний французькою. В основу автор поклав художню версія власного життя та життя своєї дружини Вери Гробанкової, з якою вони були разом багато років (з 1967 р.). Однак це аж ніяк не ознака автобіографізму. Відносини між героями роману — двома чоловіками та жінками — базуються на нерозумінні, що робить усі стосунки безуспішними.

«Ідентичність» (франц. “L’Identité”, 1998) — це історія кохання, де головна героїня Шанталь скаржиться на те, що вона вже негарна, і її коханець Жан-Марк починає писати їй анонімні листи. Це непорозуміння майже руйнує їхні стосунки. З’являються типові для Кундери теми: любов, смерть, недосконалість людського тіла. У 2000 р. опубліковано роман «Байдужість» (франц. “L’Ignorance”); у 2014-му — «Торжество мізерного» (франц. “La Fête de l’insignifiance”).

М. Кундера є автором кількох визначних есеїстичних книг чеською та французькою мовами: «Украдений Захід, або Трагедія Цент-

²⁷² Оксана Забужко: я дуріла від того, як Кундера працює з сексом / розмовляла Анна Ященко. 30.03.2008. URL: <https://www.unian.ua/society/106380-oksana-zabujko-ya-durila-vid-togo-yak-kundera-pratsyue-z-seksom.html> (доступ: 29.06.2022).

ральної Європи» (“Únos západu aneb Tragédie střední Evropy”, 1983), «Мистецтво роману» (“L’art du roman”, 1986), «Порушені заповіді» (“Les testaments trahis”, 1996), «Завіса» (“Le rideau”, 2005), «Зустріч» (“Une rencontre”, 2005) тощо. Письменник розширив своє захоплення чеською культурою на всю Центральну Європу, показавши, що вона дала світові чимало великих постатей — Фройд, Айнштайн, Кафка, Музіль та ін. Росія, на думку Кундери, руйнує культуру Центральної Європи, є втіленням примітивної стандартизації, безглуздої централізації та тоталітарного виродження²⁷³.

М. Кундера до сьогодні викликає величезний інтерес у своїй рідній країні, хоча відвідав її після Оксамитової революції (1989) лише кілька разів. Хвилю емоцій викликали не лише публікації «справи Дворжачека» у 2008 році²⁷⁴, але й нова монументальна біографічна книга Яна Новака «Кундера» — найбільш детальний та відвертий життєпис письменника, опублікований у 2020 році.

У 2009 р. М. Кундері було присвоєне звання почесного громадянина м. Брно. У 2020 р. він передав до бібліотеки рідного міста свій письменницький архів.

Книги Мілана Кундери перекладені майже всіма мовами світу і вважаються класикою ХХ ст., а самого письменника вважають одним із видатних романістів другої половини цього періоду²⁷⁵.

Контрольні питання:

- До якого покоління належить письменник Мілан Кундера?
- Якою професійною діяльністю займався М. Кундера у приватному житті, поки жив на батьківщині? Чи відбилосся це в його творах?
- Що змусило його стати емігрантом?
- На які періоди можна поділити творче життя М. Кундери? Як у цей поділ вписується роман «Нестерпна легкість буття»?

²⁷³ Див.: Забужко О. Радянський Союз розлився по цілій планеті / занотувала Анна Герич // Збруч. 16.10.2019. URL: <https://zbruc.eu/node/92845> (доступ: 29.06.2022).

²⁷⁴ Скандальне розслідування, опубліковане істориком Адамом Граділеком з Інституту досліджень тоталітарних режимів у тижневику «Respekt», було спрямоване на те, щоб знайти докази співробітництва М. Кундери з чехословацькими спецслужбами у 1950 р. На «справу Дворжачека» звернули увагу чільні політики в Чехії та культурні діячі всього світу. На Заході піднялася хвиля солідарності з М. Кундерою, якого ця справа компрометувала, виставляючи в ролі донощика. Г. Гарсія Маркес, Надін Гордімер, Максвелл Кутзее, Орхан Памук, Салман Рушді, Філіп Рот та інші відомі письменники підписали відкритий лист із вимогою зупинити кампанію проти М. Кундери. Див. докладніше: Мокрик Р. Мілан Кундера // Історична правда. 30 грудня 2020 р. URL: <https://www.istpravda.com.ua/articles/2020/12/30/158756/> (доступ: 29.06.2022).

²⁷⁵ Див.: Ле Гран Е. Мілан Кундера // Алхімія слова живого: Французький роман 1945-2000 рр.: [навч. посіб. для вищих навч. закл.] / М. Мільнер, Ж. Бєсьєр, Б. Бланкман та ін.; авт.-упоряд. В. І. Фесенко. Київ: Промінь, 2005. С. 213-217.

- Чому від початку 1990-х рр. письменник перейшов у своїх творах на французьку мову?
- Як поставився М. Кундера до введення радянських військ у Чехословаччину в серпні 1968 р.?
- Чому М. Кундера не повернувся до нової Чехословаччини після падіння Берлінської стіни, що знаменувало кінець тоталітарної доби у Центральній Європі?
- Звідки письменник узяв відомий парадокс про легкість і тяжкість, який визначив назву його роману «Нестерпна легкість буття»?
- Що означає така оксиморонна назва?
- Які з історичних подій відображені в романі «Нестерпна легкість буття» безпосередньо (через життя героїв, а не через авторські роздуми), а які згадано через аналогії та асоціації?
- Що саме писав М. Кундера про 1968 рік?
- Очима яких героїв показані ці події в романі «Нестерпна легкість буття»? Чи збігається ставлення героїв до окупації із точкою зору автора?
- Що в романі є основою / головною лінією сюжету?
- Хто з героїв роману «Нестерпна легкість буття» найближчий авторові або «списаний» автором із себе? Якщо таких нема, то як визначити авторське ставлення до них?
- У якій зі сюжетних ліній цього роману можна вгадати перипетії життя самого автора або його ровесників-співвітчизників? Чи означає це, що роман автобіографічний?
- Які з епізодів роману «Нестерпна легкість буття» можна вважати «відступами» з метою подати аналогію до того, що відбувається в романі? Яке ставлення до показаних у цих відступах людей (зокрема до Якова Джугашвілі) формує оповідач?
- Чому заголовки семи частин роману двічі повторюють ті самі назви («Легкість і тяжкість» — частини перша та п'ята, «Душа і тіло» — друга і четверта), а також повторено заголовки деяких підрозділів («Короткий словник незрозумілих слів»)?
- Який стосунок до сюжетної лінії головних персонажів роману «Нестерпна легкість буття» — Терези й Томаша — має шоста частина під назвою «Великий похід»? Про що йдеться в цій частині роману?
- Які з епізодів роману подано на незвичному, ніби випадковому місці, переставлено (своєрідна сюжетна інверсія), тобто не за лінійним розгортанням сюжетних подій?

- Чому епізод, яким закінчується роман, своєю ідилічною тональністю суперечить тому, що читачі знають про загибель Томаша й Терези ще від третьої частини?
- Чому читач дізнається про смерть цих головних персонажів ніби мимохідь? Як саме?
- Чому головні герої цього роману показані парами?
- Які герої роману «Нестерпна легкість буття» представляють антиномічні пари? (Антиномія — із грец., філос.: суперечність між двома твердженнями; вкажіть, про які антиномії йдеться та за якими проблемними характеристиками протиставляються ці герої).
- Які з героїв цього роману представляють означені дихотомії: 1) чоловіче — жіноче; 2) полігамність — моногамність; 3) легкість (безтурботність у ставленні до життя, здатність скидати з себе його пута) — тяжкість (тягар комплексів і почуття обов'язку)? (Дихотомія — із грец., філос.: спосіб класифікації, коли поняття поділяються на пари підпорядкованих елементів).
- Яким є авторське ставлення до персонажів-чоловіків — Томаша і Франца?
- Чи є ставлення до героїнь-жінок — Терези та Сабіни — принципово інакшим?
- Чому автор зосереджується на стосунках між статями? Як їх показує?
- Чим автор пояснює різницю між героїнями роману «Нестерпна легкість буття» Терезою та Сабіною?
- Чого прагне Тереза, коли вистоєє перед дзеркалом? Чому докладно розповідається про її сні?
- Які аспекти проблематики в романі «Нестерпна легкість буття» пов'язані з образом Сабіни?
- Яким є архетипне ядро образу Сабіни?
- Які головні аспекти проблематики роману пов'язані з образом Франца?
- Яке ставлення автора до західної демократії можна виявити в романі «Нестерпна легкість буття»?
- Яким є зображення другопланових персонажів цього роману, зокрема дружини Франца?
- Яким є авторське ставлення до героїв зі старшого покоління — батьків та матерів головних персонажів?
- Які головні аспекти проблематики в романі «Нестерпна легкість буття» пов'язані з образом Кареніна?

- Яким є оповідач у романі «Нестерпна легкість буття»?
- Яке ставлення автора роману до національного питання можна виявити в тексті?
- Які характеристики, притаманні стилю М. Кундери, бачимо в романі «Нестерпна легкість буття»?
- Що пов'язує твори цього письменника з постмодернізмом?

4. Читаємо вірші Віслави Шимборської

* Огляд творчого шляху письменниці: зв'язки з історичною добою. * Тематика ліричних творів В. Шимборської. Філософський зміст поезій. «Жіночі» теми. * Образний світ. * Поетика віршування: зв'язки з національною традицією. * Постмодерні риси творчості В. Шимборської.

Творчість В. Шимборської відома в Україні ще з 1960-х (її вірші вже тоді перекладали Григорій Кочур, Дмитро Павличко та інші імениті українські поети-перекладачі), а від моменту присудження поетесі Нобелівської нагороди (1996) про неї не раз писали наші дослідники-полоністи. В. Шимборська належить до найбільш перекладених польських авторів. Її книги перекладено більше ніж сорока мовами. Це не означає, що проблем у читанні її віршів не виникає.

Віслава Шимборська (Maria Wisława Anna Szymborska, 1923-2012) стала 93-м лауреатом Нобелівської літературної премії і дев'ятою жінкою, яка удостоїлася цієї нагороди саме в рік сотих роковин смерті засновника премії — Альфреда Нобеля. Вона відома як поетеса, есеїстка, літературний критик і перекладачка; співзасновниця Асоціації польських письменників (1989), член Польської академії знань (1995), відзначена Орденом Білого Орла (2011) та іншими нагородами. Народилася 2 липня 1923 р. у Бніне (тепер район Кúrника, біля Познані). Її матір'ю була Анна Марія (у дівоцтві Роттермунд), а батьком Вінцентій Шимборський, управитель закопанських та курницьких володінь графа Владислава Замойського. Із 1924 р. родина Шимборських мешкала в Торуні, з 1929-го — у Кракові. Там Віслава відвідувала спершу початкову школу, а згодом — гімназію сестер-урсулинок. Від початку Другої світової війни продовжувала навчатися в умовах підпілля (польські патріоти розгорнули в умовах німецької окупації широку діяльність задля забезпечення освіти шкільній молоді та студентству); з 1943 р. працювала клерком на залізниці, аби уникнути вивезення до Німеччини. У той час вона вперше виконала ілюстрації до книжки (підручник англійської мови Яна Станіславсь-

кого “First steps in English”) і почала писати оповідання, іноді й вірші, співпрацюючи з видавництвом.

Від 1945 р. В. Шимборська брала участь у літературному житті Кракова, до 1946-го належала до літературного угруповання «Inaczej». За пізнішими спогадами, зі сучасних польських митців їй найбільше імponував Чеслав Мілош. Того ж року вона вступила на полоністику в Ягеллонському університеті Кракова, згодом перейшла на соціологію. Однак через матеріальну скруту мусила покинути навчання. Із 1953 р. Шимборська була членом редколегії щотижневого журналу «Życie Literackie», де вела відділ поезії, а також систематично редагувала рубрику «Літературна пошта», яка завдяки їй була найдотепнішою й одночасно дуже прихильною до молодих літераторів-початківців. До 1966 р. поетеса була членом правлячої ПОРП (Польська об'єднана робітничка партія — аналог комуністичних партій в інших країнах соціалістичного табору). Від 1968 р., склавши обов'язки редакторки відділу поезії, вона публікувала в тижневику свої знамениті рецензії-фейлетони «Позапланові читання». Регулярно друкувала їх щотижня аж до 1976 р. Після так званих «радомських подій» у червні того року²⁷⁶, Шимборська вирішила, що подальша її співпраця з часописом неможлива, і відмовилася від неї. Від часу введення військового стану (1981) належала до найтіснішого кола краківського літературного підпілля, а в 1988 р. стала одним із засновників Товариства польських письменників, легалізованого у 1989-му, однак не виконувала жодних посадових функцій.

Особисте життя найвідомішої у світі польської поетеси позбавлене яскравих подій, відомих публіці, позаяк вона його не афішувала. У квітні 1948 р. Віслава вийшла заміж за редактора краківського тижневика Адама Влодека, проте вже в 1954 р. вони розлучилися, хоч і зберігали дружнє ставлення один до одного. Упродовж подальших років В. Шимборська мала близькі стосунки з письменником Корнелем Філіповичем (з 1969-го по 1990-й, коли Філіпович помер), хоча їх ніколи не поєднували ні офіційний шлюб, ні спільне помешкання. Працювала В. Шимборська здебільшого в редакціях на скромних посадах. У 1947-1948 рр. була секретарем освітнього двотижневика «Światlica Krakowska», де займалася зокрема ілюстраціями до книг. У 1953-1981 рр. працювала в редакції тижневика «Życie Literackie», де з 1968 р. вела рубрику рецензій, замітки з якої пізніше було

²⁷⁶ У 1976 р. у різних воеводствах ПНР, зокрема у Радомі, піднялася хвиля страйків та протестів населення проти підвищення цін, жорстоко придушена силами «соціалістичного правопорядку».

опубліковано книгою «Позапланові читання» (“Lektury nadobowiązkowe”). У 1981-1983 рр. входила до складу редакційної колегії краківського місячника «Pismo». За цей час вона набула репутацію не тільки як поетеса, а й як книжковий оглядач і перекладач французької поезії. У 1980-х писала для підпільної преси під псевдонімом Stanczykówna, у тому числі для паризького журналу.

У біографічних довідках ретельно перераховуються всі ідеологічні «гріхи» повоєнної молодості В. Шимборської, зумовлені політичною ситуацією та впливом комуністичної пропаганди. Найчастіше її критикували за лояльність до ПНР (Польська Народна Республіка часів домінування Радянського Союзу у так званому соціалістичному таборі). У 1953 р. Шимборська підписалася під резолюцією Спілки літераторів польських про підтримку арешту католицького духовенства, над яким була сфабрикована судова розправа, що отримала назву «Краківський процес». Комуністичній владі потрібна була суспільна підтримка, щоб організувати показове покарання священників краківської курії, звинувачених у діяльності на користь США; влада хотіла продемонструвати свою силу незалежним структурам католицької церкви в Польщі. У результаті жертвам переслідувань було винесено кілька смертних вироків, звідки пізніше й виникло звинувачення, що В. Шимборська має «кров на пері». 1964 р. вона потрапила до списку підписантів сфальшованого комуністичною владою протесту проти радіо «Свобода».

Однак уже в момент першої значної політичної кризи польського прокомуністичного режиму, у 1957 р., В. Шимборська зав'язала контакти з паризьким емігрантським центром «Культура» та його очільником Єжи Гедройцем. У 1975 р. підписала «лист 59-ти», яким провідні польські інтелектуали протестували проти змін конституції, коли влада намагалася увічнити «керівну роль» ПОРП та «вічний союз» Польщі з СРСР.

У листопаді 2011 р. В. Шимборська пережила складну операцію. Померла 1 лютого 2012 р. уві сні у себе вдома, у Кракові. Інформацію про смерть подав її секретар Міхал Русінек. Урну з прахом поетеси поховали 9 лютого у Кракові. Шимборська була нерозривно пов'язана і не раз підкреслювала свій зв'язок із рідним містом.

Свій перший вірш «Шукаю слова» (“Szukam słowa”) В. Шимборська опублікувала в березні 1945 р. у літературному додатку до часопису «Dziennik Polski». У 1949 р. першу книгу поетеси «Вірші» (за іншими даними, назва була «Пошиття прапорів») не допустили до

друку, оскільки вона «не відповідала соціалістичним вимогам». Книжковим дебютом стала видана 1952 р. збірка «Для того живемо» (“Dlatego żyjemy”). У 1952 р. на підставі видання першої книжки авторку прийняли у Спілку польських літераторів; приблизно тоді ж вона вступила у Польську об'єднану партію робітничу, членом якої була до 1966 р.

Коли в 1945-1948 рр. були опубліковані перші вірші В. Шимборської («Шукаю слова», «Колись ми знали світ уривками», «Про щось більше»), у повоєнній Польщі ще не була встановлена тотальна офіційна цензура радянського зразка. Власне, вірші були написані під час війни, 1944 р. А наступного року написано «Дитячий хрестовий похід». Жоден із тих текстів не міг з'явитися ні в першій («Для того живемо», 1952), ні у другій («Питання до себе», 1954) збірочках віршів молоді поетеси, оскільки політична ситуація стала іншою. На той час відбувся Щецинський з'їзд польських літераторів, на якому остаточно було задекларовано соцреалізм, і для сумнівів, скептицизму, творчої непевності, висловлених у ранніх віршах Шимборської, не залишалося місця. Як і загалом для якоїсь незалежної візії світу. Дві перші збірки, пройшовши офіційну цензуру, були фактичним виявом заангажованої соцреалістичної поезії, якоюсь мірою і симптомами ідеологічного поневолення молоді людини (порівняймо з назвою есею Ч. Мілоша «Поневолений розум», написаного в той самий час).

У перших збірках В. Шимборської було кілька поезій-винятків, у яких пробивалася притаманна їй особистісна інтонація та самоіронія: «У банальних римах», «Особисте», «Циркові звірі», «До творця», «Запитання до себе», «Розгнівана муза», «Ніч», «Острів сирен», «Закохані», «Клич» тощо. Але згодом ці перші книжки авторка не вважала своїм приходом у літературу. Справжнім, «другим дебютом», з якого почалася поезія В. Шимборської, що є нині скарбом польської та світової літератури, була її третя книжка «Воання до Єті» (1957), яка відразу стала одним із найважливіших чинників воскресіння польської поезії після політичної кризи у жовтні 1956 р. Збірочка містила усього 20 віршів. І ця кількість суттєво не відрізняється від середнього обсягу кожної наступної книжки.

Збірки поезій, видані за життя В. Шимборської (включно з тими двома першими, які вона пізніше відкинула як соцреалістичні, та разом із книжками вибраного), становлять півтора десятка назв: «Для того живемо» (“Dlatego żyjemy”, 1952, 1954 — 2-е вид.), «Питання до себе» (“Pytania zadawane sobie”, 1954), «Воання до Єті» (“Wołanie do

Yeti”, 1957), «Сіль» (“Sól”, 1962), «101 вірш» (“101 wierszy”, 1966), «Сто потіх» (“Sto pociech”, 1967), «Вибрані поезії» (“Wiersze wybrane”, 1967), «Всяк випадок» (“Wszelki wypadek”, 1972), «Велика кількість» (“Wielka liczba”, 1976), «Люди на мосту» (“Ludzie na moście”, 1986, 1988 — 2-е вид.), «Кінець і початок» (“Koniec i początek”, 1993), «Сто віршів — сто втіх» (“Sto wierszy — sto pociech”, 1997), «Мить» (“Chwila”, 2003), «Двокрапка» (“Dwukropek”, 2005), «Тут» (“Tutaj”, 2009), «Вистачить» (“Wystarczy”, 2012). Книжка «Чорна пісенька» (“Czarna piosenka”, 2014) видана посмертно із зазначенням: «na podstawie maszynopisu».

Вимогливість і самокритичність змусили авторку відмовитися від майже 25 текстів із перших двох, а також від кільканадцяти віршів із пізніших збірок. За життя поетеси з’явилося принаймні шість поетичних книг вибраного, за якими дослідники й визначають авторську самооцінку. Усього вона опублікувала у книжках понад 220 віршів. Тобто писала по кілька віршів на рік, призначених для публікації. Однак займалася не лише поезією, а й писала літературно-критичні есеї та перекладала, здебільшого з французької мови. У її творчості важливе місце займали також лімерики, вона входила до Ложі лімериків, президентом якої був її секретар Міхал Русінек. Шимборська є авторкою лише однієї прозової книжки (у двох частинах), а саме — двох збірок «фейлетонів» (за її власним визначенням; насправді це книжкові рецензії) «Позапланове читання» з різноманітними і часом непередбачуваними читацькими враженнями (1973, 1976; друга частина — 1992).

Вірші В. Шимборської перекладали українською Григорій Кочур, Дмитро Павличко, Леонід Череватенко, Ярина Сенчишин, Наталя Сидяченко, Станіслав Шевченко, Олександр Гордон, Анатолій Глушак, Марта Мохнацька, Ірина Карівець та ін. (і багато що перекладають заново, тобто з’являються нові перекладацькі інтерпретації вже відомих текстів).

Поезія В. Шимборської поєднує вишукано простий стиль із глибиною філософської проблематики та багатством творчої уяви, несподіваними ракурсами зображення людського життя й повсюдною іронією. Нобелівська нагорода була їй присуджена²⁷⁷ «за поезію, яка з іронічною точністю дозволяє історичному і біологічному контекстові

²⁷⁷ The Nobel Prize in Literature 1996. URL: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1996/summary/> (доступ: 10.07.2022): “for poetry that with ironic precision allows the historical and biological context to come to light in fragments of human reality”.

виявитися у фрагментах людської реальності»²⁷⁸. Критики відзначають у віршах ідеальну рівновагу між буденною, розмовною мовою і мовою метафоричною, неповторний чар авторської індивідуальності (при практично відсутньому автобіографічному аспекті, відсутності інтимної тематики і т. п.) та надзвичайну місткість і новизну. Якщо сучасну поезію ми зазвичай читаємо як філософську й інтелектуальну, то поезію В. Шимборської інакше просто не прочитаєш. У її кількісно дуже невеликій поетичній спадщині (приблизно дві з половиною сотні віршів упродовж цілого творчого життя!) є твори, які за проблематикою відповідають чи не кожній царині філософії — і йдеться не про якийсь абстрактний, надуманий ригоризм чи схоластику, а про те, що В. Шимборська відкрила для літератури ті теми, до яких поети зазвичай не звертаються: онтологічні, гносеологічні, епістемологічні, історіософські, не кажучи про повсюдні для поезії екзистенційні, етичні та естетичні, які теж постають у несподіваному осмисленні.

Польський літературознавець Станіслав Бальбус писав: «Світовий феномен Шимборської полягає в тому, що вона зуміла виразити максимум найважливіших сутностей, які пронизують духовне життя сучасного світу, у мінімальній кількості поетичних текстів, до того ж невеликих за розміром»²⁷⁹. Він відзначив, що поетеса «систематично і без поспіху будує вражаюче послідовний і вражаюче багатий у своїй різноманітності образ світу, охоплюючи, по суті, всі доступні людському розумові та уяві його обшири — від піщинок, каменів, рослин, примітивних зоологічних створінь через історію людської цивілізації і культури аж до планет, зірок, галактик і навіть гіпотетичного позаземного буття, підходячи з філософським скептицизмом і мудрою іронією до межі *science fiction*, у чому Шимборській міг би дорівнятися хіба С. Лем»²⁸⁰.

Перша і друга збірки віршів поетеси майже не отримали критичної оцінки в тодішній Польщі. Чи варто їх згадувати тепер — питання неоднозначне, однак у розмові з критиком В. Легінзою 1991 р. сама В. Шимборська зазначила, що не треба забувати свого минулого, а її перші книжки були своєрідним відгуком свого часу, вони були щирими, хоча тепер вона усвідомлює їхню слабкість і політичну наївність. Станіслав Буркот відзначив, що вірші Шимборської першого періоду

²⁷⁸ Цит. за: Цівкач О. «Сізіф, приписаний до пекла поезії...» (Творчість поетеси Віслави Шимборської) (опубл. 18.11.2021). URL: <https://md-eksperiment.org/post/20211118-sizif-pripisanij-do-pekla-poeziyi> (доступ: 10.07.2022).

²⁷⁹ Бальбус С. Шимборська, Віслава // Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник: у 2 т. / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль: Навчальна книга — Богдан, 2006. Т. 2: Л-Я. С. 787.

²⁸⁰ Там само. С. 788. Див. докладніше: Бальбус С. Віслава Шимборська // Шимборська В. Вибрані поезії та есеї / пер. з польськ. Я. Сенчишин. Львів: Літопис, 2001. С. 207-219.

вплетені в політичний контекст того часу, проте змінюють обов'язкові візерунки політичної риторики саме через «питання, задані собі» і через постійний «елемент приватності»²⁸¹.

Отже, перші книжки віршів цікаві не лише з історико-літературної точки зору, а й через те, що саме в них знаходимо зачаток пізнішої поезики Шимборської: притаманну їй особливу ритмічну структуру вірша, різноманітність повторів, нерегулярність строфи. Можна додати, що перша збірка «Для того живемо» включала в себе типову тематику доби соцреалізму (праця, мир, тогочасні ідеологічні концепти), але разом із тим з'явилася характерна саме для Шимборської алегоричність. Яскравим прикладом є вірш «Циркові звірі» (“Zwierzęta cyrkowe”), де йдеться про ведмедів, котрі тупають у такт, про лева, що стрибає через вогняні обручі, про мавпу, котра їде на ровері, — вони роблять це не з власного бажання, а лише через страх перед батогом у руках людини. Авторка каже, що їй соромно дивитись на це, бо вона — теж людина. Не обов'язково шукати у вірші політичні алюзії, проте алегоричний підтекст відчутний, тим більше, що у подальшій творчості Шимборської ідея людської відповідальності за все у світі буде мати місце.

Із виходом у світ третьої книги віршів «Воляння до Єті» В. Шимборська назавжди відкинула однозначність зображення світу, насаджувану літературою соцреалізму. Збірка відрізняється від попередніх тим, що «пафос творчості» тут змінився на «радість творчості» (див. вірш «Радість писання» / “Radość pisania”): поетеса відкрила для себе й читачів, що варто обирати серед різноманітних літературних форм і репертуару не так «потрібне» на запит часу й суспільства, як те, що бентежить індивідуальну людську свідомість та радує душу. Вона чи не першою з цілого покоління повоєнних польських поетів відкинула догматизм та ідеологічну пропаганду. Хоч би й тим, що порушила питання про роль випадку та необхідності в житті людини, про межі людського пізнання, про можливість для людини бути собою в безмежному світі. Надалі В. Шимборська говорила лише те, що є вселюдським та вічним, без огляду на політичну «погоду».

Вірші з «Воляння до Єті» містили й трагедійні за звучанням спогади про воєнні роки, зокрема вірш «Іще» (“Jeszcze”), в якому йдеться про замовклі голоси й забуті імена євреїв, знищених на польській землі у катастрофі Голокосту.

²⁸¹ Див.: Gralewicz-Wolny I. Poetka i Świat. Studia i szkice o twórczości Wisławy Szymborskiej. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2014. 221 s. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/197747763.pdf> (доступ: 10.07.2022).

До улюблених тем і мотивів, викристалізованих від початку, поетеса поверталася упродовж усієї творчості, змінюючи їхнє освітлення, як у багатоголосій фузі. Її поезія з перспективи сьогодення, попри своє тематичне багатство і розмаїтість, винятково цілісна й навіть «однорідна» (С. Бальбус), особливо коли йдеться про заховане в ній авторське світобачення. Воно завжди передається художньою мовою конкретики й «оперте на детальному, мікроскопічному огляді деталей і ніколи на філософській спекуляції й абстракції»²⁸². Конкретика набуває несподіваної багатомірності; кожна взята поетесою тема відкриває неочікувані перспективи, виявляє багато пластів смислу. Шимборська говорить просто і дохідливо, не повчає й не рефлексує, а здебільшого ставить запитання і змушує читача до пошуку відповідей, котрі народжують нові запитання. «Будь-яке знання, що не викликає нових запитань, швидко стає мертвим», — сказала поетеса в одному з інтерв'ю²⁸³.

Для прикладу візьмемо тему, яку в інших поетів зустрічаємо рідко (якщо взагалі зустрічаємо). У збірці «Воляння до Єті», у вірші «Нотатки з нездійсненої подорожі в Гімалаї» (“Z nieodbytej wprawy w Himalaje”), уперше виразно з’явилася думка (потім вона стане однією з провідних), яку польські критики назвали «проблемою інобуття», тобто існування у світі істот (явищ / фактів / речей) поза людським існуванням, які мають, за Шимборською, власне значення і навіть... власні уявлення про світ, власне «світобачення», відмінне від людського і непроникне для людини. Водночас увиразнюється така характерна для всієї творчості Шимборської філософська іронія та авто-іронія, яка, по суті, досягає романтичної «метафізичної іронії». Тема та її іронічне вираження продовжується і підсилюється у наступній книжці «Сіль», виявляється поліфонічно, разом із темою контакту з іншим людським «я». Одночасно з’являється проблема часу та інших метафізичних параметрів людського буття. Віршів на тему інобуття чимало: «Здивування», «Розмова з каменем», «Краєвид із піщинкою» тощо.

У вірші «Краєвид із піщинкою» (“Widok z ziarnkiem piasku”) авторка всіляко переконує читача (через те й повтори такі аж нав’язливі!), що людина, яка споглядає краєвид (тобто будь-яка людина, що

²⁸² Бальбус С. Віслава Шимборська // Шимборська В. Вибрані поезії та есеї / пер. з польськ. Я. Сенчишин. Львів: Літопис, 2001. С. 211.

²⁸³ «Читання книжок — найпрекрасніша розвага, яку вигадало людство» — Віслава Шимборська / [підготував Олег Шама з виступів та інтерв'ю В. Шимборської] // Gazeta UA. 2012. 29 лютого. URL: https://gazeta.ua/articles/opinions-journal/_citannya-knizhok-najprekrasnisha-rozvaga-yaku-vigadalo-lyudstvo-vislava-simborska-/424974?mobile=false (доступ: 14.07.2022).

усвідомлює себе у світі, — ось для чого ліричним суб'єктом є «ми»), — не єдина і не головна цінність Всесвіту. Світ існує й існуватиме без нас. Він навіть не знає про наше існування. Він не нами створений. Ми не є господарями світу. Ми не маємо права ставитися до нього так, ніби він нам належить, — по-споживацькому, без засторог використовуючи для наших потреб (у тому числі й для естетичного замилювання — авторська іронія і на це спрямована, тому всупереч назві зі словом «краєвид» у тексті немає описів, а лише банальні, стерті вирази: прекрасний краєвид, час пролетів...), не дбаючи про те, що залишиться після нас. Не враховуючи, що все у космосі, починаючи від найменшої піщинки, — самодостатнє.

Видана 1962 р. збірка поезій «Сіль» була значною подією в літературному житті Польщі: завдяки їй критика вирізняла В. Шимборську вже як видатну поетесу. Сама назва збірки була промовистою. Сіль — необхідний компонент життя, а ще це слово означає влучний вираз, гумор, іронію в людській мові. Сіль — це суть і зміст сказаного. Поряд із рисами, притаманними попереднім збіркам, у книзі відкривався новий аспект — розробка теми взаємодії природи і культури, біологічного первня й мистецтва в розвитку цивілізації. Вірші, які увійшли до «Солі», є окрасою сучасної польської поезії, серед них — «Балада», «Хвилина в Трої», «Жінки Рубенса», «Колоратура», «Авторський вечір», «Лекція», «Мавпа», «Музей» та ін.

Наприклад, у вірші «Жінки Рубенса» (“Kobiety Rubensa”) В. Шимборська обирає своєрідну ліричну композиційну форму — парафразис (з грецьк. опис, переказ своїми словами; точніше — його різновид екфразис) живописних полотен. Вірш належить до філософської лірики з мотивами соціальної та естетичної проблематики. Тема споглядання та міркувань неназваного суб'єкта (у вірші нема так званого «ліричного героя», тож сприймаємо міркування як авторські) — жіночі образи на картинах фламандського художника XVII століття Пітера Пауля Рубенса. Його вважають творцем живописного стилю бароко, особливостями якого є контрасти світла й тіні, розмаїті відтінки кольорів, пишнота тілесних форм, увага до деталей, сюжетність тощо. Саме особливості ідеалу жіночої краси у добу бароко іронічно обмірковує авторка. На перший погляд, «Жінки Рубенса» — це просто опис численних зображень жіночих тіл, якими переповнені картини художника. Однак В. Шимборська підняла досить важливу соціальну тему — ідеал жіночої краси невпинно змінюється, тому, очевидно, й актуальність теми незмінна.

Іронія у вірші виявлена надміром вживаних художніх засобів, які спершу заступають собою саму ідею. Текст переповнений притаманними поетичному бароко складними контрастними метафорами, базованими на протиставленні «доньок бароко» їхнім «худеньким сестрам»: «Тринадцятий вік дав би їм тло золоте. / Дванадцятий — дав би срібний екран. / Той сімнадцятий для плескатих нічого не має» (переклад Л. Череватенка). Тобто йдеться і про представниць інших епох, коли ідеалом краси була худорлявість, аскетизм плоті. У вірші чимало іронічних перифразів на позначення намальованих художниками персонажів: «жіноча фауна», «доньки бароко», «тлусті страви любові», «вигнанки стилю», «опуклі ангели», «опуклий бог»; градація у сполученні з асиндетоном (безсполучниковістю): «Булькоче тісто в діжі, / парують лазні, рум'яняться вина / галопують небом хмарин поросята, / виіржують труби плотську тривогу». Є й літота («пташина природа ніг і долонь»), колоритне порівняння («жіноча фауна, мов гуркіт бочок»), метафоричні гіперболи («подвоєні розкритістю одягу», «потроєні запальністю пози»). Є і своєрідний авторський лексичний новотвір — *waligórzanki* (у перекладі — *вернигорянки*), яким авторка підкреслила тілесну надмірність барокових жінок. Лексема походить від імені *Waligóra* (Вернигора та Вернидуб — брати з легенди, які врятували легендарне польське королівство від дракона). Вірш є прикладом своєрідної авторської гри з читачем: через пародію уявлень барокової епохи розхитувати слухність наших сучасних уявлень про нібито існуючі «норми» краси та «ідеал» людського тіла.

Судячи з її інтерв'ю, В. Шимборська вважала: «Нема нічого серйознішого, як несерйозна, грайлива творчість. Але, щоб гра була справді грою, для неї потрібні чіткі правила»²⁸⁴.

Іронія — чи не найважливіший модус будь-якого віршового тексту у В. Шимборської, вияв авторської інтенції / наміру, який передає читачеві приховані значення, суперечності у закладених смислах багатьма засобами, у тому числі й численними тропами, як у вірші «Жінки Рубенса». Авторка говорила, що її бачать як анекдотичну особу, але в цьому вона визнає свою провину, пояснюючи, що таким чином ховає від людей своє похмуре обличчя, яке не має наміру показувати. «Жінки Рубенса» — не виняток, бо іронія тут присутня на будь-якому рівні тексту.

Книга «Сто потіх» (1967) у головних своїх мотивах продовжувала проблематику збірки «Воляння до Єті». Це роздуми про дивний

²⁸⁴ Там само.

людський рід у Всесвіті, про сучасний стан цього роду та про історію цивілізації, починаючи від палеоліту та найпростіших форм життя на Землі. Один із віршів, «Всяк випадок» (“Wszelki wypadek”), побудований на грі слів і переліках деталей, стосується повсякденного людського досвіду виживання, водночас піднімається у «вищі сфери» філософії. Авторка *«не може надивуватися»* величі, розмаїттю і незліченному багатству світу, його конкретній облаштованості та небайдужості до людської піщинки. «Якщо попередню книжку умовно можна означити як поетичну “філософську антропологію”, то цю — спробою “поетичної метафізики”, у сутнісному, філософському сенсі останнього слова, тобто метафізики як сфери питань про суть існування», — писав С. Бальбус²⁸⁵.

У збірці «Сто потіх» виразнішим став сучасний контекст, проявилися реалії бурхливого ХХ століття (вірші «П’єта», «Фільм, 60-ті роки», «Список людства»). Чільне місце займає історія («В’єтнам», «Монолог для Касандри», «Написане в готелі»). Маленький вірш «В’єтнам» (“Wietnam”) — мабуть, найдраматичніший у В. Шимборської твір про жінку-матір, яка опиняється у повній владі невідомих людей зі зброєю. Жінку витягають зі схованки — земляної нори — і допитують, а вона каже лише «не знаю» (у дев’яти з десяти рядків), аж поки не лунає запитання, чиї це з нею діти. І тоді єдиний раз лунає ствердна відповідь:

<...>
На чиєму ти боці? — Не знаю.
Тепер війна, мусиш вибирати. — Не знаю.
А де твоє село? Не спалене? — Не знаю.
*Чи то твої діти? — Так.*²⁸⁶

Авторка нічого не коментує у цій сценці-полілозі, тут нема ліричного героя чи оповідача, читач мусить доповнити своєю уявою й додумати ситуацію, переймаючись емпатією до жінки, яка може захистити своє життя та своїх дітей лише словом — «так» чи «ні». Адже їй невідомо, що хочуть від неї почути ті, хто її знайшли і можуть зробити з нею все, що завгодно — назва «В’єтнам» означала в той час жорстоку війну в цій південно-азійській країні, де було чимало жертв серед мирного населення і повсякчас коїлися військові злочини.

²⁸⁵ Бальбус С. Віслава Шимборська // Шимборська В. Вибрані поезії та есеї / пер. з польськ. Я. Сенчишин. Львів: Літопис, 2001. С. 213.

²⁸⁶ Цит. за: Цівкач О. «Сізіф, приписаний до пекла поезії...» (Творчість поетеси Віслави Шимборської) (опубл. 18.11.2021). URL: <https://md-eksperiment.org/post/20211118-sizif-pripisaniy-do-pekla-poeziyi> (доступ: 10.07.2022).

Наступна книжка «Велика кількість» (“Wielka liczba”, 1976) знову виявила особливу настанову В. Шимборської на прозаїчне зображення нібито щоденного й дрібного у поєднанні із загальним та метафізичним баченням, котре виявляється, як «дивлення вглиб» (С. Бальбус) речей і подій, значною мірою вже не приватних, не особистих, а суспільних, загальних.

Поетична збірка «Люди на мосту» (1986, 1988), як і наступні, підхопила й висунула на перший план етичну чи навіть моральну (а часом, дуже делікатно, морально-політичну) інтонацію «Великої кількості». Хоч і залишалася, як звичайно у В. Шимборської, «далекою від історичної презентації» (С. Бальбус).

Вірш «Коротке життя наших предків» («Krótkie życie naszych przodków», у деяких перекладах – «Коротке життя наших пращурів») із цієї збірки теж належить до філософської лірики, хоча й нагадує іронічний коментар з анімаційного фільму для школярів, демонстрованого з науково-популярною метою. У ньому йдеться про швидкоплинність людського життя, показану через колективний образ «наших предків» («Тринадцятилітні матері», «чотирирічні слідопити пташиних гнізд в очереті», «двадцятилітні провідні мисливці»; переклад М. Мохнацької). Ідеться про те, що колись люди помирали дуже рано («Небагато доживало до тридцяти»); та й справді: ще в ХІХ ст. в жодній країні Європи середня тривалість життя не перевищувала сорока років, а з дванадцяти новонароджених дітей лише одна дитина досягала повноліття, тому — «Старість була привілеєм каміння й дерев». Люди змушені були дорослішати надто рано, дитинства в них, практично, не було — «Дитинство дорівнювало щенячому віку вовків» (1-2 роки). «Слід було поспішати, впоратися з життям, / поки сонце зійде, / поки випаде перший сніг», — наші предки знали, що часу їм відведено не багато, тому вони мусили поспішати жити. У другій строфемі, пишучи про дорослих дітей, авторка підкреслює мотив швидкоплинності часу та його безжальності — «щойно їх не було ще, зараз — їх вже немає». Третя строфема починається та закінчується метафорами: «Кінцівки безкінечності зростались швиденько»; «Під вікном мужнішав син. / Під вдавленими дідовими очима народжувався внук». Останні рядки здаються не зрозумілими, якщо не згадати побутові обставини життя в людських спільнотах: жінки народжували часто, пологи зазвичай відбувалися вдома й були цілком ординарною подією; під час пологів у породіллі чоловіків та дітей випроваджували з помешкання (ось чому син — батько дитини, яка народжується, —

мужніє, тобто стає дорослим чоловіком *під вікном*), але ж не виставляли старих і недужих (та й куди їх можна було виставити, якщо в селянській хаті була одна-єдина світлиця, а жило кілька поколінь — батьки, діти й онуки — разом?). Тому онук з'являється на світ тоді, коли помирає дід: *вдавлені дідові очі* асоціюються з моментом, коли родичі закривають очі щойно померлому.

Від самого початку В. Шимборська вмiла бачити й мислити конкретними реаліями — побутовими, повсякденними, природними, політичними, а також відомими фактами та історичними й культурними смислами. Вона зосереджувала погляд на «банальному»: розмова зі знайомими чи незнайомими людьми, вулична сценка, газетна інформація, журналістські плітки, енциклопедичні статті, враження від книжок чи побачених картин, почуті новини тощо. Вона широко використовувала повсякденну мову, закостенілі фразеологізми і стерті кліше. Цей матеріал, ці різні «ідіолекти», якими думає чи промовляє світ навколо нас, був для неї підставою у формулюванні принципів питань і глибоких проблем, з якими марно намагаються дати собі раду філософія, суспільні науки, антропологія, релігія, етика. «Шимборська, коли йдеться про її мету й амбіції (про людське око приховувані), є поеткою суто інтелектуальною... Зате... видається реєстраторкою “того, що нас оточує” — явно, конкретно і звичайно», — зауважив С. Бальбус²⁸⁷.

Одна з пізніх збірок В. Шимборської має символічну назву «Кінець і початок» (1993). Це своєрідний підсумок пройденого життєвого шляху — виважена елегійна книжка, в якій «запальна молодість дала дорогу мудрій старості», — за формулюванням Ольги Цівкач²⁸⁸. Українська дослідниця приписує віршам поетеси «емоційність», яка нібито була притаманна всім її книгам. Однак насправді можна сказати про певний емоційний тон (як у вірші «Елегійний рахунок» / “*Rachunek elegijny*”), а не про власне емоції, які зазвичай поетеса не виявляла. Лірика В. Шимборської до кінця залишалася інтелектуальною та емоційно стриманою. Майже ніколи її вірші не були «ліричними» у вузькому сенсі, тобто не були суб'єктивними звіряннями — виливанням на папір «емоцій і почуттів», як люблять казати деякі читачі. Авторка далеко не скрізь вводила ліричну героїню (або невидимого ліричного суб'єкта, оскільки видимий і названий «персонаж» присут-

²⁸⁷ Бальбус С. Віслава Шимборська // Шимборська В. Вибрані поезії та есеї / пер. з польськ. Я. Сенчишин. Львів: Літопис, 2001. С. 217.

²⁸⁸ Цівкач О. «Сізіф, приписаний до пекла поезії...» (Творчість поетеси Віслави Шимборської) (опубл. 18.11.2021). URL: <https://md-eksperiment.org/post/20211118-sizif-pripisaniy-do-pekla-poeziyi> (доступ: 10.07.2022).

ній ще рідше), тобто у віршах бачимо не стільки «я» поетеси, скільки ситуації зовнішнього світу — огляд з іронічної дистанції, позасуб'єктну оцінку, парадоксальний розмисел. Однак ці дистанція та іронія отри- мують ліричний вимір уже тому, що Шимборська охоплює ними й себе. Її вірші одночасно дуже прості й дуже складні, комунікативні й неоднозначні, сповнені гумору і серйозності, «конкретні» й «абстрактні», наповнені відстороненням і особистим зацікавленням до світу (як от один із ранніх віршів — «Здивування» / “Zdumienie”).

Серед найважливіших рис поетичної мови В. Шимборської будь- який читач легко зауважить антиномії, оксюмори, багатозначність клішованих виразів, гру словами. Вони породжують парадоксальну і домінантну над усім тим, глибоку й багатозначну іронію — це «іронія досвідченого мудреця і одночасно повна шарму іронія салонної дами» (С. Бальбус). Іронія настільки багатогранна, що рідко в сучасній поезії можна зустріти такі алюзії, шпильки, дотепи, жарти, як у її тво- рах. Влучний вираз, іронічний тон найчастіше виникає у неї при конт- растному зіставленні малого й великого, загального й особистого, аб- страктного і конкретного. Дуже часто іронія посилюється структурою вірша, коли текст розбивається на строфеми і контраст виникає при переході від одного етапу думки до іншого, як у вірші «Тортури» (“Tortury”). Ще й підсилений повтором лейтмотиву: «*Нічого не зміни- лося*». А змінилося, каже авторка, все, крім огидної людської природи, виявленої тортурами, яких нібито давно у цивілізованому світі нема...

Головна тематика творчості В. Шимборської, на думку польсь- кого критика, полягає у такій ієрархії проблем: проблема можливості (чи, радше, неможливості) порозумітися з «іншими», проблема існу- вання людини як індивіда і як роду та людське ставлення до інших форм існування, проблема ставлення буття до небуття і марноти, проб- лема пізнавальних можливостей людини, особливо повторюваності (або лише на перший погляд повторюваності) історії та сумнівна ефек- тивність її уроків, акцидентність (випадковість), поверховість зако- рінення людини в об'єктивному часі й об'єктивному просторі. «Зви- чайність речі у Шимборської є автоматизацією незвичайності існу- вання, а світ у своїй цілості й кожна його дрібка — замаскованим з погляду природності винятком чи просто статистичним випадком, коли будь-яке конкретне існування є ніби дивом і проломом у без- межності небуття»²⁸⁹.

²⁸⁹ Бальбус С. Віслава Шимборська // Шимборська В. Вибрані поезії та есеї / пер. з польськ. Я. Сенчишин. Львів: Літопис, 2001. С. 218.

Постмодерні характеристики поезії В. Шимборської виявляються не лише через формальні стильові особливості, притаманні постмодернізму як наряду й відзначені вище, — іронія, гра, авторська «неприсутність», універсальність часових рамок тощо, а передусім у світоглядних параметрах доби постмодерну, у критичному погляді авторки на світ та людину, відмінні від утопічних модерних прожектів попередньої польської та світової поезії.

Контрольні питання:

- До якого покоління митців в історії польської літератури ХХ ст. належить В. Шимборська?
- У якій родині виросла В. Шимборська? Чи можна про це дізнатися на підставі самих лише віршів поетеси? Який висновок варто зробити з цього спостереження?
- Яку освіту отримала В. Шимборська?
- Чому В. Шимборська відмовилася від деяких своїх ранніх віршів?
- Якою була поведінка В. Шимборської у суспільно-мистецькому житті?
- За що критикували В. Шимборську її співвітчизники?
- Якою професійною діяльністю займалася поетеса В. Шимборська у приватному житті?
- Чому у віршах Шимборської немає прямо вираженої патріотичної теми, без якої важко уявити будь-якого польського поета?
- Які теми зазвичай піднімала ця поетеса?
- Які філософські проблеми бачимо у таких віршах: «Здивування» / “Zdumienie”; «Розмова з каменем» / “Rozmowa z kamieniem”; «Краєвид із піщинкою» / “Widok z ziarnkiem piasku”; «Кіт у порожній кімнаті» / “Kot w pustym mieszkaniu”? Чи можна ці вірші прочитати з огляду на спільну проблему, визначену польськими критиками як «інобуття»?
- Що означає визначення «інобуття» (тобто буття матеріального світу поза людиною) як філософська проблема, поставлена В. Шимборською у віршах «Здивування», «Розмова з каменем», «Краєвид із піщинкою» та ін.? Назвіть інші вірші, котрі, на вашу думку, стосуються цієї проблеми.
- Чи хвилювала поетесу проблема збереження довкілля? Яким чином вона її ставила?

- Чому вірш «Кіт у порожній кімнаті» — це про відчуження, а не лише про стосунки людей із «братами меншими», із «тими, кого приручили»?
- Чому вірш «Похорон» (“Pogrzeb”) — це про відчуження, а не лише про людське марнославство, черствість чи «суету сует»?
- Яким є характер та настрої більшості поезій В. Шимборської, відповідний їй індивідуальному творчому мисленню і ставленню до світу? Виберіть із кількох варіантів: а) емоційно яскравий та виразний; б) скептично-іронічний, інтелектуальний; в) реалістичний, раціонально-логічний, спокійний і врівноважений; г) оптимістичний, піднесений, пафосний. Запропонуйте та обґрунтуйте інші варіанти визначень, якщо вважаєте доцільним.
- Чому В. Шимборська відмовилася від силабо-тонічного / регулярного вірша, використовуваного у польській класичній віршовій традиції (до середини ХХ ст.), на користь верлібру?
- Як урізноманітнювала В. Шимборська верліброву техніку віршування у своїх пізніх книгах? Чому верлібровий текст читається все-таки інакше, ніж прозова мініатюра?
- Яка актуальність закладена у віршах В. Шимборської, написаних на міфологічні сюжети? Розглянемо приклади: а) «Атлантида» / “Atlantyda”; б) «Монолог для Касандри» / “Monolog dla Kasandry”; в) «Жона Лота» / “Żona Lota”. Покажіть, які художні засоби та як саме використано, щоб та чи інша думка була зрозуміла читачеві за міфологічним сюжетом / образом.
- У чому трактування відомих міфологічних сюжетів чи образів у В. Шимборської було інакшим, ніж у її попередників, які розробляли ті самі теми / мотиви?
- Які з названих віршів поетеси можна назвати 1) історіософською лірикою, а які — 2) екзистенційно-філософською? Розглянемо приклади: а) «Монолог для Касандри»; б) «Жіночий портрет» / “Portret kobiecy”; в) «Писання життєпису» / “Pisanie życiorysu”; г) «Схилок віку» / “Schyłek wieku”. Поясніть різницю у цих визначеннях.
- Що було визначальним у розумінні поетесою людської історії? Що породжувало скепсис та іронію?
- Які вірші поетеси у цьому переліку, на вашу думку, не є філософськими? Поясніть, до якого тематично-проблемного різновиду лірики ви їх відносите — патріотичної (громадянської), інтимної / любовної, пейзажної, автобіографічної тощо.

- Чому щодо віршів В. Шимборської «не працюють» ті визначення тематичних різновидів, які зазвичай використовувалися до поетів-класиків (пейзажна, любовна, громадянська лірика і т. п.)?
- Чи є у віршах В. Шимборської вияви жіночого бачення світу, без чого важко уявити будь-яку поетесу?
- Знайдіть у вірші «Творення життєпису» / “Pisanie życiorysu” деталь, яку може побачити саме жінка. Поясніть проблематику вірша.
- Чи можна вважати вірш «В’єтнам» / “Wietnam” за тематикою «жіночим»? Поясніть відношення «загальнолюдського» та «жіночого» на прикладі цього тексту.
- Яка актуальність закладена у віршах В. Шимборської, де йдеться про сучасність / про реалії ХХ-ХХІ століть? Розглянемо вірші: 1) «Терорист. Він дивиться» / “Terrorysta, on patrzy”; 2) «Схиллок віку» / “Schyłek wieku”; 3) «16 травня 1973 року» / “Dnia 16 maja 1973 roku”. Покажіть, які художні засоби використано, щоб авторська думка була зрозуміла читачеві за образами й деталями, якими позначено сучасність.
- Які з названих віршів поетеси відповідають визначенням композиційно-стильової форми: 1) полілог; 2) сценка; 3) іронічний роздум / екскурс у світову історію; 4) пейзаж? Поясніть різницю у цих визначеннях стосовно віршів: «Тортури» / “Tortury”; «Похорон» / “Pogrzeb”; «Кіт у порожній кімнаті» / “Kot w pustym mieszkaniu”, «Краєвид із піщинкою» / “Widok z ziarnkiem piasku”. Запропонуйте інші визначення, обґрунтуйте їхню доцільність. Чому не «спрацьовують» традиційні визначення (пейзаж)?
- Чому поетеса використала у багатьох віршах як головний засіб виразності анафору? Візьмемо для прикладу вірші: «Всяк випадок», «Тортури», «Можливості». Поясніть різницю у значеннях, яких надає віршам використання цього прийому.
- Які з названих віршів поетеси відповідають визначенням композиційно-стильової форми: 1) полілог; 2) сценка; 3) іронічний роздум / екскурс у світову історію; 4) парафразис (опис картини / переказ іншого твору тощо)? Поясніть композиційні та стильові особливості цих текстів: а) «Дві мавпи Брейгеля» / “Dwie małpy Breughla”; б) «В’єтнам» / “Wietnam”; в) «Схиллок віку» / “Schyłek wieku”; г) «Краєвид із піщинкою»; г) «Похорон».
- Які з названих визначень щодо віршів В. Шимборської вважаєте доречними: 1) словесна гра парадоксами; 2) сценка; 3) іронічний роздум / екскурс у світову історію; 4) парафразис (опис картини

/ переказ іншого твору тощо)? Поясніть композиційні та стильові особливості текстів, котрі відповідають визначенням, на прикладі віршів «Жіночий портрет» / “Portret kobiecy”, «В’єтнам», «Дві мавпи Брейгеля», «Тортури», «Похорон».

- Чому В. Шимборська використала у названих віршах як головний засіб виразності повтор-лейтмотив? Назвіть слова або вирази, які є лейтмотивами в кожному вірші: 1) «Розмова з каменем»; 2) «Елегійний рахунок» / “Rachunek elegijny”; 3) «Тортури».
- Якими поетичними засобами користувалася В. Шимборська у своїй поезії найчастіше і чому саме ними?
- Яку віршову техніку зазвичай використовувала В. Шимборська і чому саме таку?
- Яку мовно-стильову палітру використовувала В. Шимборська?
- Яким є характер творчості В. Шимборської у відношенні до польської поетичної традиції? Чи можна її назвати традиціоналісткою / модерністкою / авангардисткою?
- Чому вірші В. Шимборської мало перекладали в Україні до періоду незалежності?
- Чи впливає творчість В. Шимборської на сучасну польську та українську поезію? У чому виявляється цей вплив?

Постмодернізм у Латинській Америці та Японії

1. Інтелектуальна лірика та новелістика Х. Л. Борхеса

* Місце Х. Л. Борхеса в аргентинській, латиноамериканській та світовій літературі. * Поезія Х. Л. Борхеса: основні характеристики тематики та поетики (на прикладі віршів «Докори сумління», «Лабіринт», «Ізраїль»). * Новелістика Х. Л. Борхеса: розмитість жанрових меж новели та есею, прозової мініатюри та віршів у прозі; постійні образи та мотиви; інтертекстуальна насиченість стилю. * Автор у текстах Борхеса (прийоми «маски», стилізація тощо). * Традиції літератури різних епох у Борхеса та його новаторство. Х. Л. Борхес як попередник постмодернізму.

Хорхе Луїс Борхес (Jorge Luis Borges, 1899-1986) — одна з легендарних постатей літератури у ХХ ст., інтерес до якої повсякчас зростає. «Національна гордість Аргентини», «символ літератури ХХ століття», «легенда сучасного літературного світу» — такими визначеннями нагороджують цього прозаїка, поета й есеїста, чий образ здається таємничим і мінливим. Митець надзвичайно титулований (перерахування премій, нагород і титулів, яких він був удостоєний у різних країнах світу, вражає своїм розмаїттям: Коммендаторе Італійської Республіки, Командор ордена Почесного легіону «За заслуги в літературі і мистецтві», Кавалер ордена Британської імперії «За видатні заслуги» та іспанського ордена «Хрест Альфонсо Мудрого», доктор Сорбонни, Оксфордського та Колумбійського університетів, лауреат премії Сервантеса тощо); однак це не означає, що він був улюбленцем долі. Зрештою, усіх цих звань і нагород він був удостоєний уже в другій половині ХХ ст.

Ставши всесвітньо відомим, Х. Л. Борхес нерідко робив журналістам неоднозначні заяви на різні злободенні питання. Іноді в цьому почувалося бажання шокувати суспільну думку, епатаж і навмисна ексцентричність. Позиція Борхеса викликала здивування, суперечки, а то й заперечення з боку його колег у Латинській Америці — таких авторитетних письменників, як Мігель Отеро Сільва, Пабло Неруда, Хуліо Кортасар, Габріель Гарсія Маркес, проте вони завжди відгукувалися про Борхеса як про майстра й зачинателя нової латиноамериканської прози.

Український перекладач поезії Х. Л. Борхеса Сергій Борщевський пише, що художній світ аргентинського митця умістив героїв давньогрецьких міфів і скандинавських саг, філософів, полководців, царів, іспанських конкістадорів і ватажків змагань за незалежність Південної Америки. А ще світ Борхеса вміщає безліч поетів та прозаїків різних часів і народів разом з їхніми персонажами. Для аргентинця всі вони ніби були сучасниками — він жив у просторі культури, текстів та книг. Багатьом читачам Борхес здається надзвичайно ерудованим космополітом — людиною без національного самоусвідомлення і приналежності до національної культури. Попри те його зв'язки з рідною землею та містом Буенос-Айресом були нерозривні.

Х. Л. Борхес народився в Буенос-Айресі, а юність провів у Європі, куди його батько, професійний юрист та професор психології, виїхав напередодні Першої світової війни на тривале лікування хвороби очей (у родині Борхесів ця хвороба була спадковою по чоловічій лінії; чоловіки п'яти поколінь родини помирали цілковито сліпими). Саме батько, Хорхе Гілермо Борхес, прищепив синові любов до англomовної літератури, оскільки був наполовину англійцем, зібрав удома унікальну англomовну бібліотеку. Хорхе Луїс чудово володів англійською з дитинства: у 8 років було надруковано зроблений ним переклад казки О. Вайльда «Щасливий принц». Згодом Х. Л. Борхес перекладав Р. Кіплінга, В. Фолкнера, Дж. Джойса, В. Вулф тощо. Крім англійської, він володів французькою, італійською, португальською, латиною, до глибокої старості вивчав чимало інших мов (часом рідкісних, як от давньоісландська).

Після батькового виходу на пенсію родина Борхесів жила у Швейцарії, а в 1919 р. переїхала до Мадрида. Вірші й переклади молодого Х. Л. Борхеса друкувалися в модерністських європейських журналах. На самому початку 1920-х рр. він зблизився з авангардистським гуртком молодих іспанських літераторів, котрі називали себе «ультраїстами», проголосивши метафору головним елементом, основою й метою поезії. Все це відбилося на подальшій творчості аргентинського письменника, хоча авангардистом він був досить недовго. В юності Борхес сповідував ідейно не визначену, але палку революційність; перша збірка його віршів мала назву «Червоний псалом» (згодом він від неї відмовився — не передруковував тих віршів). Після повернення до Аргентини в 1921 р. молодий поет приєднався до лідерів місцевого абстракціоністського руху, випустив кілька збірок віршів у дусі того ж ультраїзму. А потім його творчий шлях зробив крутий поворот,

очевидно, викликаний різкою зміною суспільного клімату в Аргентині та еволюцією світогляду самого Борхеса. Показовими є сліди таких змін у пізньому вірші-сонеті «Докори сумління» (зі збірки «Залізна монета» 1976), якщо прочитати його як своєрідну мистецьку декларацію:

*Я скоїв найстрашніший гріх з усіх,
що тільки може скоїти людина:
не був щасливим. Забуття крижина
хай десь мене за цей загубить гріх.
Вогню, землі, повітря та воді
призначили мене батьки — для втіхи,
та я не був щасливим, як на лихо,
і зрадив їхні мрії золоті.
Мій мозок прилюбивсь до інших справ,
до вигадок мистецької уяви,
і я сплітав химери для забави.
І втратив мужність, що успадкував.
Постійно, невідступно, щохвилини
зі мною тінь нещасної людини.*

(пер. з ісп. Сергій Борщевський)²⁹⁰

Вірш опубліковано в одній із пізніх книг, хоча частково назва («Докори сумління через будь-яку смерть») звучала ще в ранній збірці «Шал Буенос-Айреса» 1923 року²⁹¹. Сонетна форма недвозначно свідчить, що це філософська поезія на тему *ars poetica*, а не просто щось автобіографічне, де йдеться про «батьків» і про свою провину перед ними. Ліричний герой, про якого нічого не знаємо, крім того, що він кається у «найстрашнішому з гріхів» (який полягає, якщо сприймати сказане буквально, у тому, що він не виправдав сподівання своїх батьків і не був щасливим), зізнається, що «прилюбивсь до інших справ», ніж ті, якими люди переважно живуть, а він натомість «сплітав химери для забави». Зрештою, каяття не призводить до якихось змін — герой відчуває поруч зі собою «тінь нещасної людини» невідступно, тобто продовжує жити так само, як і жив.

²⁹⁰ Подаємо вірші за інтернетними публікаціями та книжковими виданнями: Борхес Х. Л. Вибрані поезії / пер. з ісп. Сергій Борщевський. URL: <http://maxima-library.org/component/maxlib/b/337957?format=read> (доступ: 18.04.2021); Борхес Х. Л. Вибрані вірші / пер. з ісп. Сергій Борщевський. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=8194&page=6> (доступ: 18.04.2021); Борхес Х. Л. Вибрані поезії / пер. з ісп. Сергій Борщевський. Львів: Кальварія, 2010. 160 с.; Борхес Х. Л. Вибрані поезії / з ісп. пер., [упоряд., передмова] Григорій Латник. Львів: Кальварія, 2010. 160 с.

²⁹¹ З огляду на недостатнє вивчення творчої еволюції Борхеса нашими науковцями і вибірковість перекладів, залишаємо цю проблему поза увагою.

Щоб прояснити філософський підтекст (а те, що його таки треба шукати й розуміти, підказує виразна алюзія з давньої філософії: згадано чотири першоелементи, якими ще в період Стародавньої Греції прийнято було позначати все суще — вогонь, земля, повітря та вода), спробуємо порівняти зі ще одним перекладом. Оскільки українських варіантів більше нема, доведеться звернутися до російських — зокрема цей вірш перекладено кримським поетом Вадимом Алексєєвим²⁹²:

Угрызение

*Я совершил тяжчайший из грехов,
Я не был счастлив, нет мне оправданья.
Извёл я годы, полные страданья,
На поиски несбыточных стихов.
Родители мои меня зачали
Для тверди, влаги, ветра и огня,
Ласкали и лелеяли меня.
А я их предал. Горше нет печали.
Проклятьё мне. Я тот, кто дал созреть
В своём уме, очищенном от чувства,
Обманчивым симметриям искусства.
Я из взалкал. А должен был презреть.
Пускай я проклят с самого зачатья,
Веди меня вперёд, моё проклятьё!*

У перекладі В. Алексєєва двічі вжито слово «проклят» / «проклятьє», яке підказує присутність ще одного визначального у філософському підтексті вірша інтертекстуального зв'язку — з есеїстичною збіркою «Прокляті поети» Поля Верлена (“Les Poètes maudits”, 1993), де йшлося про перших французьких декадентів. Як відомо, з їхніх «хімерних» експериментів почалося формування світоглядно-естетичної парадигми модерної доби. Основоположними постулатами декадентства були відмова від реалістичного типу творчості, притаманний поведінці митця ескапізм, служіння «вищій красі», уявлення про її самодостатність та про власне покликання як своєрідну місію, якою митець назавжди відділяється від профанного світу. Про це і йдеться в сонеті «Докори сумління». Ліричний герой усвідомлює

²⁹² Борхес Х. Л. Письмена Бога. Москва: Республика, 1992. С. 314. Ця збірка перекладів прози та лірики була одним із перших фахово підготовлених книжних видань Борхеса на пострадянських теренах. До роботи були залучені кілька українських перекладачів, які перекладали також російською.

свою відданість мистецтву як прокляття, але не збирається відмовлятися від свого покликання, кається — але не перед Богом (якого в цьому світі й не існує), а перед собою, бо не почувається щасливим. Зміст, як бачимо, цілком відповідає постулатам модерного мистецтва.

Х. Л. Борхес прийшов у літературу досить рано. Перша визнана його поетична збірка «Шал Буенос-Айреса» (“Fervor de Buenos Aires”) вийшла в 1923 р. Після публікації ще кількох поетичних книг («Місяць навпроти» / “Luna de enfrente” 1925, «Зошит Сан Мартіна» / “Cuaderno San Martín” 1929), від 1930-х до 1960-х він друкував переважно прозу, а потім повернувся до поезії, опублікувавши ще десять збірок віршів, від «Ділка» / «Діяча» (“El Hacedor”, 1960) до «Змовників» (“Los conjurados”, 1985). Найвідоміші книги поезії, з яких українською перекладено чимало віршів, — «Інший, той самий» (“El otro, el mismo”, 1964), «Похвала тіні» (“Elogio de la sombra”, 1969), «Золото тигрів» (“El oro de los tigres”, 1972), «Історія ночі» (“Historia de la noche”, 1977), «Криптографія» (“La cifra”, 1981) тощо. Однак перекладене досі — далеко не все, та й переклади поодинокі, а в єдиному перекладі важко передати всі сенси оригіналу, через те в кожній національній культурі бажаною є ситуація, коли до перекладу того самого твору (особливо поетичного) звертаються різні перекладачі й кожен вносить свій вклад у поглиблення перекладацької рецепції, у поступове прояснення закладеного оригіналом важливого змісту.

Поезії Х. Л. Борхеса притаманне часте звернення до найрізноманітніших жанрових та віршових форм — від архаїчних (як от біблійна поезія — у «Фрагментах апокрифічного Євангелія») та екзотичних до модерних верлібрових. У той же час Борхесовій прозі притаманні короткі оповідні форми (часто мініатюрні) з виваженою ритмікою ретельно вибраних слів, серед яких немає жодного зайвого. У вступі до збірки «Хвала п'їтмі» Борхес писав: «На цих сторінках перемішані форми поетичні та прозаїчні. <...> Я вважаю за необхідне наголосити, що відмінності між ними здаються мені випадковими і що я хотів би, щоб ця книга була прочитана як поетична»²⁹³.

Отже, з 1930 р. Х. Л. Борхес надовго залишив поезію, до якої повернувся лише в 1960-ті рр., коли постав перед читачем зовсім іншим поетом, який остаточно порвав з авангардизмом. Після державного перевороту 1930 р. в Аргентині скінчилося ліберальне правління партії радикалів, і в політичному житті країни почався тривалий період хитань між популізмом та авторитаризмом із фашистськими тенденціями.

²⁹³ Цит. за: Борхес, Хорхе Луїс. Біографія. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/bio-zl/printit.php?tid=4251> (доступ: 18.04.2021).

Коли до влади в Аргентині прийшли військові, Х. Л. Борхес підписав низку протестів проти свавілля аргентинських властей. Наслідки не забарилися: через неблагонадійність йому відмовили в Національній премії за книгу новел «Сад розбіжних стежок», було заарештовано його матір і сестру, самого Борхеса позбавили скромної посади в бібліотеці. Допомогли друзі, котрі виклопотали для нього читання циклу лекцій в Аргентині й Уругваї. Після декількох років мовчання, із 1935 р. Борхес почав одну за одною видавати свої прозаїчні книги: «Всесвітня історія безчестя» (“Historia universal de la infamia”, 1935), «Історія вічності» (“Historia de la eternidad”, 1936), «Вимисли» (“Ficciones”, 1944), «Алеф» (“El Aleph”, 1949), «Нові розслідування» (“Otras inquisiciones”, 1952), «Повідомлення Броуді» (“El informe de Brodie”, 1970), «Книга піску» (“El libro de arena”, 1975).

У 1950-х рр. до Х. Л. Борхеса прийшло широке визнання. Його книги друкують величезними тиражами спочатку в Європі, потім і в усьому світі. У 1955 р., після падіння диктатури Хуана Домінго Перона, письменника Борхеса призначили директором Національної бібліотеки Буенос-Айреса. Цей пост він посідав до 1973 р., хоча на той час був уже сліпим. Борхес втрачав зір поступово, але невідворотно: виявилися наслідки невдалої операції та невиліковна родинна хвороба. У грудні 1955 р. його вибрали членом Аргентинської академії літератури.

Х. Л. Борхес мужньо переносив сліпоту. Довгі роки він мешкав з овдовою матір'ю, яка читала йому книжки і допомагала в письменницькій роботі. Вперше одружився у віці 68 років із давньою (з 1927 р.) подругою, але цей шлюб тривав лише три роки. Після смерті матері письменникові допомагала його колишня студентка і секретарка Марія Кодама (наполовину японка та напіваргентинка), молодша за нього на 40 років. Незадовго до смерті Борхеса вони одружилися. Митець призначив дружину єдиною спадкоємицею усього свого майна й бібліотеки та розпорядницею свого творчого спадку.

Упродовж кількох десятиліть, крім служби в Національній бібліотеці, Х. Л. Борхес читав лекції з англійської літератури в університеті, багато займався філологією та філософією. У 1960-ті рр., коли прийшла всесвітня слава, письменник здійснив кілька подорожей Європою й Америкою, час від часу виступав із лекціями (один з його лекційних циклів зібраний у книгу «Сім вечорів», 1980).

Серед прозових творів Х. Л. Борхеса є фантастичні, психологічні, пригодницькі, детективні, містичні новели. Він писав також есеї, які називав «розслідуваннями»: ці твори відрізняються від новел від-

сутністю фабули та чітко окреслених персонажів, не поступаючись їм у фантастичності. Чимало писав прозаїчних мініатюр, які зазвичай включав у свої поетичні збірки («Діяч», «Хвала тіні», «Золото тигрів»). Почавши з поезії, Борхес, по суті, назавжди залишився поетом — у сенсі розуміння призначення слова й твору в цілому. Справа не лише в неймовірному лаконізмі та місткості, яку важко передати у перекладах. Борхес не писав так званим «телеграфним стилем» 1920-х рр. Однак у його прозі немає буквально нічого зайвого і все необхідне. Він відбирав слова, як поет, залежний від розміру й рими, ретельно витримував ритм прозової оповіді. Він прагнув, щоб оповідання сприймалося як вірш, часто говорив про «поетичну ідею» кожного тексту і його «тотальний поетичний ефект». Очевидно, саме тому його не приваблювала велика прозаїчна форма — роман чи повість.

В ультраїстських маніфестах, опублікованих у 1920-х рр. Х. Л. Борхесом та його соратниками, метафора проголошувалася самодостатньою. У юнацьких віршах Борхеса вона народжувалася з несподіваного зіставлення, заснованого на зримій подібності предметів. Відійшовши від авангардизму, Борхес відмовився й від несподіваних візуальних метафор. Зате в його прозі, а потім у віршах з'явилася інша метафоричність — не візуальна, а інтелектуальна й абстрактна. Метафорами стали не образи, не окремі вислови, а твори в цілому, — багатозначними, багатозначними метафорами-символами. Найпоказовішими стали вірші, присвячені давнім культурним символам та міфологемам — «Шахи», «Дзеркала», «Лабіринт», «Голем», «Про Пекло і Рай» тощо.

Розглянемо вірш «Лабіринт» у перекладах Гр. Латника та Бориса Дубіна, які ретельно зберегли віршові особливості оригіналу: численні переноси рядків (анжамбемани / енжамбмани), класичний розмір (у перекладах це 5-стопний ямб), змінну структуру римування (кільцеве, перехресне, парне...) та найважливіші тропи.

Лабіринт

*Оцих тенет камінних, що круг мене,
і Зевсу не розбити. Я геть-чисто
забув, ким був. Ненависна, імлиста
вздовж стін одноманітних, тороплена
дорога — моя доля. Коридори
ведуть у заокруглені секрети
в кінці років. Негарні парапети —
їх тріщинами час покрив суворий.*

*У поросі безбарвному миттєво
в сліди, яких боюся, втупив зір я.
У ввігнутих почулось надвечір'ях
чи рев, чи то луна сумного реву.
Я знаю, що є в тіні Інший, вперто
він шле самотність довгу течією,
її плетуть і розплітають феї.
Він прагне крові й мусить смерть пожертви.
Ми — в пошуку обоє. Хай би й нині
зробилося останнім днем терпіння.*

Лабиринт

*Спассти меня и Зевсу не под силу
Из этих каменных тенет. Забыто,
Кем прежде был. Остались только плиты
Бессменных стен, маячащих постылой
Моей судьбой, прямые коридоры,
Ведущие по кругу, открывая
Знакомую развилку, на которой
За столько лет расселась мостовая.
И снова различаю под ногою
Зловещий след в пыли. И слышу снова,
Как вечера, сойдясь в кольцо тугое,
Рокочут ревом или эхом рева.
И чувствую: в потемках наготове
Тот, чей удел, — не зная милосердья,
Томить пустыней, добиваться крови
И, наконец, отведать моей смерти.
Мы ищем встречи. Ждать все безысходней,
И если бы конец — уже сегодня!*

У вірші не згадано імен головних героїв античного міфу — Тезея та Мінотавра, на основі розповіді про яких витворено цей місткий ліричний сюжет: герой іде лабіринтом у пошуках чудовиська, з кожним кроком усвідомлюючи безвихідь, лякаючись власних слідів; він втомився від блукань і знає, що зустрине в кінці подорожі свою смерть. Вірш не переповідає відомий сюжет про Тезея, який знайшов у лабіринті Мінотавра, щоб убити його, а витворює символ вічного блукання людини лабіринтами життя, де смерть для кожного — неминуча.

Так само метафоричну природу мають оповідання Х. Л. Борхеса, більшість із яких сповнені дивними вигадками. Оповідання «Сад розбіжних стежок» (однойменна збірка 1941 р.) можна прочитати як цікаву детективну історію, але відчуваємо глибинний метафоричний підтекст, де сад сприймається як ідеальний образ природи та Всесвіту. У розвиткові сюжету символ начебто втілюється й оживає: сад-лабіринт — це мінлива, примхлива, непередбачувана людська доля; сходячись і розбігаючись, її стежки з різних культур ведуть героїв до неочікуваних зустрічей і трагічної загибелі.

Іноді в оповіданнях Х. Л. Борхеса помітне наслідування романтичній чи експресіоністській новелі («У колі руїн» зі зб. «Вигадані історії» 1944, «Історія воїна та полонянки», «Письмена Бога» зі зб. «Алеф» 1949). Це не випадково: усе життя аргентинський прозаїк захоплювався Едгаром По, а в юності із захватом читав моторошні новели австрійського експресіоніста Густава Майрінка, в яких і перейняв інтерес до середньовічної містики. Але трактування подібних сюжетів у Борхеса інакше: немає нічного мороку, усе таємниче залите яскравим світлом, і страшно читачеві не через таємницю, а через усвідомлення. Свою найзнаменитішу добірку оповідань Борхес назвав «Вимисли»; певною мірою так можна позначити й головну тему його творчості.

Х. Л. Борхес неодноразово говорив в інтерв'ю, статтях та лекціях, що філософія і мистецтво для нього рівнозначні й майже тотожні, що всі його багаторічні філософські дослідження, котрі охоплювали християнську теологію, буддизм, даосизм тощо, були спрямовані на пошук нових можливостей для художньої фантазії.

З молодих літ Х. Л. Борхес любив зі своїми з учнями та друзями створювати антології. У «Книзі про небеса і пекло» (1960), «Книзі про фантастичних істот» (1967), «Коротких і неймовірних розповідях» (1967) були зібрані уривки з давньоіранських, давньоіндійських та давньокитайських книг, арабські казки, переклади християнських апокрифів і давньонімецьких міфів, уривки з Вольтера, Едгара По та Кафки. І в антологіях, і в оригінальній творчості Борхес хотів показати, на що здатний людський розум, які хитромудрі конструкції він уміє будувати, наскільки далеким від життя може бути політ фантазії. Він досліджував небезпеки захоплення людського інтелекту, котрий проявляє себе в універсумі непередбачуваними формами.

Одне з найвідоміших Борхесових оповідань — «П'єр Менар, автор "Дон Кіхота"» (1939). В есеїстичній формі тут ідеться про фено-

мен двоїстого сприйняття мистецтва. Будь-який твір, будь-яку фразу художнього твору можна читати ніби подвійним зором. Очима людини того часу, коли був написаний твір: знаючи історію та біографію художника, ми можемо хоча б приблизно реконструювати його задум і сприйняття його сучасників, тобто зрозуміти твір із середини його епохи — П'єр Менар обмірковує такий спосіб, але відмовляється від нього. Є інший погляд — очима сучасного читача з його іншим практичним і духовним досвідом. Це саме те, що, на думку оповідача, намагався зробити П'єр Менар, який встиг «переписати», тобто переосмислити лише три розділи Сервантесового «Дон Кіхота». Осучаснення класики трапляється дуже часто, але, як правило, залишається неусвідомленим. Неймовірна й непосильна затія П'єра Менара робить наочним наслідки такої справи.

Очевидно, найбільш численну групу фантастичних оповідань Х. Л. Борхеса становлять оповідання-притчі. Він хотів, не нав'язуючи читачам своєї думки, підказувати їм важливі висновки про людську цивілізацію. Особливу тривогу викликала в нього пластичність людського розуму, здатність піддаватися чужому впливу, змінювати ідеї та переконання. Борхес нерідко показував відносність усіх понять, вироблених людством. У «Повідомленні Бруді», наприклад, показане суспільство, де все, нібито усталене: влада, правосуддя, релігія, мистецтво, етика, — виглядає перевернутим з ніг на голову. Вражаючий символ цієї відносності постає в оповіданні «Тлін, Укбар, Orbis Tertius» (зі збірки 1944 р. «Вигадані історії»), де йдеться про те, що групі інтелектуалів вдається поступово нав'язати людству зовсім нову систему мислення, змінивши логіку, весь обшир людських знань, етичних і естетичних цінностей. Автор-оповідач захоплюється силою уяви тих, хто створив нову систему поглядів, продумав її до дріб'язків, зробив логічно стрункою. Однак оповідання можна віднести до антиутопій, воно перегукується з «Прекрасним новим світом» Олдоса Гакслі — знаменитою в 1930-1940-ві рр. антиутопією, де зображено знедуховлене технократичне суспільство майбутнього. Оповідання Борхеса засвідчило, що навіть на іншій земній півкулі, вдалині від Європи, художник переживав «почуття туги і розгубленості» при звістках про фашистський «новий порядок» у третьому райху.

Створюючи свої інтелектуальні метафори, Х. Л. Борхес безжально перевертав устояні й загальноприйняті поняття та уявлення зі священних міфів чи сакральних книг західної цивілізації, у лоні якої був вихований. Він показав споживацьке підґрунтя християнства через

фантастичну (але з цілком реалістичним зовнішнім антуражем дії) історію про те, як читання Євангелія невігласам може призвести до несподіваної страти проповідника («Євангеліє від Марка» зі зб. «Повідомлення Броді» 1970). Наратор в оповіданні «Три версії Іудиної зради» (1944) взагалі заперечив Новий Заповіт, припустивши, що боглюдиною був не Ісус, а Іуда, і спокута полягала не в смерті на хресті, а в набагато жорстокіших муках совісті й нескінченному стражданні в останньому колі пекла. Заключні рядки цього оповідання про те, що зло схоже деякими рисами зі щастям, наближають читачів до розуміння критеріїв, якими керувався Борхес, створюючи свої фантастичні концепції.

Прийнято вважати, що Х. Л. Борхес, розгортаючи перед читачем майстерну гру інтелекту й фантазії, не торкається питання про зв'язок своїх вигадок із реальністю, його завдання — демонструвати множинність точок зору на дійсність, не виносячи остаточного судження, що в зображеному відповідне реальності, а що неправдиве. Дійсно, письменник нерідко іменував себе агностиком і зазвичай висував, ніби на вибір, дві, три, а то й більше версій («Сон Колріджа», «Лотерея у Вавилоні»), серед яких є й абсолютно раціональні, й ірраціональні. Взаємозв'язкам інтелекту та реальності присвячене оповідання «Пошуки Аверроеса» (1949).

Приховане попередження щодо того, як небезпечно випустити з уваги реальність, міститься в оповіданнях «Заїр» та «Алеф» (із книги «Алеф» 1949). Автор-оповідач в обох історіях усвідомлює небезпеку суб'єктивного ідеалізму: зосередитися на своїй ідеї, на своєму суб'єктивному баченні світу, бути певним, що ти носиш у собі Всесвіт, — значить або стати графоманом, як Карлос Архентино, або зануритися в божевілля. Обидві розповіді починаються смертю чарівної жінки. Непояснений чар цих жінок є метафорою живої, мінливої, незбагненої реальності, такої ж багатолікої, ексцентричної, але привабливої, як Беатріс Вітербо.

Незрідка вибагливі читачі Х. Л. Борхеса заворожуються його ерудицією, його манерою подавати вигадку як коментар чи дослідження чужих книг. У його творах можна знайти ремінісценції, запозичення, приховані цитати — їх десятки й сотні. У «Повідомленні Броді» міститься пряме посилання на Дж. Свіфта. Ідея перетворення Вавилону в метафору вселюдської культури («Лотерея у Вавилоні», «Вавилонська бібліотека»), очевидно, тяжіє до філософських повістей Вольтера «Задіг, або Доля» і «Царівна Вавилонська». Детективні новели Борхе-

са неодноразово нагадують дотепні ходи честертонівського патера Брауна, який знаходив несподівані пояснення загадкових кримінальних казусів завдяки здоровому глуздові та знанню людської психології. У «Трьох версіях Іудиної зради» та деяких інших оповіданнях міститься парадоксальна інтерпретація міфу або класичного літературного мотиву у переломленій свідомості вигаданого персонажа (як результат його духовних пошуків та оман). Через такі мотиви можна простежити вплив «Легенди про Великого інквізитора» із «Братів Карамазових» Достоевського. Розвиваючи запозичені мотиви, Борхес вступає у гру-діалог із попередниками.

У зібранні творів Х. Л. Борхеса чимало й оповідань про повсякденні життєві драми, про звичайних, так званих простих людей, які не пишуть і навіть не читають книг. Письменник збирався надалі розвивати саме цей напрямок. В інтерв'ю 1967 р. він заявив, що думає писати на реальні теми й опублікувати книгу психологічних творів, де буде намагатися уникати містичного, лабіринтів, дзеркал, маній, смертей, щоб персонажі були такими, які вони є у реальному житті. Однак ця програма не була виконана. Практично в кожному творі Борхеса присутня смерть, адже йому були потрібні екстремальні, «фатальні» ситуації, у яких персонаж може розкрити в собі щось несподіване чи те, що перевершує читацькі сподівання. При цьому Борхес підходить до людської психології з тими ж мірками, що й до людської фантазії. Він дивується розмахові зла, настільки ж неприборканого, наскільки може бути безмежною людська фантазія.

У творчості Х. Л. Борхеса є зіткнення двох полюсів, двох протилежних стихій. На одному полюсі — вимисли інтелекту та фантазії, на іншому — те, що Борхес любив позначати словом «епічне». Епічне для нього — це передусім національна історія. Предки Борхеса брали участь майже в усіх головних подіях в історії Аргентини й Уругваю. Його прадід боровся і переміг під прапорами Болівара в славній битві під Хуніне (1824), яка була початком повного визволення Латинської Америки від колоніального ярма європейських колонізаторів. Борхес писав про долю предків: «Я ніколи не переставав відчувати ностальгію щодо їхньої епічної долі, у якій боги мені відмовили»²⁹⁴. Є чимало оповідань Борхеса з любовним описом старих кварталів Буенос-Айреса, з обробкою місцевих переказів. Аргентинське минуле з'являється в його оповіданнях як «втрачений рай». Письменника завжди приваблював цей маргінальний світ, адже там були свої чесноти: хо-

²⁹⁴ Цит. за: Борхес, Хорхе Луїс. Біографія. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/bio-zl/printit.php?tid=4251> (доступ: 18.04.2021).

робрість, вірність дружбі, готовність гідно зустріти смертну годину («Південь»). Є чимало творів, де події показані з глибоким інтересом до національної історії («Інша смерть», «Найстарша сеньйора», «Гуаякіль»).

Отже, твори Х. Л. Борхеса об'єднані тим, що спрямовані на пізнання людини та людської культури. Усе це, за глибоким переконанням письменника, існує неподільно. «Я гадаю, — говорив Борхес, — що люди взагалі помиляються, коли вважають, що лише повсякденне представляє реальність, а все інше ірреальне. У широкому розумінні пристрасті, ідеї, припущення настільки ж реальні, як факти повсякдення, і більше того — створюють факти повсякдення. Я певен, що всі філософи світу впливають на повсякденне життя»²⁹⁵.

У пізні роки Х. Л. Борхес працював дуже плідно. Виходили його збірки «Діач», «Хвала тіні», «Золото тигрів», «Книга піску» тощо. Останньою прижиттєвою публікацією була книга «Атлас» («Atlas», 1985) — зібрання віршів, фантазій та подорожніх нотаток. Письменник багато подорожував: відвідав Англію, Францію, Іспанію, Ізраїль, США, Перу. Його перекладали, вивчали у багатьох країнах.

В Україні про Х. Л. Борхеса дізналися у середині 1970-х рр. завдяки перекладам Юрія Покальчука²⁹⁶, а за деякий час через російські переклади, після виходу в 1984 р. двох книг Борхесової прози. Чому так пізно — питання не просте. Неприязнь радянської цензури до знаменитого аргентинця зумовлена передусім складністю його творчості (у цензорів завжди є підозра до того, що може ховатися в підтексті), а не політичними причинами, оскільки на перший погляд Борхес був людиною, далекою від актуальної сучасності, від ідеологічних протистоянь та публічної діяльності. На той час латиноамериканська література зуміла вкласти незаперечно оригінальний, самобутній внесок у художній розвиток людства завдяки тому, що великі художники прагнули об'єднати, синтезувати свою народну традицію і європейський, а потім і світовий культурний досвід (твори М. А. Астуріаса та А. Карпент'єра, Х. Кортасара та Х. К. Онетті, М. Варгаса Льоси та Г. Гарсії Маркеса тощо).

У цьому ряду має бути названий і Хорхе Луїс Борхес — він ішов своїм, особливим шляхом, але без нього годі уявити цей літературний континент. Через інтертекстуальну насиченість його творів, складність визначення авторської позиції та інші стильові характеристики, Борхеса раніше за інших латиноамериканців почали зараховувати до

²⁹⁵ Там само.

²⁹⁶ Борхес Х. Л. Безсмертний / пер. Юрка Покальчука // Всесвіт. 1976. № 2.

напрямку постмодернізму. Сформований мистецтвом модерної доби, він був одним із перших, хто зробив грандіозне відкриття, яке й стало переломним у культурі ХХ ст. при переході до постмодерну: що література твориться не лише письменником, а й читачем. Це дало йому змогу будувати свої тексти «на головокрутній неможливості для твору як такого, мається на увазі відмова від естетики “великої книги” та “готового читача”. Борхесівські тексти створюють читачів, щоб знову й знову створюватися ними», — писав дослідник і перекладач Борис Дубін²⁹⁷.

У 1986 р. Х. Л. Борхес переїхав до Женеви — міста його юності, де йому судилося померти у віці 86 років від раку печінки та емфіземи легень. Там він і похований. Перепоховання, про яке заговорили у 2009 р., не було здійснене через рішучу відмову вдови письменника Марії Кодами.

Контрольні питання:

- У якому середовищі сформувався письменник Х. Л. Борхес?
- До якої національної культури він себе відносив?
- Чому слава прийшла до Борхеса вже після п'ятдесяти років?
- Чому в Україні так мало здійснюються переклади творів Х. Л. Борхеса?
- Чому Х. Л. Борхес не писав великих епічних творів?
- Які були улюблені жанрові форми цього письменника?
- Що зближує його прозові та поетичні твори?
- Чи можемо наразі простежити еволюцію Борхесової творчості? Які проблеми при цьому виникають?
- До яких тем Х. Л. Борхес звертався переважно?
- Які вірші Борхеса вам запам'яталися? Чим вони вирізняються?
- Чому у вірші «Лабіринт» не згадано імен Тезея та Мінотавра, хоча йдеться про безіменних персонажів, які безумовно перебувають у просторі міфічного лабіринту, де герой грецького міфу Тезей убив Мінотавра?
- Чи можна прочитати цей вірш як символ уселюдської долі — приреченість людини на смерть, за концепцією екзистенціалістів?
- Чи писав Х. Л. Борхес вірші на актуальні теми?

²⁹⁷ Дубин Б. Словесность как невозможность, или разговоры о литературе и метафизике // Борхес Х. Л. Оправдание вечности / сост. Б. В. Дубин, В. С. Кулагина-Ярцева; предисл. и коммент. Б. В. Дубина. Москва: ДИ-ДИК, 1994. С. 17.

- Чому у вірші «Ізраїль», написаному після шестиденної війни (червень 1967-го), немає героя-персонажа, а назва означає народ Ізраїлю, хоча виразно звучить на початку кожного рядка займенник «він»? Чому кожен рядок становить перифраз або низку перифразів, які образно представляють долю цього народу? Прокоментуйте кожен перифраз та його інтертекстуальні асоціації.
- Прокоментуйте синтаксичну будову цього вірша: одне-єдине речення-період, де головна частина (два останні рядки) є підсумком попереднього перерахування перифразів, котрі позначають долю представників єврейської культури; головна частина містить біблійний за походженням образ — «прекрасний, як лев у сьайві дні». У чому автор переконував читачів?

2. Читаємо повість К. Абе «Жінка в пісках»

* Роман-«парабола» К. Абе «Жінка в пісках» у контексті поширення екзистенціалістської філософії на теренах світової літератури 1960-1970-х рр. * Параболічний сюжет роману і варіанти прочитання його розв'язки. * Композиційні особливості роману. * Людина в художньому світі К. Абе: універсальність образів-персонажів та їх нівеляція. * Універсальність хронотопу. * Специфіка деталей і мотивів, що розвивають тему відчуження. * Національне і загальнолюдське в романі К. Абе.

Жанр філософського роману у ХХ ст. набуває надзвичайно розмаїтих форм, у тому числі й через актуалізацію давніх жанрових патернів. Один із них — притчова оповідь — був популярним у перші десятиліття після Другої світової війни у багатьох літературах світу: французькій («Чума» А. Камю), англійській (ранні романи В. Голдінга), американській («Притча» В. Фолкнера, «Перлина» Дж. Стейнбека), німецькій та швейцарській («Гра в бісер» Г. Гессе, «Гомо Фабер» М. Фріша) тощо. У літературах країн так званого «соціалістичного табору» ця популярність виявилася дещо пізніше (із початком «відлиги») і тривала значно довше, оскільки була чи не єдиним способом вираження інакодумства (дисидентства) в умовах жорсткої державної цензури та відсутності сміливої громадської думки під тиском пропаганди. Це бачимо на прикладах із польської (пізні алегоричні повісті Є. Анджеєвського), білоруської («воєнні» твори В. Бикова), болгарської («Бар'єр» П. Вежинова), російської («Цар-риба» В. Астаф'єва) літератур тощо. Прихована повчальність в інакомовній, пронизаній символічними смислами притчовій оповіді давала митцям змогу розпо-

вісти своїм сучасникам про досвід пережитого на війні (майже всі названі для прикладу автори були її ветеранами або очевидцями), застерегти суспільство від помилок у майбутньому.

Літературні форми, навіть такі стійкі, як жанрова, чуйно реагують на зміну історичних та соціально-політичних реалій. Зокрема притча у повоєнний період швидко трансформувалася у більш гнучкий жанр, який іноді називають параболою — визначення досить розмите, хоча є певна логіка у його застосуванні тоді, коли епічний текст з інакомовним підтекстом не вкладається у чітке визначення притчі. Притчові ознаки, збережені мистецькою формою оповіді впродовж тисячоліть, — прихована повчальність та інакомовність — у постмодерній літературі стають не очевидними або й непридатними. Зокрема повчальність не може бути узгоджена з постмодерною іронією, амбівалентністю персонажів та авторської позиції. Через те у випадку з повістю Кобо Абе маємо справу не з притчею, а саме з параболою.

Слово «парабола» походить із грецької, означає «зіставлення», «порівняння», «подоба», «суміжне розташування». Як літературознавчий термін використовується на позначення жанрової структури оповідного або драматичного тексту, близького до притчі, але має ширше значення. Парабола — інакомовний образ, що тяжіє до символу, тобто зміст образу багатозначний (на відміну від однозначної алегорії), у ньому закладена незавершеність, різноплановість можливих інтерпретацій (на відміну від однозначно спрямованої притчі). З іншого боку, на відміну від символу, прихований зміст зображення в параболі не відсуває предметного, ситуативного змісту на задній план, залишається ізоморфним щодо нього, співвідноситься з ним. Поруч із алегорією, символом, гротеском параболу відносять до загальних принципів художньої образності, притаманної багатьом видам мистецтва. Сучасні словники містять відмінності у дефініції терміна «парабола».

Ще одну обставину варто враховувати при обговоренні твору К. Абе: він показує, наскільки широко були розповсюджені у повоєнній літературі екзистенціалістські ідеї. Смысл проблем, поставлених екзистенціалістами, у японського письменника практично той самий, що й у його європейських колег, хоча є відмінності їхнього трактування.

Кобо Абе (Kōbō Abe, 1924-1993) — відомий у світі японський письменник повоєнного покоління. Народився в Токіо, дитинство провів у Маньчжурії (Китай). У 1948 р. закінчив медичний факультет Токійського університету, однак не працював за фахом, вважаючи себе не створеним для професії медика. Писати почав ще студентом.

У 1948 р. з'явився журнальний варіант його першого оповідання — «Дорожній знак у кінці вулиці». Перший великий успіх і популярність прийшли до письменника у 1951 р., коли побачила світ повість «Стіна. Злочин Карума». За неї К. Абе був пошанований найвищою літературною нагородою Японії — премією Акутагави.

Науково-фантастична повість «Четвертий льодовиковий період» (1958), центральною темою якої є зображення роздвоєної особистості, остаточно переконала літературні кола у тому, що в японську літературу прийшов яскравий талант. Тій самій темі присвячена повість «Майже як людина» (1960). Уже перші твори підтвердили оригінальність авторської художньої манери: переплетення вигаданих і реальних пластів розповіді (цього К. Абе, за його власним зізнанням, вчився у М. Гоголя), динамічний сюжет, часто витриманий у канонах детективу, тонкі філософські роздуми та символіка, сатиричність стилю та лапідарність мови. Вони виявляють і своєрідне кредо письменника, якому Абе залишиться вірним у подальшому: досліджувати не стільки побут і болючі соціальні проблеми, скільки людські «мозок і психологію», котрі так чи інакше визначають поведінку людей.

Особливий художній погляд К. Абе на дійсність давав привід критиці у різні роки називати його то фантастом, то авангардистом, то японським Сартром, то японським Достоевським. Часто порівнювали письменника і з Ф. Кафкою. Роман «Жінка в пісках» (1962) приніс авторові премію газети «Іокура» та ознаменував початок його великої прози (хоча за нашими мірками це радше невелика повість). У 1964 р. було опубліковано роман «Чуже обличчя», а в 1967-му — роман «Спалена карта». Ці твори перекладалися й не раз видавалися в багатьох країнах світу.

Герой роману «Чуже обличчя» (1964) — вчений, який ховає під маскою власне обличчя, спотворене внаслідок хімічного вибуху в лабораторії, — проходить, на відміну від героя «Жінки в пісках», шлях відчуження у зворотному порядку: він втрачає здатність до контакту з іншими людьми. Вивчаючи в ньому «розумовий механізм», робота якого й перетворила його у морального виродка, звільненого від «усіх духовних пут», К. Абе залишає відкритим питання, хто в цьому винен. Із цим питанням вступає у своєрідний перегук морально-філософська думка роману «Спалена карта» (1967). Спаленою виявилась «особиста карта» Тасіро — героя, охопленого духовною самотністю. Автор осмислює цю актуальну для суспільства проблему як покарання за свідому відмову людини від загальнолюдських ідеалів.

У романі «Людина-коробка» (1974), у порівнянні з іншими най-послідовніше витриманому в улюбленій авторській манері зіставлення вигаданого та реального світів, ідеться про людину, яка намагається сховатися від життя, від тотальної байдужості в ньому у коробку з гофрованого картону, натягаючи її на голову і до пояса. Продовжуючи художнє дослідження проблеми духовної самотності, автор збагачує її філософським відкриттям: врятувати Людину від цього кризового явища може лише саме Життя. У романі його втілює образ Жінки. Саме до неї і звернені слова героя: «Єдине прохання — подай мені руку, поки ще я хочу її взяти».

Роман «Ті, що увійшли в ковчег» (інша назва — «Ковчег сакури», 1984) отримав досить полярні відгуки. Писали про те, що в ньому самотність, «роз'єднаність людська» «не досліджується, не аналізується, а з самого початку постулюється». Якщо розглядати роман у контексті всієї художньої творчості письменника, то слід зазначити, що він наче «зворотним світлом» освітлює попередні твори. Близький до них за манерою письма, цей роман стягує в єдиний вузол питання, які постійно хвилювали автора. У ньому йдеться про майбутнє виживання людства в умовах тотальних загроз, серед яких відчуження — чи не найголовніша. На запитання «У чому сенс життя?» в одному зі своїх останніх інтерв'ю (1992 р.) К. Абе відповів: «Ніякого сенсу немає, а є лише захопливий процес його вгадування»²⁹⁸.

22 січня 1993 р. К. Абе помер в одній із токійських лікарень, не встигнувши закінчити роботу над черговим романом. У Японії і за кордоном він відомий не лише як прозаїк, а й як автор гротескно-фантастичних п'єс: «Полювання на рабів» (1955), «Привиди поміж нас» (1958), «Легенда про велетнів» (1960), «Фортеця» (1962), «Чоловік, який перетворився у палицю» (1969) тощо. Свої п'єси Абе ставив у створеній ним «Студії Абе». Його вважають представником абсурдистського театру.

Письменник був водночас прозаїком, драматургом та режисером, писав для радіо й телебачення. К. Абе вважав, що саме така багатогранність дозволяла йому краще пізнати синтетичну природу мистецтва. Можливо, тому його романи чимось споріднені з драматичними творами: вони лаконічні, із драматичною дією, пронизані символікою і несуть загальнолюдський зміст.

Після виходу роману «Жінка в пісках» (1962) у Японії багато читачів були захоплені та вражені цим твором. У 1963 р. авангардний

²⁹⁸ Цит. за: Кибальчич Л. Абе Кобо // Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник: у 2 т. Т. 1: А-К / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль: Навчальна книга — Богдан, 2005. С. 9.

режисер японського повоєнного кіно Гіросі Тесігагара (Hiroshi Teshigahara, 1927-2001; майже ровесник письменника) зняв однойменний фільм за мотивами роману і за сценарієм самого К. Абе. У 1964 р. фільм отримав спеціальний приз на Канському кінофестивалі. Наразі кінострічку можна переглянути в Інтернеті. Роман став бестселером і перекладений багатьма мовами. Англійський переклад з'явився у 1964 р.

Український переклад роману К. Абе «Жінка в пісках» зробив відомий перекладач із шістдесятницького покоління Іван Петрович Дзюб. Вперше Україна побачила переклад у 1988 р.

Авторська увага в цьому творі фокусується на процесі поведінки та свідомості головного героя — скромного вчителя, особистості досить ординарної. У минулому житті (до зав'язки дії в повісті) він мріяв хоча б чимось прославитись, та несподівано опинився разом зі самотньою жінкою у полоні великої піщаної ями, де вона живе у скромному помешканні, як і інші жителі її села на морському узбережжі. Допмагаючи жінці щодня відгрібати з ями пісок, що загрожує впасти з морського берега на село і зруйнувати, засипати усі житла, чоловік постійно відчуває внутрішній дискомфорт: *«Якщо щоразу рятувати ближніх, які помирають від голоду, ні на що інше часу не залишиться...»*²⁹⁹. Він намагається втекти з пастки, але потрапляє у ще гіршу — буквально тоне в багnistих пісках, звідки не зміг би вибратися, якби не витягли місцеві люди. Повернений назад до піщаної ями, чоловік намагається знайти спосіб добувати воду в піску, а поки спроби не вдаються, іде на ганебний компроміс із представниками місцевої громади, які його сюди заманили та позбавили можливості повернутися до минулого життя. Щоб хоча би дозволили іноді виходити з ями, він готовий влаштувати розвагу для своїх мучителів: злягатися з жінкою в них на очах. Але жінка опирається й не дозволяє наруги над собою.

Минає осінь і зима. Численні спроби чоловіка зрозуміти закономірність накопичення вологи у пастці для ворон нарешті увінчуються успіхом; чоловік розуміє, що його залежність від місцевих очільників закінчилася. Однак тоді, коли йому спустили драбину і вже не прибрали її назад (після того, як жінку забрали до лікарні через кровотечу, пов'язану з вагітністю), він так і не покинув селище. Про це

²⁹⁹ Цит. за перекладом Івана Дзюба: Абе, Кобо. Жінка в пісках: романи / пер. з яп. І. П. Дзюб. Київ: Дніпро, 1988. 347 с. (сер. «Зарубіжна література XX ст.»). URL: <https://coollib.com/b/464369/read#t1>; <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=8220&page> (доступ: 25.04.2022).

читач здогадується з останніх абзаців тексту, де йдеться про те, що зниклого Нікі Дзюмпей так і не знайшли.

Як бачимо, сюжет повісті досить простий і містить деякі дивні подробиці та обставини, ніяк не пояснювані наратором мотиви поведінки героїв-персонажів, а ще має своєрідне композиційне обрамлення: на початку і в кінці дізнаємося про чоловіка з міста, який зник і через певну кількість років був визнаний померлим. Власне, на початку, в розділі 1-му авторської розповіді коротко повідомлено, що «*Одного серпневого дня пропав безвісти чоловік*», який у день своєї відпустки поїхав на узбережжя (півдня поїздом із міста) ловити комах для своєї ентомологічної колекції, і після цього його ніхто не бачив, а розшуки поліції упродовж семи років результатів не дали; йдеться про декілька версій його зникнення. У кінці останнього, 31-го розділу додано кілька нібито документальних судових повідомлень: рішення суду щодо заяви про зниклого сім років тому чоловіка від його дружини і постанова суду про визнання його померлим через те, що збіг законний термін розшуків. І в них названо ім'я та прізвище чоловіка — Нікі Дзюмпей, народжений 7 березня 1924 р. (це день народження автора — реального Кіміфуси Абе), зниклий 18 серпня 1955-го.

Упродовж цілого тексту невидимий оповідач не називає цього Нікі на ім'я. Оповідь сконцентрована на поведінці головного героя-чоловіка у тій самій ямі з піском, куди він потрапив, щоб переночувати. Пісок у романі виступає як важливий образ-символ, хоча нічого містичного й таємничого у ньому нема — герої сприймають його як цілком фізичну субстанцію. Вони змушені безкінечно змагатися з піском, який засипає їхнє житло; те саме роблять інші жителі селища, а спеціально призначені представники сільської громади вивозять пісок, зібраний у ямах, і продають його на потребу будівельним фірмам.

К. Абе зробив зображення життя у цілком умовній «ямі з піском» (яка, звісно, уособлює щоденне людське існування з безкінечними клопотами заради хліба насущного) настільки достовірним і життєподібним, що не лише «наївні» читачі, а й професійні критики спокушались сприймати його як реалістичне. Зокрема російський сходознавець Н. Федоренко писав у 1980-х рр. (досі ці визначення повторюються в численних інтернетних публікаціях російською та українською мовами): «Правдивий опис події, реалістичність обставин справляє глибоке враження при читанні цього твору. Читач мимоволі проймається співчуттям до героя, відчуваючи сильне бажання допомогти, врятувати людину. І це, безсумнівно, переносить нас у реальну, жит-

теву обстановку, дає змогу відчутти соціальний стан людини в сучасному капіталістичному світі»³⁰⁰. По суті, зміст повісті у цього дослідника зводився до того, що К. Абе подав сатиричне зображення буржуазного суспільства в Японії: «Письменник викриває невеличкі виразки буржуазного суспільства»³⁰¹. Хоча радянський критик не пояснював, чим суспільство в будь-якій країні відрізняється від показаного японським письменником, до того ж, як правило, показаного мимохідь, тому що К. Абе зосереджувався на внутрішніх конфліктах та дріб'язкових деталях поведінки: що і як робить та що думає при цьому його герой-чоловік.

Про філософські проблеми, які цікавили західних дослідників і в яких вони безпомилково впізнавали екзистенціалістський дискурс, російський критик писав як про самотність, притаманну саме Японії («...самотність людини в сьгоднішній Японії, де така величезна кількість людей скупчена на порівняно невеликій території, що про самотність, здавалося б, не може бути й мови»³⁰²), хоча й визнавав за автором «гуманізм», якого, нібито, не може бути в капіталістичному світі: «Гуманістичний за своєю суттю роман “Жінка в пісках”, не зважаючи на похмурість теми й безвихідність людського існування, належить до дуже помітних явищ не тільки сучасної японської літератури»³⁰³. Як це все співвідносилось в логіці критика з «алегоричним змістом» та «яскравим світом художньої ілюзії», які він бачив у К. Абе, — то вже окрема тема.

Наразі про японського письменника нечасто пишуть літературознавці, а читацькі враження, досить різноманітні, все ж зводяться до того, що чоловік втілює невдачу-пристосуванця, а суспільство його пригноблює. Ось показова думка анонімного автора статті з інтернетного сайту: «Кобо Абе розкриває нам шлях становлення, з борця за свободу герой перетворився в смиренного раба. Фігура маленької людини проглядається через рядки, нагадуючи Гоголівську “Шинель”. Тільки у Абе ми бачимо зворотний ефект. Хвиля байдужості накриває вченого з головою, в кінці він не намагається нічого зробити, коли з'являється ідеальна можливість для втечі. <...> Сенс роману криється в питанні, який читається між рядків, — яка позиція людського життя гідна поваги? Нескінченна боротьба з суспільством і повсякденністю або ж смиренність зі своєю незначною і сірою роллю в

³⁰⁰ Федоренко М. Т. Грані реальності й вигадки. URL: <https://coollib.com/b/464369/read#t1> (доступ: 25.04.2022).

³⁰¹ Там само.

³⁰² Там само.

³⁰³ Там само.

цьому світі? Тут гостро стоїть вічне питання про існування людини, про смирення у протистоянні, про неминучість долі або можливості змінити дійсність»³⁰⁴.

Насправді ніякого моралізування із приводу «рабської смиренності», «позиції, гідної поваги» і т. п. у творі К. Абе нема — оповідь цілком об'єктивна, відсторонена, позбавлена оцінок, які би корегували сприймання світу, виражене через головного персонажа, але в авторській третьоособовій позиції. Повість можна прочитати і як оповідь про терплячу та стійку людину, у свідомості якої через екстремальні обставини відбулася цілком природна переоцінка цінностей: те, що чоловікові з міста, який переймався своїми марнославними намірами, але не знав, як їх втілити в життя, здавалося неприйнятним, — для чоловіка, який став серед місцевих своїм і готовий зробити їм крок назустріч (розповісти про спосіб здобувати воду), стає добровільним вибором.

Ще один читацький відгук представлений як анотація до тексту повісті на іншому сайті: «“Жінка у пісках” — цікавий філософський роман про відносини чоловіка і жінки, про їхню щоденну боротьбу з дрібницями, з яких власне і складається людське життя. Цей твір чимось нагадав мені Кафчин “Процес”, хоча він і не так майстерно описує внутрішній світ людини. Можливо твори схожі частково тому, що центром роману теж є притча — про замок-привид, а можливо тому, що впродовж всього твору відчувається приреченість людини перед обставинами та її безпорадність у суспільстві. Але є і суттєва відміна: у героя Кобо Абе, зрештою, є “Надія”. Ця книга відноситься до тих, що спонукають читача поставити запитання, на які згодом треба буде знайти відповідь»³⁰⁵. Тут є очевидна неточність: назвати повість «Жінка в пісках» притчею не випадає, оскільки в ній нема обов'язкової для притчового жанру прихованої (невисловленої) повчальності. Немає тому, що розв'язка не передбачає однозначного тлумачення — отже, твір не повчає, а провокує читача до роздумів.

Стосовно зображення героїв у повісті варто відзначити, що вони показані не так, як було притаманно реалістичній літературі. Якщо чоловіка показано персонажем із конкретним людським характером (хоча й досить обмежено, в умовному часопросторі, зведеному до перебування у піщаній ямі), то жінка показана цілком умовно. По суті,

³⁰⁴ Аналіз роману «Жінка в пісках». URL: <https://uk.inbel.org/4730-analysis-of-the-novel-woman-in-the-sands.html> (доступ: 29.04.2022). Тут і далі зберігаємо стиль та правопис джерел.

³⁰⁵ Жінка в пісках Кобо Абе. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Kobo_Abe/Zhinka_v_piskakh/ (доступ: 29.04.2022).

упродовж розгортання сюжетної дії бачимо її лише очима чоловіка. Нічого певного не знаємо ні про минуле героїні (те, що вона розказує про себе чоловікові, ніяк не підтверджується), ні про її думки, ні навіть імені — вона повсякчас лише безіменна жінка, яка стала для чоловіка спочатку приманкою (чоловікові запропонували переночувати в її житлі, але розрахунок місцевих очільників громади був саме на те, що чоловік залишиться біля молодшої самотньої жінки), потім опорою, якорем його нового існування, приводом для вибудовування нової системи цінностей.

Головною проблемою конфліктного розвитку в повісті є проблема свободи. Спочатку читачі співчувають чоловікові, обуреному тим, як місцеві мешканці безцеремонно забрали в нього його право жити звичним життям, вибудованим ним самим. Зрозумілими і психологічно вмотивованими виглядають його спроби вирватися з пастки. Стежачи за невдачами чоловіка і новими спробами, бачимо в них людську невтомність у боротьбі за існування, у пошуках сенсу в ньому. Зрештою, коли чоловік неочікувано знаходить спосіб здобувати з піску воду й усвідомлює, що тепер його ніхто не зможе змусити до ганебних компромісів, зрозумілим стає і його вибір — залишитися в ямі з жінкою, а не повернутися до міста й до колишнього життя. Той вибір вільної людини письменник не показує, перериваючи сюжетну дію саме напередодні першого зворотного кроку. Тому розв'язка набуває багатозначності: читачі можуть інтерпретувати її відповідно до свого життєвого досвіду. В обговореннях зі студентами доводиться чути чимало радикальних оцінок: мовляв, чоловік став рабом піщаної ями, тому що втратив зв'язок із зовнішнім світом. Або що він завжди був конформістом, а важкі умови життя в ямі зробили його ще більш поступливим, зламали його прагнення до свободи. Наскільки такі міркування виправдані?

У підсумку сюжетно-конфліктного розвитку дії письменник не показав ніяких проявів слабкості в поведінці свого героя — навпаки: чоловік не змінив свого наміру стати вільним, а в розв'язці сам прийшов до важливого рішення (не поспішати з поверненням до колишнього життя), він почувається певним своїх можливостей і навіть має чим поділитися з місцевими жителями. Ганебний вчинок, на який героєм готовий був погодитися (злягатися з жінкою на очах у глядачів, які хотіли розважитися цим видовищем), йому не дала здійснити жінка, і він не став повторювати подібні спроби. До речі, те, що цей епізод є кульмінаційним, підкреслено у вищезгаданому фільмі (досить

незвичними для кіно засобами), знятому за сценарієм самого письменника, де бачимо гротескні образні вирішення. На противагу іншим стилістичним характеристикам кінострічки: вона досить камерна, пройнята відчутними еротичними мотивами, мінімалістична у використанні звуку, кольору, зміні планів зйомки тощо.

Кульмінаційна сцена виділена тому, що вона є вершиною і переломним моментом у розвитку внутрішніх та зовнішніх конфліктних ліній: після цього епізоду чоловік припиняє свої спроби використовувати жінку як заручницю чи знаряддя опору, перестає подумки звинувачувати її, натомість вчиться розуміти. Філософський конфлікт чоловічого й жіночого первнів людської природи письменник не підкреслює, а переносить у підтекст і позначає натяками, еротичними мотивами, предметними деталями.

Мінімалістичною, скупкою за словесними засобами є й оповідь у повісті. Особливе значення мають точні предметні деталі, серед яких більшість пов'язані з побутом, інтер'єром, погодою, тілесною природою персонажів. Оповідач неодноразово повертається до міркувань про особливості піску як субстанції, наголошуючи розмір кожної піщинки — 0,8 мм в діаметрі, яка забезпечує рухомість великої маси піску, її нестійкість і непередбачуваність. Настійливі повтори підказують читачам, що деталь «пісок» має ще й символічний підтекст: крім давно відомих у людській культурі асоціацій із плином часу, з марнотою людських зусиль, тлумом існування людських поколінь, безплідністю пустель, К. Абе додає нівеляцією людської особистості в натовпі, який нагадує своєю поведінкою пісок: *«Малюючи в своїй уяві образ рухомого піску, чоловік іноді відчував, ніби сам почав плисти разом з ним»*.

Показово, що більшість критиків на Заході не бачила у творчості К. Абе чогось специфічно японського. Він дійсно значно ближчий до європейських колег, ніж до своїх відомих японських сучасників-митців — старшого Ясунарі Кавабати, майже ровесника Юкіо Місіми та молодшого Кендзабуро Ое, у яких значно відчутнішим є міфологічне, специфічно японське підґрунтя образного мислення, котре людиною іншої культури сприймається як екзотичне, а також специфічно японські риси поезики прозового письма. Можливо, твір К. Абе саме тому й завоював серця європейських читачів, що показував знайомі їм проблеми, втілюючи їх простим лаконічним стилем, де нічого незрозумілого європейський читач не відчував.

Контрольні питання:

- Чи доцільно розглядати японського письменника в порівнянні з європейськими? Що може бути підставами для такого порівняння?
- Які проблеми зближують повісті К. Абе з європейськими авторами — його сучасниками?
- Які з екзистенційних проблем у повісті К. Абе постають в інакшому освітленні, ніж у його європейських колег? Чим це зумовлено?
- Як бачить К. Абе проблему смерті? Чим це бачення відрізняється від екзистенціалістського дискурсу в європейській літературі — наприклад, у «Сторонньому» А. Камю?
- Чи можливе порівняння повісті «Жінка в пісках» із повістю В. Голдінга «Повелитель мух» за жанровими параметрами?
- Чим повість-притча відрізняється від повісті-параболи, якщо розглядати як приклади твори цих письменників?
- Що зумовлює належність повісті «Жінка в пісках» до жанру філософського роману-параболи, а не притчі?
- Як можна тлумачити розв'язку роману К. Абе? Чому різночитання розв'язки автор ніяк не коментував?
- До якої мотивації поведінки героя в розв'язці ви схилиєтесь? Чому чоловік вибрав життя у ямі, а не повернення до колишнього?
- Про які цінності йдеться, коли міркуємо про такий вибір героя?
- Як показані у романі обидва головні персонажі — чоловік і жінка? У чому полягає різниця в їхньому зображенні? Зверніть увагу на фокусування у третьоособовій нарації.
- Чому обоє героїв безіменні, хоча з композиційного обрамлення сюжетної розповіді знаємо, що чоловіка звали Нікі Дзюмпей?
- Чи можна вважати конфлікт чоловічого й жіночого поглядів на світ одним із конфліктних стрижнів твору? Приведіть докази вашої думки.
- Які інші конфліктні лінії ви бачите у творі?
- Як можна тлумачити протистояння головного героя і представників громади селища, які тримають його, практично, у рабстві, не даючи змоги вибратися з ями?
- Як режисер Гіросі Тесігагара, котрий зняв за повістю (і сценарієм) К. Абе фільм «Жінка в пісках», показав це протистояння у кульмінаційній сцені?
- Чому герой поступився своїми уявленнями про гідність, коли представники селища запропонували йому угоду?

- Чому жінка не дозволила зробити привселюдне злягання видовищем, навіть якби це була зімітована сцена, як благав чоловік?
- Чому повість має назву «Жінка в пісках», хоча головним героєм є чоловік?
- Які символічні значення вкладено в образ жінки?
- Які інші образи-символи є в повісті?
- Як доповнює повість японського письменника ваші уявлення про значення символу «пісок» у світовій культурі?
- Чи збігається європейське уявлення про символічний підтекст деталей (зокрема «пісок») із тим, яке бачимо у японського автора?
- Чи є у творі, на вашу думку, саме японський колорит і наскільки він важливий?
- Чим відрізняється хронотоп повісті від реалістичного зображення? Чому конкретні нібито деталі місця, часу, зображення побуту не завжди треба розуміти буквально?

3. Латиноамериканська проза у ХХ ст. Роман «магічного реалізму» та «новий латиноамериканський роман»

* Традиції латиноамериканської прози у ХХ ст. «Соціальний роман» 1920-1930-х рр. як предтеча нового етапу її розвитку. * Проза «магічного реалізму» у 1940-1950-х рр. (Мігель Анхель Астуріас, Хуан Рульфо, Алехо Карпентьєр, Жоржі Амаду та ін.). * «Новий латиноамериканський роман» 1960-1970-х рр. (у творчості Габрієля Гарсії Маркеса, Маріо Варгаса Льоси та ін.): постмодерні характеристики. * Необарокові тенденції в латиноамериканській прозі ХХ ст.

Нова латиноамериканська проза у другій половині ХХ ст. — це десятки талановитих епічних полотен і цілий ряд яскравих талантів у багатьох країнах Латинської Америки: від Мексики до Аргентини й Бразилії. Це творчість гватемальця Мігеля Анхеля Астуріаса (Miguel Ángel Asturias, 1899-1974, Нобелівська премія 1967 р.) і кубинця Алехо Карпентьєра (Alejo Carpentier, 1904-1980), бразильців Жуана Гімараїнша Рози (João Guimarães Rosa, 1908-1967) та Жоржі Амаду (Jorge Amado, 1912-2001), венесуельця Мігеля Отеро Сільви (Miguel Otero Silva, 1908-1985) й уругвайця-аргентинця Хуана Карлоса Онетті (Juan Carlos Onetti, 1909-1998), аргентинців Хорхе Луїса Борхеса (Jorge Luis Borges, 1899-1986) та Хуліо Кортасара (Julio Cortázar, 1914-1983), парагвайця Аугусто Роа Бастоса (Augusto Roa Bastos, 1917-1987) й мексиканців Хуан Рульфо (Juan Rulfo, 1918-1986) та Карлоса Фуентеса (Carlos Fuentes, 1928-2012), колумбійця Габрієля Гарсії Маркеса

(Gabriel García Márquez, 1928-2014, Нобелівська премія 1982 р.) та перуанця Маріо Варгаса Льоси (Mario Vargas Llosa, р. н. 1936, Нобелівська премія 2010 р.) et cetera.

У них різні долі й різна «мала» батьківщина, вони в різний час прийшли в літературу (у 1920-х і 1930-х рр. — старші: Борхес, Карпентьєр, Астуріас, Гімараїнш Роза, Амаду й ін.), у 1950-х — наймолодші з них) і по-різному були присутні в ній та в суспільно-культурному житті регіону чи своєї країни. Хтось залишився автором одного талановитого роману й невеликої збірки оповідань, як Хуан Рульфо (зб. «Рівнина в полум'ї», 1953; роман-меніпея «Педро Парамо», 1955), а хтось писав від 1930-х рр. до 1980-х і залишив велику спадщину, де є й популярні романи так званої масової літератури, і шедеври високого мистецтва (Жоржі Амаду). Деякі були не лише письменниками, а й політиками, дипломатами (Астуріас, Амаду, Карпентьєр, Кортасар); а дехто прожив більшу частину життя у вигнанні, рятуючись від переслідувань диктаторського режиму на батьківщині (А. Роа Бастос). Але всіх їх об'єднує те, що вони показали світові свою батьківщину Латинську Америку по-новому, талановито й потужно, і змусили увесь світ визнати латиноамериканську літературу й серйозно вивчати її. Їм усім притаманна та особлива риса світогляду, яку можна назвати словом А. Роа Бастоса — «космобачення» (пор. зі «світобаченням»).

Нинішня вагома присутність латиноамериканської літератури у світі — загальноновизнаний факт і заслуга цих письменників. У 60-70-х рр. ХХ ст. іспаномовні та португаломовна (у Бразилії) літератури континенту стали поруч із наймогутнішими літературами світу. Про них чимало писали, їхніх митців перекладали багатьма мовами. Іноді виникала спокуса пояснити це суто соціальними причинами. «Сучасна література Латинської Америки, — писав кубинський критик і поет Роберто Фернандо Ретамар, — це література початої латиноамериканської революції, котра поки що перемогла в одній країні, але корені й перспективи котрої поширюються вглиб і вшир»³⁰⁶. Сподівання на соціалістичну революцію так і не виправдалися.

Недостатньо пояснює причини успіху нового латиноамериканського роману й славнозвісна формула «магічний реалізм»: нібито саме це — особливість творчої манери багатьох прозаїків-латиноамериканців, котрі звернулися до міфологічного мислення своїх народів, переносячи його в художнє зображення будь-якої реальності, зокрема

³⁰⁶ Цит. за: Кутейщикова В. Н., Осповат Л. С. Новый латиноамериканский роман: 50-70-е годы: литературно-критические очерки. Москва: Советский писатель, 1983. С. 5.

сучасної. Однак термін «магічний реалізм» виник у 1920-х рр. у дискусіях про німецький експресіонізм і позначав особливий спосіб бачення дійсності: ніби крізь призму фольклорно-міфічної — «магічної» / «містичної» — свідомості (Томас Манн, Густав Майрінк, Герман Гессе, Франц Верфель, Франц Кафка та ін.). На латиноамериканців він перенесений значно пізніше (40-50-ті рр.) і позначав стильову манеру (у ранніх творах М. А. Астуріаса, А. Карпент'єра, Х. Рупольфо), вочевидь ближчу до народної свідомості, ніж у європейських прозаїків. З іншого боку, твори Борхеса чи Кортасара не пов'язані з фольклорно-магічною стихією. Міфологічне світосприйняття є важливою, але не єдиною формо- і змістотворчою складовою індивідуального стилю латиноамериканських прозаїків, воно взаємодіє зі сучасною соціально-критичною свідомістю, до того ж у кожного письменника відповідно до його індивідуально-творчої еволюції.

Деякі західні дослідники (напр., свого часу критик із ФРН Лео Пельман) відводили латиноамериканській прозі першорядне місце у літературі ХХ ст. за те, що новий латиноамериканський роман утілює «почуття людського існування як поразки й безнадійної самотності». На противагу цій точці зору, радянські дослідники (в СРСР активне вивчення й перекладання новітньої латиноамериканської літератури — за винятком поезії окремих авторів, як-от Пабло Неруда, — почалося лише в 1970-х рр.) наголошували на тому, що роман «магічного реалізму» відобразив «колективну свідомість первісної, нерозчленованої спільноти», хоча відзначалися й екзистенційні проблеми: почуття загубленості, самотності. Літературознавець зі США І. Шульман справедливо відзначив: «Для цих романістів не можна вивести єдиної художньої формули»³⁰⁷.

У середині ХІХ ст. в Латинській Америці зароджується роман (у Мексиці у 1816 р. з'явився просвітницький роман-пікареска, тобто шахрайський, авантюрний роман — Хосе Хоакіна Фернандеса де Лісарді / José Joaquín Fernández de Lizardi), автори якого орієнтуються на європейські, тобто передусім іспанські зразки, застосовують форми, вироблені романтиками, реалістами, пізніше — натуралістами. Але естетично зріла романна форма виникла тільки у ХХ ст. Причини такого пізнього формування провідного епічного жанру пояснюються і «молодістю» літератур Латинської Америки, і специфічними соціально-культурними умовами (передусім тою, що місцеве населення було упосліджене, відторгнене від культури, яка творилася мовою

³⁰⁷ Там само.

колонізаторів, а прийшло населення було різнонаціональним і різномовним), й орієнтацією на чужоземні зразки, — усе вказане затримувало розвиток самобутньої літератури на континенті.

Однак до 1920-х рр. складається традиція реалістичного (так званого «соціального») роману / прози, у якій домінують натуралістичні / позитивістські світоглядні й естетичні засади. Вона представлена ідейно-тематичними різновидами, які отримали в критиці назви «роману землі» (у Мексиці), «роману сельви» (у країнах Карибського регіону та тропіків Амазонії), «індіанський роман» (у гірських регіонах Анд) тощо. Це твори «Ті, хто внизу» (1916) мексиканця Маріано Асуели, «Трясовина» (1924, рос. пер. «Пучина») колумбійця Хосе Еустасіо Рівери, «Донья Барбара» (1929) венесуельця Ромуло Гальєгоса, «Уасипунго» (1934) еквадорця Хорхе Ікаси, «Прірва» (1936) уругвайця Хуана Карлоса Онетті та ін.

Творчість прозаїків цих поколінь вирізнялася гострим викривальним пафосом, прагненням глибоко розкрити насувні соціальні конфлікти, показати людські характери-типи у строкатій соціально-етнічній панорамі рідного континенту, а письменники «лівих» поглядів відзначилися ще й прагненням показати революційну боротьбу — від стихійних бунтів місцевих селян до організованих партійних виступів. Основою була позитивістська, просвітницька / «народницька» система поглядів на суспільство й культуру. Звідси особливості естетичної парадигми «старого роману» в Латинській Америці:

1) він задовольнявся, як правило, локальною проблематикою, характерною для конкретного регіону, відображав окрему етнічну чи соціальну верству населення, виявляв її інтереси;

2) цей роман відзначався натуралізмом, подекуди етнографізмом у зображенні «місцевого колориту»;

3) тяжів до масового «героя»;

4) показував локальні, конкретні час і місце подій;

5) звертався до прийомів полілогу, до масових сцен на кшталт романістики Е. Золя тощо.

Зразком прози такого рівня / періоду є роман еквадорця Хорхе Ікаси «Уасипунго» (“Huasipungo”, 1934). Цей письменник (Jorge Icaza, 1906-1978) свого часу був перекладений в СРСР, оскільки вважався «прогресивним» представником латиноамериканської літератури. Визнання Хорхе Ікаси в нього на батьківщині почалося саме з цього роману. Дорогу в широкий світ йому відкрив радянський журнал «Інтернаціональная литература», де публікувалися переклади із зару-

біжних літератур (відбиралася так звана «прогресивна» література). Після публікації уривків роману в СРСР (1935) упала й стіна недоброчливості до письменника та його замовчування на батьківщині. Причини невдоволення ним місцевої політичної верхівки й нечисленної читацької публіки полягали в тому, що Х. Ікаса, будучи типовим реалістом, писав свої твори як викривальні, спираючись на досвід натуралістів школи Золя, на американських журналістів — «розгрібачів бруду», на «Воскресіння» Л. Толстого. Його викривальна сатира була спрямована проти несправедливої місцевої влади, показувала продажність і хижість багатих та безправ'я і слабкість гноблених, безперспективність патріархальних устоїв місцевого життєвого укладу. У непривабливому вигляді поставали представники церкви та само становище клерикальної влади — це викликало обурення духовенства³⁰⁸.

Головними героями твору виступають представники місцевих племен — індіанці-кечуа, корінні жителі Анд, котрі намагаються відстояти свої землі й житла (назва роману й означає житла індіанців) перед зазіханнями місцевих поміщиків, які змовилися з багатими іноземними компаніями і з допомогою місцевої влади, при потуранні католицького духовенства грабують індіанців, змушують безоплатно працювати на будівництві доріг (в Еквадорі таке будівництво здавна виконувалося як колективна громадська повинність, однак місцеві багатії, спекулюючи на народних звичаях, використовували працю індіанців на свою користь, а не на користь місцевих громад), а потім, коли дороги у важкодоступні місця побудовано, просто виганяють індіанців із їхніх жител, організовують провокації, підпали, використовують фальшиві документи й підлий обман, користуючись неграмотністю індіанців, погрожуючи фізичною розправою, нацьковуючи поліцію тощо.

Хорхе Ікаса показав місцевих гнобителів — спадкоємців колишніх іспанських завойовників — як типових паразитів і безсовісних грабіжників, які віддавна живуть у цих краях (такими показані поміщик Альфонсо Перейра та його родина — дружина й дочка), однак за їхніми спинами стоять більш життєздатні в сучасних умовах хижакки — американські підприємці, що націлилися на розробку лісових багатств та багатющих покладів корисних копалин в еквадорській землі. Місцевих жителів вони розглядають лише як безплатну робочу силу або прикру перешкоду на шляху до «економічного процвітання» їхнього краю, нібито «не освоєного цивілізацією».

³⁰⁸ Див. рос. пер. у перевиданні: Ікаса Х. Уасипунго: роман / пер. с исп. В. Виноградова; предисл. В. Земскова. Москва: Художественная литература, 1976. 184 с.

Сюжет роману досить простий: поміщик Альфонсо Перейра домовляється з американцями про розробку природних багатств на «своїй землі», яка насправді належить індіанцям, й обіцяє побудувати руками тих же індіанців та наймитів-метисів дорогу від села до міста. Коли дорога прокладена (селяни працювали безоплатно, бо поміщик застосував давні звичаї гуртової суспільної праці — мінга / на зразок української толоки), житла селян заважають подальшому розгортанню промислового будівництва, і їх безжально руйнують або палять, а селян брутально виганяють, без будь-якої компенсації, не зважаючи на закон чи справедливість, залякуючи і знущаючись над бездомними, прирікаючи їх на вимирання від голоду та хвороб. Селянам нікуди податися й ніде шукати заступництва — навіть місцевий священник виступає на боці поміщика та зайд-грабіжників. І тоді лунає крик гніву, болю й відчаю: «Уасипунго — наші!». Жителі індіанського поселення під проводом одного з найбільш жорстоко скривджених, Андреаса Чикилінги — у нього голод забрав молоду дружину, малолітній син приречений вмирати, — намагаються згуртуватися й оборонити свої житла, однак проти них на вимогу місцевих властей посилають з більшого адміністративного центру озброєне військо, якому наказано «навести порядок» у провінції.

Історичною основою сюжету були реальні події у багатьох провінціях Еквадору, зокрема на початку 1930-х рр. відбулося 7 великих селянських повстань, жорстоко придушених урядовими військами. Становище місцевих жителів і передусім потомків індіанців — кечуа та інших племен — було загрозливим: постійний голод, епідемії хвороб, відсутність елементарної медичної допомоги, безпросвітна темнота безграмотності, утиски й побори від поміщиків, поліції та духовенства, здирство крамарів і шинкарів, п'янство і розповсюдження сифілісу та інших венеричних хвороб... Саме соціальні проблеми були в полі уваги авторів латиноамериканського роману 1920-1930-х рр.; поруч з еквадорцем Х. Ікасою тут можна назвати колумбійця Хосе Еустасіо Ріверу, венесуельця Ромуло Гальєгоса та інших. Особливостями прози, що об'єднували цих письменників, були:

- гострий актуальний конфлікт, викривальний зміст їхніх творів, спрямований на конкретні суспільно-історичні обставини (конкретне означення історичних часів було зовсім не обов'язковим — внутрішній час героїв визначався здебільшого як календарний, відповідно до давньої міфологічної свідомості);
- місце подій здебільшого було представлено як конкретне через зображення місцевої природи;

- у цих письменників обертається іншим боком конфлікт «дикості / варварства» та «цивілізації», котрий був започаткований ще в XIX ст. колоніальною літературою на зразок книги відомого аргентинського суспільного діяча Домінго Фаустіно Сарм'єнто «Факундо» (1845) на засадах філософії позитивізму, — конфлікт стає опозиційним до книги Сарм'єнто, (який утверджував «ідеали цивілізації»): симпатії авторів «соціального роману» на стороні «варварства», тобто на боці гноблених, скривджених, і передусім на боці місцевих жителів — потомків індіанців;
- ці твори мали авторське надзавдання — демістифікувати ідеологію загарбників та інших визискувачів, викрити колишніх колонізаторів та їхніх наступників як гнобителів; тобто література стала на захист «маленької людини», створила образ героя, котрий втілює світогляд такої людини — він здебільшого був недостатньо індивідуалізованим і цікавив авторів як представник народної маси, носій певних етнічно-соціальних рис, світогляду і способу життя;
- життя маси показане натуралістичними засобами, що виглядають досить грубими мазками, оскільки світ людських відносин у творах Х. Ікаси та інших авторів є світом «варварським» — доколоніальним; письменники явно відчули вплив естетики натуралізму й ідей біологічного детермінізму: вони не ідеалізували індіанців та їхнє середовище, але в контрасті з натуралістичною манерою особливо чутним був голос художника, що ставав виразником народного протесту;
- композиційно, як і образно (із точки зору «прописаності» образів як індивідуальних характерів), і з точки зору нараційної техніки роман Х. Ікаси виглядає як «необроблений матеріал», часто близький до нарису; манера оповіді й стиль тут пов'язані з пафосом першовідкриття незвичайного матеріалу, який і вражає читача найперше: твір адресований не гурманам від літератури, а читачам, на співчуття й підтримку яких автор розраховує у своєму обуренні несправедливістю.

Наступні твори Х. Ікаси (романи «Чолос», «Діти вітру» та ін.), аж до 1970-х рр. включно — трилогія «Схоплені» 1972 р. — своєю проблематикою близькі до «Уасипунго».

Проте декотрі письменники цього ж покоління не задовольнялися натуралістичним зображенням соціальної дійсності. Один із таких — гватемалець Мігель Анхель Астуріас Розалес (Miguel Ángel Asturias

Rosales, 1899-1974), письменник і дипломат, нобелівський лауреат з літератури 1967 р. — «за яскраві творчі досягнення, в основі яких лежить інтерес до звичаїв і традицій індіанців Латинської Америки» (із визначення Нобелівського комітету)³⁰⁹. У 1966 р. цей письменник був нагороджений і Міжнародною Ленінською премією «За укріплення миру між народами», відповідно й перекладений російською.

М. А. Астуріас народився у Гватемалі — столиці однойменної центральноамериканської країни. Його батько-метис був суддею (в умовах диктатури втратив свою посаду і змушений був із сім'єю виїхати зі столиці), а мати-індіанка — шкільною вчителькою. Майбутній письменник близько знав життя індіанців, оскільки виростав серед них у садибі діда. Дитинство та юність Астуріаса припали на час диктатури одного з найжорстокіших правителів Латинської Америки Мануеля Естради Кабрери (роки правління диктатора — 1898-1920; режим Кабрери впав через страхітливий землетрус, який буквально стер гватемальську столицю з лиця землі) — його ім'я стало в країні називним у значенні «жорстокий тиран».

М. А. Астуріас із дитинства ненавидів диктатуру і згодом брав активну участь у боротьбі з нею. Закінчив юридичний факультет університету, став адвокатом; захищав у судах індіанців. Разом з однодумцями організував Народний університет. У 1923 р. змушений був покинути батьківщину через загрозу фізичної розправи й переїхати до Англії (у Лондон). У Британському музеї з непідробною цікавістю заглибився у вивчення культури мая — предків-індіанців латиноамериканських народів. Цього ж року переїхав до Парижа, де продовжив свою наукову працю, а також близько зійшовся зі французькими митцями-сюрреалістами, які справили чималий вплив на його подальшу творчість.

Першою книгою М. А. Астуріаса була збірка віршів «Промінь зорі» (1925). Але значно більшу увагу привернула прозова книга «Легенди Гватемали» (1930), де особисті враження письменника поєднувалися з переказами автентичних індіанських легенд. Творчість Астуріаса позначена сильним впливом індіанської культури. Практично з перших кроків у літературі він ретельно вивчав історію, фольклор та культуру свого континенту і своєї країни, переклав одну з найдавніших індіанських пам'яток — «Пополь-Вух», тобто «Книгу Ради»; вона була записана в XVI ст., а перша наукова публікація відбулася в 1861 р. Книга містить космогонічні міфологічні перекази народу кіче.

³⁰⁹ The Nobel Prize in Literature 1967. Miguel Angel Asturias. URL: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1967/summary/> (доступ: 15.08.2022).

Цей досвід мав суттєвий вплив на створення письменником власних творів, яким притаманне злиття реалістичних та міфологічних елементів.

У 1930-х рр. М. А. Астуріас повернувся на батьківщину, де видав ще кілька поетичних збірок («Сонети», 1936; «Алькасан», 1940; та ін.) і розпочав дипломатичну кар'єру. Як дипломат він працював у Мексиці (1945), Аргентині (1947-1952), Франції (1952), Сальвадорі (1953-1954). Із 1954 р., після державного перевороту у Гватемалі, знову опинився в еміграції. Жив у Франції, де згодом знову став послом (1966-1970). А в 1950-х написав в еміграції збірку оповідань «Вік-енд у Гватемалі» (1956), де розповів про криваві події у своїй країні. У 1967 р. став другим від свого континенту лауреатом Нобелівської премії (першою була чилійська поетеса Габріела Містраль). У 1970 р. М. А. Астуріас залишив дипломатичну службу і до смерті займався лише літературою. Помер у Мадриді.

Найвідомішим твором М. А. Астуріаса є роман «Сеньйор Президент», опублікований у 1946 р. в Мексиці; роботу над ним було розпочато ще в період першої еміграції автора у Франції (тобто в кінці 1920-х рр.). У 1933 р. Астуріас привіз із собою рукопис на батьківщину, але через політичні обставини його не друкували, хоча роман розходився по країні у списках. Дійсність Гватемали на початку ХХ ст. у цьому творі було показано крізь призму міфічної свідомості у поєднанні зі суворим реалізмом. Міфізований погляд ніби розчиняється в багатоголосій мові від безособового й невидимого оповідача, котрий показує події так, як здатні їх побачити лише місцеві мешканці — носії міфічної свідомості.

Одним із найяскравіших представників та «ідеологів» латиноамериканського «магічного реалізму» став кубинський прозаїк Алехо Карпентьєр (Alejo Carpentier, 1904-1980). Його роман «Царство земне» вийшов у 1949 р. і виявився однією з перших ластівок «латиноамериканської весни». Як і роман М. А. Астуріаса «Сеньйор Президент», він відзначався особливим багатоголоссям, змальовуючи не догматичну картину світу й утверджуючи погляд на латиноамериканську дійсність та історію (сюжет ґрунтувався на історичних подіях ХVІІІ ст.) як на невичерпне, вічне, текуче буття, представляючи його багатомірність, необмеженість можливостей його розвитку. У передмові до роману «Царство земне» та в наступних статтях А. Карпентьєр обґрунтовував ідею принципової відмінності латиноамериканської літератури від європейської традиції та суть вкладу латиноамериканських митців у світову культуру.

Творчі погляди А. Карпентьєра, як і М. А. Астуріаса, формувалися під впливом фольклору його рідної Куби (значна частина населення в ній, 22%, — мулати, ще 12% — афроамериканці) і зазнали впливу французьких сюрреалістів, оскільки роки своєї вимушеної еміграції у 1930-х рр. він прожив у Франції. Батьки Карпентьєра були європейцями (батько письменника — французький архітектор, мати — росіянка, студіювала медицину у Швейцарії, де вони й познайомилися); на Кубі опинилися за два роки до народження сина, оскільки чоловік був переконаний у занепаді західної цивілізації й хотів оселитися в «молодій» країні. Тобто А. Карпентьєрові судилося стати першим кубинцем у своєму роду. Куба на той час тільки-но отримала незалежність (її проголошено в 1902 р.), однак економічно залишалася напівколонією США.

Молодий А. Карпентьєр отримав освіту на батьківщині (був професійним музикантом; крім того, в університеті навчався на архітектора) і з 18 років працював журналістом. Своїм покликанням із дитинства вважав літературу, хоча його шлях літератора виявився нелегким. Був активним учасником культурного руху «афрокубинців», які прагнули впровадити елементи негритянської народної культури в національну культуру Куби. Активно втручався в політику; серед його друзів були кубинські комуністи, разом із якими він підписав у 1927 р. маніфест проти диктатора Герардо Мачадо-і-Моралеса та американського засилля, за що потрапив під арешт і просидів у в'язниці шість місяців. Там почав писати свій перший роман «Екуе-Ямба-О!». У 1928 р. вийшов на свободу й, оскільки залишатися на батьківщині було небезпечно (політично-замовні вбивства були повсякденною, поширеною практикою властей), а емігрувати офіційно власті не дозволяли, Карпентьєр змушений був виїхати нелегально: за допомогою французького поета Робера Десноса, який на той час був на Кубі, видав себе за учасника міжнародного конгресу журналістів і сів на пароплав до Франції.

Опинившись у Парижі, А. Карпентьєр зблизився з рухом сюрреалістів. Писав сюрреалістичні оповідання французькою мовою, однак пізніше зізнався, що не міг вловити внутрішнього ритму французької мови: хоча й знав її з дитинства, мислив кубинськими реаліями та образами. Очевидно, сюрреалістською мовою молодому письменникові нічого було сказати, зате нездоланим був потяг виразити словом латиноамериканський світ. Довгі роки Карпентьєр присвятив вивченню історії свого континенту, починаючи з часів його відкриття

Х. Колумбом. Із сюрреалістами розійшовся у 1930 р., після підписання (разом із Л. Арагоном, Р. Десносом, П. Елюаром) спрямованого проти А. Бретона памфлету «Труп», через який сюрреалістський рух у Франції розколовся.

А. Карпентьєр навіть організував у Парижі журнал «Іман» («Магніт»), хоча видано було єдине число в 1931 р.; видання було задумане як центр суспільно-культурного й літературного обміну між двома континентами — Європою та Латинською Америкою. У 1933 р. в Мадриді письменник видав перший роман «Екуе-Ямба-О!», про який згодом відгукувався критично: «...я пішов не далі за поверхову описовість... я живописав костюми своїх персонажів». Зате в Іспанії він подружився з видатними діячами культури, у тому числі з Ф. Гарсією Лоркою. У 1936 р., коли в Іспанії почався фашистський заколот і громадянська війна, разом з іспанцями боровся за республіку. Брав участь у роботі II Міжнародного конгресу письменників на захист культури, проведеного в окупованому Мадриді; написав музику до трагедії Сервантеса «Нумансія», поставленої трупю Жана Луї Барро у Парижі. У 1939 р. повернувся на батьківщину, де працював на радіо та в рекламі, уривками писав оповідання. На замовлення мексиканського видавництва працював над науковим дослідженням «Музика Куби» (опубліковане в 1946 р.).

У цей час на запрошення друга А. Карпентьєр побував на о. Гаїті (Вест-Індія), де 95% населення становлять афроамериканці, а офіційна мова — французька; тут він побачив залишки давньої, практично винищеної індіанської цивілізації, що й наштотхнуло його на ідею роману «Царство земне». Роман писався головним чином у Венесуелі, куди письменник змушений був переїхати в кінці 1945 р. й залишався там до кубинської революції 1959 р. Після революційного перевороту він повернувся на батьківщину, став членом комуністичної партії, був обраний депутатом Національних зборів Куби. Чимало років провів у Франції на дипломатичній службі. Виступив із рядом статей, де обґрунтовував необхідність принципово нового художнього підходу до дійсності — як до «чудесної реальності». Виданий у 1949 р. роман «Царство земне» супроводжувався авторською передмовою, де вперше було застосовано щодо латиноамериканської культури термін «магічний реалізм» (дехто з дослідників вказує, що вперше Карпентьєр застосував цей термін у 1948 р. у венесуельській газеті «Ель Насьональ»). Запроваджений у 1925 р. німецьким мистецтвознавцем Францом Ротом у монографії «Постекспресіонізм. Магічний реалізм. Проб-

лема нового європейського живопису» (Ляйпціг 1925 р., іспанською перекладено у 1927 р.), цей термін виявився придатним для особливої манери епічного письма, котру розробляли деякі латиноамериканські прозаїки, у тому числі й сам А. Карпентьєр.

У своїй програмовій статті «Проблематика сучасного латиноамериканського роману» (1950-ті рр.), А. Карпентьєр ретельно каталогізував «усі контексти дійсності», які нова латиноамериканська література повинна відтворити — «політичні й соціальні, расові та етнічні, фольклор і обряди, архітектуру й світло, специфіку простору й часу». А головне, що вона здатна була передати, на думку письменника, — ту «нуртуючу людську плазму», котра все це породила. Карпентьєр обґрунтовував право прозаїка будувати оповідь таким чином, щоби «чудесне» (тобто породжене народною уявою) перепліталось і взаємодіяло з дійсним, відбиваючи об'єктивні історичні події. Причому в самого Карпентьєра, як і в Астуріаса, у результаті виникала діалектична взаємодія двох первнів — уявного й дійсного, а не еклектичне їхнє поєднання.

Уже в 1970-х рр., виступаючи у Венесуелі з лекціями, А. Карпентьєр розширив тези свого «Прологу» до роману «Царство земне» та відмовився від сюрреалістських принципів алогічного нагромування непоєднаних форм і ферментів дійсності в єдиному образі, які спочатку входили в його концепцію «магічного реалізму». Пізніше ідеї А. Карпентьєра підтримав Г. Гарсія Маркес, заявивши в одному з інтерв'ю: «Я вірю в магію реального життя. Я думаю, що Карпентьєр насправді називає “магічним реалізмом” те диво, яким є реальність і саме реальність Латинської Америки загалом, і зокрема реальність карибських країн. Вона — магічна»³¹⁰. По суті, шлях створення нового латиноамериканського роману, до якого спочатку застосовувався запозичений і досить штучний термін «магічний реалізм», виявився шляхом протистояння природного, органічного мистецтва в країнах Латинської Америки індивідуалістському, авангардистському бунтові європейських митців, що знаменував відчуження від народної культури. Через те латиноамериканське мистецтво другої половини ХХ ст. так і не стало авангардистським.

Осердя «нового латиноамериканського роману» — традиція народної сміхової культури, яку слідом за М. Бахтіним називаємо «карнавальною культурою». **Карнавалізація** — принцип універсалізації в

³¹⁰ Цит. за: Писатели Латинской Америки о литературе: [антология] / сост. Л. С. Осповат, В. Н. Кутейщикова. Москва: Радуга, 1982. 400 с.

естетичному підході до дійсності, який передбачає зміщення й перевертання протиставлених естетичних полюсів у її зображенні: зближення та взаємодоповнення прекрасного й огидного, піднесеного і зниженого, трагічного й комічного тощо. Звідси й формування особливого універсального жанру філософсько-епічної прози — меніпеї. У своєму дослідженні «Франсуа Рабле та народна сміхова культура середньовіччя й Ренесансу» (1968) російський мислитель окреслив розвиток європейського романного жанру від античної «меніппової сатири» до Рабле, Сервантеса і зрештою — до Гоголя та Достоевського, до традиції сучасної меніпеї як універсального «каталогу» карнавалізованих форм та засобів відображення світу в поліфонічній оповіді.

Визначення **меніпеї** як універсального жанру філософської прози М. Бахтін подав ще в ранній монографії «Проблеми поетики Достоевського» (1929): «Найважливіша особливість жанру меніпеї полягає в тому, що найсміливіша та неприборкана фантастика й авантюра внутрішньо мотивуються, виправдовуються, освячуються тут чисто ідейно-філософською метою — створювати виключні ситуації для провокування й випробовування філософської ідеї...»³¹¹. Отже, термін меніпея позначає амбівалентний епічний жанр серйозно-сміхової спрямованості, націлений на висвітлення злободенної проблематики і пошуки філософського сенсу крізь призму сміху, авантурного сюжету, зміщеного часопростору, міфологічних паралелей тощо.

Російський дослідник-латиноамериканіст Андрій Кофман вважав, що художній образ світу, витворений латиноамериканцями, від першовитоків — «синтетичний», тобто утворений у результаті органічного поєднання різнорідних культурних пластів. Міфологічні загальнолюдські універсалиї в ньому переплелися з європейськими та автохтонними (індіанськими) традиціями, що склалися історично в бутті цього континенту. Густа сітка тематичних образних мотивів, притаманних латиноамериканській культурі ХХ ст., проявляється водночас у різних авторів з усіх його куточків³¹².

Новий латиноамериканський роман — це новий етап розвитку традицій латиноамериканської прози, що розпочався в другій половині ХХ ст. і привернув до себе увагу європейських дослідників у 1960-1970-х рр. Із точки зору новаторства йому притаманні такі особливості:

- він є породженням різнорідних традицій на перехресті культур: європейської (зокрема іспанської та португальської), а також

³¹¹ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 3-е. Москва: Художественная литература, 1972. С. 193.

³¹² Див.: Кофман А. Ф. Латиноамериканский художественный образ мира. Москва: Наследие, 1997. 318 с.

північноамериканської та власне південноамериканської; остання увібрала в себе субстрат індіанських, негритянських традицій, їхню міфологію; з європейських традицій найвпливовішим стало мистецтво сюрреалістів та переосмислена ними карнавальна (низова, сміхова) традиція європейської культури;

- це демократична культура, у центрі якої — людина маси, представник етносу, великої людської спільноти (на противагу європейській та північноамериканській культурі з її культом індивідуалізму та традиціями зображення окремої людини);
- це гостро актуальна література і водночас це твори, звернуті до «вічних» / екзистенційних проблем; проблема відчуження так чи інакше стоїть у центрі творів латиноамериканських романістів;
- латиноамериканській літературі притаманне розмаїття жанрів, особливо жанрів романної прози: тут представлено історичний роман, філософський, сатиричний і т. д.; а здебільшого маємо складний синтез запозичених форм і вироблених самою латиноамериканською культурою;
- латиноамериканській прозі притаманний психологізм особливого ґатунку, відмінний від психологізму в європейських літературах — тобто представлені інші соціальні й психологічні типи характерів, інша міфологічна, колективна свідомість і підсвідоме;
- часто використовуються прийоми примітивістського мистецтва і прадавні архетипи;
- виявляється тісний зв'язок із фольклором місцевих племен, перших переселенців, негрів-рабів (рабство існувало до 1888 р.) тощо.

Необарокові (з італ. «бароко» — дивний, химерний) тенденції в латиноамериканській літературі виявляються в особливій зосередженості на тій з екзистенційних проблем, яка була центром філософії в епоху Бароко — проблема смерті і марноти людського існування з огляду на смерть. Мистецтву бароко притаманна стильова надмірність, «перенасиченість», «химерність» — пишність, барвистість, до певної міри екзотизм, тяжіння до алегоризму й емблематичності, які виявилися в новому (а почасти і в «старому» — тобто у першій половині ХХ ст.) латиноамериканському романі. Варто сказати і про мінливість, поліфонічність цієї течії, тяжіння в ній до різнорідних традицій, як наслідок — вияв різких контрастів.

У країнах Латинської Америки упродовж кількох десятиліть (особливо в 50-60-х рр. ХХ ст.) тривали суперечки про розвиток латиноамериканської культури, у тому числі й про латиноамериканський

роман. За задумом його творців, він повинен був стати «інтегруючим», «тотальним» жанром, котрий відтворює «всю дійсність», усю складність і цілісність буття. Г. Гарсія Маркес, наприклад, неодноразово заявляв: «Ми напишемо справжній латиноамериканський, тотальний роман». Або: «Я прагнув створити тотальний роман і думаю, що в Латинській Америці всі ми йдемо до тотального роману, котрий уміщує все...»³¹³. Ідея «інтегруючого» жанру в Латинській Америці була принципово відмінною від ідеї «тотального тексту», яку висували в той же час представники «нового» французького роману та постструктуралістської філософії. Адже пафосом постструктуралістів були фрагментарність, волюнтаризм, руйнування старих смислових зв'язків та «великих наративів», у той час як доволі молоді латиноамериканські літератури шукали адекватних засобів ословлення недостатньо освоєної латиноамериканської дійсності. «Наші письменники, на подобу Адамові, уперше знаходять ім'я речам», — заявив Алехо Карпентьєр.

Центральним завданням на шляху формування нової в історії людської цивілізації культури — латиноамериканської — було завдання естетичного освоєння дикої цілини життя, створення її естетичного образу таким, який би дав «усю» дійсність, у всіх її вимірах: політичні й соціальні, расові та етнічні конфлікти, «фольклор та обряди, архітектура й світло, специфіка часу й простору» (А. Карпентьєр).

Контрольні питання:

- Які умови розвитку латиноамериканської літератури визначили найважливіші її особливості, зокрема тісний зв'язок із соціальною проблематикою, але представлений у міфологізованому ракурсі?
- Чому розвиток латиноамериканської поезії та прози у другій половині ХІХ — до середини ХХ століття відбувалися не синхронно? Які є тому докази?
- Як співвідносяться терміни «старий латиноамериканський роман» та «новий латиноамериканський роман»?
- Хто з латиноамериканських прозаїків є представниками «соціального роману» у першій половині ХХ ст.? Чому цей феномен отримав таку назву?
- Яка проблематика представлена «соціальним» латиноамериканським романом у першій половині ХХ ст.?

³¹³ З діалогу з М. Варгасом Льосою, «Иностранная литература», 1971, № 6, с. 182.

- Які риси поетики притаманні латиноамериканській прозі на цьому етапі розвитку? Із яким напрямом світової літератури пов'язаний латиноамериканський роман цього періоду?
- Коли зародився так званий роман «магічного реалізму» і хто з латиноамериканців є його основоположниками?
- Чим відрізняється латиноамериканський роман «магічного реалізму» від творчості попередників, які дали йому ім'я, — німецьких та австрійських прозаїків першої половини ХХ ст.?
- Як формувався письменник М. А. Астуріас та що зумовило його відхід від позитивістського світогляду й натуралістичної манери романного письма, притаманних його ровесникам-колегам у Латинській Америці?
- Хто з латиноамериканських прозаїків представляє літературу нового етапу — «нового латиноамериканського роману» 1960-1970-х років?
- Чому в латиноамериканських літературах другої половини ХХ ст. набуває особливого розповсюдження жанр меніпеї?
- Які твори світової прози можна вважати романами-меніпеями? У чому особливість цього «універсального», на думку дослідників, жанру?
- Які твори Г. Гарсії Маркеса за проблематикою суголосні провідним темам інших митців його континенту — «диктатура і народ» та «людина і соціум / етнос»?
- Що у романі Маркеса «Сто років самотності» бачиться нині актуальним?
- Як пояснити той факт, що на латиноамериканському континенті цей формально нелегкий для читання твір став бестселером?

4. Читаємо роман «Сто років самотності» Г. Гарсії Маркеса

* Феномен роману «магічного реалізму» та місце Г. Гарсії Маркеса серед його творців. * Огляд творчого шляху Г. Гарсії Маркеса. * Сюжетна основа роману «Сто років самотності». Риси епопейного, «сімейного» різновидів жанру, «роману-міфу», хроніки тощо. * Особливості «спірального» хронотопу. * Поєднання реалістичного та міфічного в романі. Принцип карнавалізації на різних рівнях романної структури. * Стиль роману (травестійність, іронія, стилістичні й образні алюзії тощо). * Плодотворність традицій «міфічного реалізму» та вплив Маркеса у світовій літературі постмодерної доби.

Г. Гарсія Маркес серед латиноамериканських письменників другої половини ХХ ст., котрі прославили феномен «магічного реалізму», посідає особливе місце як нобелівський лауреат та представник молодшого покоління, яке вийшло у своїй діяльності за межі рідного континенту. Фактично, його прихід у літературу (1950-ті рр.) був сучасним щодо діяльності повоєнних авангардистів у західному світі та наших шістдесятників.

Ще недавно український дослідник зарубіжних літератур Дмитро Затонський писав про феномен латиноамериканського роману як про щось дивовижне й не пояснене: «Навіть з відстані кількох десятиріч, що відтоді минули, я не в силі цей феномен більш-менш логічно пояснити... <...> Що ж до Латинської Америки — то вона, на відміну від Європи чи навіть Америки Північної — якраз і явила нам себе, так би мовити, суверенним доменом міфічного. Бо те, що в Європі — чи навіть в Америці Північній — ще ледь жевріє як згадка про наївне дитинство людства, тут володіє душею кожного індивіда й тому творить те, що охоче прозивають “колективною свідомістю”. Оце міфотворче світобачення народів Латинської Америки (причому аж ніяк не лише індіанських її аборигенів, а й майже в рівній мірі всіх пізніших прибульців) живиться строкатою мішаниною стародавніх інкських чи ацтекських ритуалів, уламками призабутих або навіть зовсім чужих тотемічних релігій, занесених сюди чи не з далеких берегів Чорної Африки, і до невпізнання спотворених християнських вірувань. Це світобачення надихається грізною величчю Анд, титанічною могутністю річок, непрохідністю неосяжної сельви. Воно — і це, може, є найприкметнішим, — живиться грандіозністю ацтекських пірамід та гідних подиву храмів майя»³¹⁴.

³¹⁴ Див. у передмові до видання: Гарсія Маркес Г. Сто років самотності: Роман. Повісті. Оповідання: пер. з ісп. Київ: Видавничий дім «Всесвіт», 2004. 616 с. URL: <https://booksonline.com.ua/view.php?book=174539&page=2> (доступ: 20.06.2022).

Наразі цей феномен розглядають як оригінальний прояв постмодерної літератури у другій половині ХХ ст. У латиноамериканському варіанті він мав відчутні впливи мистецтва барокової доби, коли зароджувалася традиція латиноамериканських літератур, сформована в колонізованому просторі Нового Світу на основі іберійських мов та культур. На думку багатьох дослідників, у ХХ ст. поєднання сучасних віянь та питомих традицій регіону породило напрям і стиль «міфічного реалізму». Найхарактерніші ознаки розглянемо на прикладі знаменитого роману «Сто років самотності» колумбійського письменника Г. Гарсії Маркеса³¹⁵.

Габріель Хосе де ла Конкордія Гарсія Маркес (1927-2014, повне ім'я іспанською: Gabriel José de la Concordia García Márquez; шанувальники доброзичливо прозвали його Гáбо) — видатний письменник із молодшого покоління творців нового латиноамериканського роману, лауреат Нобелівської премії з літератури 1982 р. Його ім'я стоїть поруч з іменами найславніших митців цього регіону — Габрієли Містраль, Хорхе Луїса Борхеса, Мігеля Анхеля Астуріаса, Пабло Неруди, Хуліо Кортасара, Октавіо Паса, Маріо Варгаса Льоси.

Г. Гарсія Маркес народився 6 березня 1927 р. в містечку Арака-така, у провінції Магдалена в Колумбії. Його батько був провінційним телеграфістом, а згодом фармацевтом; їхній шлюб з майбутньою матір'ю письменника — дочкою полковника — вважався в тодішній колумбійській провінції мезальянсом, звідси й негаразди в родині. Дитинство Габрієля минуло в родині діда й баби по матері. Саме ці враження пізніше лягли в основу його кращих творів. Бабуся письменника була чудовою оповідачкою; вона стала прототипом Урсули Ігуаран з роману «Сто років самотності». Дідусь — полковник Маркес, учасник громадянських воєн — також є прообразом персонажів у кількох творах, зокрема в повісті «Полковникові ніхто не пише».

У 1940 р., у 12-річному віці, Габріель отримав стипендію і почав навчатися в єзуїтському коледжі містечка Сіпакіра, за 30 км на північ від колумбійської столиці Боготи. У 1946 р. він вступив до столичного Національного університету на юридичний факультет, пережив у Боготі криваві події 1948 р., коли в країні стався черговий військовий переворот. Університет на той час закрили, і молодий Гáбо Маркес

³¹⁵ Доводиться застерігати від поширеної у нашому культурному просторі помилки: ім'я і перше прізвище письменника (Гарсія) часто пишуть як два ініціали. Цього робити не слід. У більшості іспано-, португало- і каталомовних районів світу люди мають щонайменше два прізвища. Одне успадковується від батька, друге — від матері. Своїм дітям батьки зазвичай надають те прізвище, яке вони успадкували від свого батька (дідуса дитини). У більшості іспаномовних країн прізвище від батька пишеться перед прізвищем від матері, і в скороченнях використовують саме батьківське прізвище (хоча є винятки з цього правила).

так і не закінчив навчання, віддавшись журналістиці. Спочатку працював у провінційних газетах, чимало їздив по країні, збагатившись враженнями, які згодом використає у своїх творах. Скоро змушений був виїхати з Колумбії, оскільки, будучи журналістом у корумпованому суспільстві, опинився в центрі чергового корупційного скандалу та під загрозою фізичної розправи. Із 1954 р. працював у газеті «Ель Еспектадор» («El Espectador»), публікуючи невеликі статті та рецензії на фільми. Як кореспондент цієї газети, він побував в Італії, Польщі, Франції, Венесуелі, США. Його старший син народився 1959 р. у Нью-Йорку. Письменник був одружений із Мерседес Барча Пардо, з якою познайомився за 13 років перед одруженням і, як писали про нього, був закоханий усе життя. Вони мали двох синів.

Після перемоги комуністів на Кубі Г. Гарсія Маркес став одним із перших співробітників агентства «Пренса Латина» в Гавані. Був близький до лівих партій. Неодноразово бував у СРСР (уперше — 1957 р., на тодішньому VI Всесвітньому фестивалі молоді і студентів, що став неабиякою подією періоду «відлиги» в СРСР). Згодом Маркеса вважали другом Радянського Союзу, тому його твори ще в 1970-х перекладалися російською та іншими мовами народів СРСР. Письменник довго жив у Мексиці та Європі, в останні роки — переважно в Мехіко, де й закінчилося його земне життя після тривалої боротьби з хворобами.

Ще зовсім молодим журналістом, одночасно з кореспондентською роботою Г. Гарсія Маркес почав писати оповідання та кіносценарії. Перші з них з'являлися в 1947-1948 рр. Як пізніше зізнався письменник, вони були написані під впливом Кафки, Фолкнера та Гемінґвея. У 1951 р. Маркес закінчив першу повість — «Опале листя». Тут уперше з'явилося містечко Макондо, прообразом якого було рідне місто Маркеса — Аракатака. Спершу повість не хотіли прийняти в редакціях, як і кілька наступних книг письменника. У 1961 р. опубліковано повість «Полковникові ніхто не пише» (“El coronel no tiene quien le escriba”), яка нині вважається першим зрілим твором Маркеса, хоча й не одразу здобула успіх. У 1966 р. з'явився роман «Лиха година» (інший переклад — «Недобрий час» / “La mala hora”). Світове визнання авторові приніс роман «Сто років самотності» (“Cien años de soledad”, 1967). Із гонорарів за видання цього роману багатьма мовами письменник створив окремий фонд та побудував за ці кошти Інститут кінематографії на Кубі для всіх митців Латинської Америки.

У 1982 р. Г. Гарсії Маркесу присуджено Нобелівську премію з формулюванням: «...за романи й оповідання, в яких фантазія і реалізм

поєднані у світі уяви, що віддзеркалює життя і конфлікти цілого континенту»³¹⁶. Упродовж часу, що минув після перших романів, особливо після роману «Сто років самотності», який став іспаномовним бестселером (на сьогодні півмільярда примірників розійшлися багатьма мовами світу, — вказує Т. Гаврилів³¹⁷), письменник видав ще кілька всесвітньо відомих книг: романи «Осінь патріарха» (“El otoño del patriarca”, 1975), «Хроніка оголошеної смерті» (“Crónica de una muerte anunciada”, 1981); а також збірки оповідань — «Похорон великої мами» (1962), «Усі оповідання» (1947-1972, 1976) та ін. Вже після Нобелівської нагороди опубліковано романи «Кохання під час холери» (“El amor en los tiempos del cólera”, 1985) та «Генерал у своєму лабіринті» (“El general en su laberinto”, 1989).

У 1989 р. у письменника виявили ракову пухлину в легенях, імовірно, через звичку безперервно курити під час роботи. Після операції 1992 р. розвиток пухлини призупинився. Однак медичне обстеження у 1999 р. виявило іншу форму раку — лімфому. Маркесові довелося двічі оперуватися — у США та Мексиці.

2002 р. вийшла друком перша книга із запланованої автобіографічної трилогії Г. Гарсії Маркеса — «Жити, щоб розповісти» (“Vivir para contarla”), котра теж стала бестселером в іспаномовному світі. Останнім твором письменника була повість «Згадуючи моїх сумних повій» (“Memoria de mis putas tristes”, 2004).

У серпні 2004 р. Г. Гарсія Маркес продав права на екранізацію свого роману «Кохання під час холери» голлівудській кінокомпанії “Stone Village Pictures”. Бюджет кінострічки склав 40 млн. доларів США. Фільмування проходило у 2006 р. в Картахені, на карибському узбережжі Колумбії.

В останні роки про Г. Гарсію Маркеса мало повідомлялося у ЗМІ. Помер він 14 квітня 2014 р. після важкої хвороби.

Переклади творів Г. Гарсії Маркеса українською з’являлися з 1978 р.: «Полковникові ніхто не пише» (пер. Женев’єви Конєвої та Лева Олевського), «Осінь патріарха» (пер. Світлани Жолоб та Сергія Борщевського); у 2005 р. — збірка оповідань «Записник з моїми сумними курвами» (пер. Галини Грабовської), оповідання «Стариган із крилами» (пер. Маргарити Жердинівської). Вийшов і роман «Сто

³¹⁶ The Nobel Prize in Literature 1982. Gabriel García Márquez. URL: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1982/summary/> (доступ: 25.08.2022).

³¹⁷ Див. рецензію нового українського видання: Гаврилів Т. Феномен Маркеса // Збруч. 2016. 25 серпня. URL: <https://zbruc.eu/node/55201> (доступ: 20.06.2022).

років самотності»³¹⁸. У збірку увійшли, крім славнозвісного роману й семи оповідань, повісті «Полковникові ніхто не пише» та «Хроніка вбивства, про яке знали заздалегідь», а також Нобелівська лекція письменника; з іспанської переклали Галина Вінграновська, Маргарита Жердинівська, Женев'єва Конєва, Лев Олевський, Петро Соколовський, Дмитро Стельмах, Віктор Шовкун. Про перипетії появи нового видання твору (2015 р.) за часів незалежності, уперше (!) з дотриманням авторських прав, написав у своїй рецензії Тимофій Гаврилів³¹⁹.

Провідною темою творів Г. Гарсії Маркеса, починаючи з роману «Лиха година», стала тема «віоленсії» — суспільного насильства й колективного та індивідуального відчуження, породженого цим насильством, — реальності страху, ворожнечі, замовних політичних убивств, підозр, залякувань тощо. Уже в оповіданнях перших збірок Маркес використовував техніку оповіді, у якій особливим чином поєднано фантастичне з реальним. Суттєвим елементом його стилю стали гротеск, гіпербола, фантастичні ситуації й образи, міфічні мотиви.

Задум роману «Сто років самотності», як свідчив сам письменник у пізніших інтерв'ю, виник ще в університетські часи. Знадобилося 19 років життя, щоби після чотирьох перших книг він був реалізований за 8 місяців напруженої роботи та приніс авторові заслужену славу й достаток.

У романі «Сто років самотності» йдеться про родину Буендіа — Хосе Аркадіо та його дружину Урсулу, синів Хосе Аркадіо й Ауреліано та доньок — рідну Амаранту і прийомну Ребекку. Сюжет розгортається як хроніка життя цієї родини та їхніх нащадків шести поколінь — сто з лишнім років. Таким чином, назва роману метафорична й означає сто років у сенсі «вік». Урсула та її ровесниця Пілар Тернера прожили більше ста п'ятдесяти років і були свідками та учасницями початку, розквіту й занепаду родини Буендіа та містечка Макондо, яке вони разом з іншими переселенцями заснували в сільві, у віддаленому від цивілізації, від влади й навіть від смерті місці. Тут і відбуваються всі романні події, які нагадують не то родинні перекази, не то фантастичні вигадки й чутки, не то історичні хроніки. А ще в оповідь уплетені деталі, які нагадують відомі читачам міфи — з Біблії, із грецької античності, зі світової літератури попередніх епох. Наприклад, якийсь період життя містечка тривала тропічна злива — чотири

³¹⁸ Гарсія Маркес Г. Сто років самотності: Роман. Повісті. Оповідання / передм. Д. Затонського. Київ: Видавничий дім «Всесвіт», 2004. 616 с. Серія «Бібліотека світової літератури».

³¹⁹ Гаврилів Т. Феномен Маркеса // Збруч. 2016. 25 серпня. URL: <https://zbruc.eu/node/55201> (доступ: 20.06.2022).

роки, одинадцять місяців та два дні. Усе пліснявіло та гнило, люди захворіли на бездіяльність та нудьгу... А ще на початку існування містечка була епідемія безсоння, яке принесло забуття. Усе забувалося настільки, що довелося на головній площі на стовпі вішати напис «Бог є», і навіть на роги коровам чіпляти таблички: «*Це корова, її потрібно доїти щоранку, щоб дістати молоко...*»³²⁰.

Якщо вдуматися, то ці фантастичні деталі не такі вже й фантастичні: викладали ж у Радянському Союзі величезними буквами написи «Слава КПРС!» уздовж шосе чи залізниць, або вивішували й досі вивішують у публічних місцях інструкції, які ніхто не збирається виконувати. А щодо епідемії забуття, то в нашій історії це добре знайоме явище: про Голодомор, наприклад, мовчали більше 70 років. Тобто абсурдність життя в Макондо не набагато абсурдніша, ніж людське життя загалом. Особливо схожою на реальну історію Латинської Америки виглядає низка численних воєн, заколотів та військових переворотів, які пережило містечко — усе його існування позначене кровопролиттям. Безпосередню участь у цьому бере син Урсули й Хосе Аркадіо Старшого — Ауреліано, якого звать полковником Ауреліано. Згодом ще кілька нащадків стають активними політичними та громадськими діячами.

Не зважаючи на фантастичний колорит, у романі досить точно показане суспільне й побутове життя героїв. Конкретні деталі вказують, що дія роману припадає на ХІХ — першу третину ХХ століття, хоча час позначається лише календарним циклом року або днем тижня: «*щороку в березні*», «*одного січневого дня, у четвер о другій годині ночі*», «*через два тижні*» й т. п. Носіями цивілізації для провінційного містечка в сільві стають цигани, які час від часу заходять сюди та приносять цікаві речі — магніти, підзорну трубу, лід тощо. Ватажок циган Мелькіадес зрештою оселяється в домі Буендіа та пише історію роду й містечка, яку згодом прочитає останній у роду, спроможний це зробити, — Ауреліано на прізвисько Бабілонья. У манускриптах Мелькіадеса виявиться зашифрованим пророцтво кінця Макондо — ураган змете місто з лиця землі у той момент, коли манускрипти буде прочитано, як і передбачалося.

Значною мірою цей твір колумбійського письменника є традиційним і навіть анахронічним — лінійність та хронологічна послідовність оповідного часу показові для сімейних романів-хронік. Г. Гарсія

³²⁰ Цит. за виданням: Гарсія Маркес Г. Сто років самотності: роман / пер. з ісп. П. Соколовський. Харків: Фоліо, 2015. 477 с.

Маркес використовує латиноамериканську романну традицію попереднього етапу розвитку й у тому, як змальовує соціальну дійсність. Водночас твір вражає свіжістю та неповторністю, які декому з читачів здаються екзотикою, притаманною саме Латинській Америці.

Незвичним у романі Маркеса є передусім місткість соціальної картини дійсності в колумбійській провінції, яка через інтертекстуальні зв'язки вбирає вселюдську історію від прадавніх часів до сучасності. По суті, завдяки міфічним альянсам та асоціаціям історія Макондо, розказана невидимим і всезнаючим оповідачем-хронікером, стає аналогом трагедійованої Біблії від Адама та Єви й первородного гріха до Апокаліпсису. Виходу із замкнутого кола розквіту-занепаду-розквіту-занепаду (із миттєвою загибеллю у фіналі) не передбачено.

Г. Гарсія Маркес використовує у своєму творі елементи та образи різних міфів (хоча зовні вони мало відрізняються від буденного існування героїв чи, точніше, зливаються з ним). Передусім міфів біблійних: тут і первородний гріх, і братовбивство, і потоп, і пошуки землі обітваної, і вознесіння Богородиці... Прямих аналогій немає, однак важко не побачити схожості у промовистих деталях. Наприклад, засновник Макондо Хосе Аркадіо Буендіа, подібно до Авраама, вирушає на пошуки нової землі для своїх нащадків. Злива, яка не припинялася майже п'ять років, нагадує читачеві біблійний потоп. З античної культури запозичено міфологеми божественної волі фатуму: невидима доля керує усіма вчинками героїв роману, їхнє наближення до трагічного фіналу визначене наперед. Твір містить також елементи літературних міфів: він переповнений альянсами з відомих творів — сімейних хронік, з роману «Гаргантюа та Пантагрюель» Ф. Рабле, із «Дон Кіхота» М. де Сервантеса тощо.

Універсальності романному зображенню надає також перебіг часу у сприйнятті самих персонажів: їм здається, що «все вертається на круги своя», нащадки повторюють гріхи батьків і ступають у їхні сліди. Якщо придивитися до деталей цих повторень пильніше, можна прочитати всі визначні епохи людської культурної історії: прадавні віки (міфічний «золотий вік») — Середньовіччя — Відродження — Бароко — Просвітництво — розквіт капіталістично-індустріального суспільства у ХІХ-ХХ ст. Або їхні аналоги в історії Латинської Америки, де бачимо і період до європейської колонізації, і численні війни за незалежність від іспанського колоніального гніту та громадянські конфлікти ХІХ — початку ХХ століть, й економічну експансію американського капіталу у 1930-х, спроби латиноамериканських держав

протистояти хижацькому розграбуванню своїх природних багатств міжнародними компаніями.

Сюжетні лінії химерно переплетено, оскільки нараційне розгортання тексту не пов'язане з єдиним чи хоча б кількома центрами подій; кожен із представників родини Буендіа представляє окрему сюжетну лінію. Його доля від народження до смерті простежується через окремі епізоди, пов'язані з історією Макондо. Багатофігурна система образів-персонажів лише на перший погляд здається хаотичною; насправді в кожного з цих вигаданих героїв є чітко визначене місце в архетипній галереї загальнолюдської історії й культури. Чимало «наївних читачів» заплутуються у спробах розібратися, хто кому родич та які стосунки між ними складаються, які реальні прототипи за ними стоять, оскільки звикли бачити в кожному романі відображення конкретної картини людського життя. Мовляв, якщо роман — «сімейний», то й треба його читати так, як, приміром, «Кайдашеву сім'ю», з'ясовуючи, хто й за що посварився та що стало наслідком. Насправді у Г. Гарсії Маркеса зовсім інший масштаб універсалізації персонажів, і чим точніше сприймаємо архетипне ядро кожного образу, тим легше сприйняти всю галерею, яка метафорично представляє не так колумбійське містечко, як цілий людський рід.

Передусім не варто трактувати персонажів як «позитивних — негативних», оскільки конфліктні протиставлення чи протиборство у сімейних стосунках, показаних через сюжетні перипетії, не простежується. Натомість легше побачити всю структуру образів через поділ на дві половини людського роду — чоловічу й жіночу. Притаманні чоловікам і жінкам архетипні первні виступають досить виразно як основа в кожному з персонажів: авторитетний патріарх роду — втілення сили й справедливості (Хосе Аркадіо-старший), мудрець — носій чарівного знання та прадавньої мудрості (Мелькіадес), спритний представник офіційної влади (дон Аполінар Москоте), чоловік-мачо — втілення сексуальної потуги (старший син першої подружньої пари — Хосе Аркадіо), чоловік-войовник та предводитель — втілення прагнень справедливості й волі до перемоги (Ауреліано-полковник, хоча він же втілює й розчарування у військових звитягах та відчуження вождя-диктатора), галантний кавалер і нещасний жених (П'єтро Креспі), благородний друг і вірний закоханий (Герінельдо Маркес) і т. д.

З розгортанням сюжету втілення чоловічих універсальних типів та поширених функцій наближає читачів до сучасності: бізнесмен (представник Бананової компанії сеньйор Браун), гурман (Ауреліано

Другий), громадський діяч (Хосе Аркадіо Другий), спортсмен (чоловік Амаранти Урсули — бельгієць Гастон), зніжений декадент і нероба (син Фернанди — Хосе Аркадіо), учений-архіваріус (учений каталонець — власник антикварної крамниці у Макондо), журналіст (нащадок полковника Герінельдо Маркеса і друг Ауреліано Бабілоньї — Габріель Маркес) тощо. В останньому прикладі бачимо, як іронічно автор вбудовує у структуру персонажів свого двійника, щоб підкреслити штучність / умовність химерного художнього світу.

У жіночій галереї так само є архетипні подоби на позначення культурних ролей від прадавніх часів до сьогодення. Починаючи з уособлення берегині роду й найшанованішої господині дому Буендіа — Урсули, бачимо десяток яскравих образів Євиних дочок: жінка-самиця та жінка-зозуля (Пілар Тернера), задрісна стара діва (Амаранта), пристрасна коханка й вірна вдова (Ребекка), покірنا невістка (Санта Софія де ла П'єдад), ідеальна юна дружина, якій судилося рано померти, щоб стати легендою в пам'яті родичів (маленька Ремедіос), пихата й жорстока красуня-аристократка (Фернанда дель Карпіо), жінка, яка є втіленням плідності (Петра Котес), модниця й бунтарка (Рената / Меме), емансипантка (Амаранта Урсула) тощо. У кожній з героїнь є й індивідуальні риси та стосунки, а універсальне ядро образу стає зерном, з якого виростають пишні квіти цього квітника.

Є в ньому більш і менш конкретні чи, навпаки, віддалені від життєвих прототипів персонажі, є й досить точно виписані з точки зору психологічної мотивації їхньої поведінки, однак недоцільно обговорювати їх як цілісні характери в реалістичній прозі, оскільки Г. Гарсія Маркес створив свою травестійну сімейну сагу як універсальне зображення, а не реалістично-психологічне. Це очевидно, якщо порівняти ранню повість «Полковникові ніхто не пише» та «Сто років самотності»: деякі персонажі в них мали тих самих прототипів (як от полковник Маркес — реальний дід письменника), однак втілені в художніх образах по-різному, і в романі рівень умовного зображення значно вищий.

Ще один приклад універсальності персонажів — образ Ремедіос Прекрасної, яку неможливо зрозуміти, якщо сприймати буквально, тобто шукати порівнянь з реальними жіночими прототипами, аналізувати вчинки героїні (вони показані побіжно) чи виривати з контексту то одну нібито авторську характеристику (від невидимого наратора-хронікера), то іншу. Здебільшого читачі запам'ятовують фантастичний останній момент земного життя цієї героїні — вознесіння в небо на перкалевих свіжовипраних простирадлах. Асоціація з Успінням

Пречистої Диви Марії неминуча, оскільки дівчина була позбавлена плотських гріхів, та й сам епізод виписаний у Маркеса так, що підтримує асоціації з образом Богородиці³²¹. Однак усе, пов'язане з цією героїнею в романі, так само підтверджує, що образ акумулював значно ширше коло інтертекстуальних зв'язків, ніж інші персонажі: автор зібрав до купи чи не всі притаманні людській культурі уявлення про жінку / жіночу половину людства (порівняймо значення фразеологізму «прекрасна половина» з тим, як називають Ремедіос її земляки невідомо чому й відколи). Інтертекстуальні перегуки мають місце в тому, що оповідач приписує цій героїні або що вкладає в оцінки інших персонажів, не переймаючись протиріччями. Тут і уявлення про жінку як природну істоту на противагу чоловікові, бо чоловіча стать творить цивілізацію; і стереотипи щодо «бабського розуму» та жіночої освіти, яка має обмежуватися мінімумом (якщо взагалі дівчат варто чомусь навчати); і легенди про «любов, сильну як смерть»; і не менш стереотипні уявлення про цілковиту жіночу фригідність у ставлених стосунках; і приписувана жінкам сила смертельної спокуси, яка доводить чоловіків до нестями та вкидає у безодню гріха. Найменше в образі Ремедіос Прекрасної земних конкретних рис — немає навіть жодних підтверджень її прізвиська, яке приклеїлось до дівчини ніби саме собою, оскільки портретних деталей автор-оповідач не подає.

Універсальність усіх образів-персонажів забезпечена різноманітними прийомами карнавалізації: Г. Гарсія Маркес не прагнув, щоб його герої сприймалися як живі люди, натомість зводив воедино полюси високого й низького, прекрасного й огидного, конкретного й абстрактного в зображенні своїх персонажів так майстерно, що вони саме живими й здаються читачеві. Усепроникна у Маркесовому стилі авторська іронія — не якийсь окремих набір прийомів комічного, а невід'ємна частина в кожній характеристиці, фразі чи слові. Іронія існує в тому, як розбудовано кожен сюжетну лінію: автор ні разу не витримав до кінця серйозного чи співчутливого тону, не залишив жодного персонажа поза іронічним виставлянням усіх його вад та слабостей і жодного епізоду без підкреслення його абсурдних смислів чи наслідків.

Іноді непомітна зміна тону оповіді відбувається в межах кількох абзаців, сторінки тексту, як от в епізоді смерті й похорону Хосе Аркадіо (старшого брата полковника Ауреліано), якого довелося перед похованням відмивати від порохового смороду — чуток та пліток про

³²¹ У католицькій традиції свято має назву *Assumptio Beatae Mariae Virginis* — з лат. «Внебовзяття Пресвятої Марії Диви».

нез'ясовані обставини його загибелі: *«Так само неможливим виявилось вибавити з трупа гострий порохований сморід, дарма що небіжчика тричі обмили мочалкою з милом, потім протерли — спочатку сіллю з оцтом, тоді золою з цитриновим соком, а далі поклали в бочку з жавелем і залишили там на шість годин. Хосе Аркадіо стільки терли...»*³²² — чим далі продовжуємо цю цитату, тим очевиднішою стає авторська карнавальна стихія, яка проявляється не лише в сюжеті чи образній структурі, а й на мовно-стильовому рівні оповіді. Саме вона породжує відчуття невизначеної глибини, складності, абсурдності людського життя, яке абсолютно не підлягає раціональному поясненню, у якому неможливо провести межу між трагедією і фарсом, високим і низьким, сакральним і профанним, неймовірним і натуралістично-конкретним.

У романі представлені всі різновиди комічного: від добродушного гумору, дотепного шаржу та легкої карикатури до їдкого нещадного сарказму і трагічної іронії. Роман сповнений несподіваними зіставленнями характерів, подій, деталей, які породжують іронічний ефект. Okремо варто звернути увагу на «іронію історії», яка відображає об'єктивний історичний процес. На долю полковника Ауреліано Буендіа «іронія історії» випадає тричі. Загрузнувши в «болоті війни», коли боротьба за народні інтереси виродилася в боротьбу за владу, він із борця за справедливість перетворюється на недосяжного навіть для рідної матері диктатора, що зневажає народ і не бачить сенсу у своїй боротьбі. За логікою історії, насильство можна перемогти тільки насильством, і щоб припинити громадянську війну, полковник Ауреліано змушений почати ще більш криваву боротьбу проти своїх колишніх соратників. А коли мир таки настає, лідери консерваторів, які захопили владу за допомогою полковника, побоюються свого мимовільного союзника і підступно вбивають усіх його прямих нащадків — сімнадцятеро синів.

Авторський іронічний стиль далеко не всі читачі розуміють саме як вияв карнавалізації. Із читацьких відгуків бачимо, що хтось сприймає його як грубий «натуралізм», інші — навіть як цинізм чи абсурд. Ось характерний відгук читачки від 18.07.2017 р.: «Я так давно мріяла прочитати “Сто років самотності”. <...> Стільки захопливих та вражених відгуків читала про цю книгу, що вже сама навіть не могла дочекатися, коли ж прочитаю цей надзвичайний твір. І нарешті моя мрія збулася — я прочитала “Сто років самотності”... і була розчаро-

³²² Гарсія Маркес Г. Сто років самотності: роман / пер. з ісп. П. Соколовський. Харків: Фоліо, 2015. С. 155.

вана. Звичайно мені сподобався стиль написання книги, вона легко читається, з цією книгою легко можна розслабитись у вихідний день або після важкого робочого дня, легко перегортаючи сторінки цього роману, споглядаючи розвиток подій героїв роману, які неодноразово розкриваються як вульгарні, брутальні, без будь-якого сумніву поринаючи у світ розпусти та бруду. Але крім цієї легкості мені більше нічого не сподобалось. Може просто я начитавшись силу силенну захопливих відгуків про цю книгу чекала забагато від неї... не знаю... Але сюжетна лінія не те, що не захоплива, а навіть була в деяких моментах дивна, та ще й неодноразово плуталася в сімейних гілках роду Буандіа через повторюваність їх імен. Звичайно окремі сюжетні лінії розвивались цілком цікаво і на одному подиху прочитувалися не одні десятки сторінок аби дізнатись розв'язку їхньої долі. Роман в цілому не поганий, але мене не вразив, навіть трішки розчарована. Можливо це не мій стиль, можливо «магічний реалізм» не моє, можливо я просто забагато чекала від цього роману»³²³. Щось подібне повсякчас говорять чимало студентів при обговоренні тексту.

Причина читацького розчарування тривіальна: очікувалося захопливе читання, щоб «розслабитися», а натомість довелося продиратися крізь щось заплутане та незрозуміло-іронічне. Читачка приписує іронічному стилю «легкість», оскільки не побачила ваги закладених у роман філософських підтекстів. Головний із них — тотальне відчуження, яке Г. Гарсія Маркес показав провідним і нескінченно багатоліким мотивом існування кожної пересічної людини, втіливши весь людський рід у родині Буендіа. Відчуження не може уникнути ні жоден із показаних ним представників шанованого сімейства засновників, ні всі разом жителі Макондо. Тому й кінець у кожного персонажа по-своєму сумний, самотній і трагічний, а для всього міста кінець приходить у вигляді якогось несподіваного «урагану», котрий не лише змітає «місто дзеркал та міражів (або видив)» з лиця землі, а й стирає з людської пам'яті. Автор не моралізує й не розраджує читачів із цього приводу (не варто надавати буквального моралізаторського значення останньому реченню про те, що «*родам людським, засудженим на сто років самотності, не призначено з'являтися на землі вдруге*»³²⁴), а трагедійним іронічним пасажом завершує свою грандіозну меніпею, оскільки сказав про кожного свого персонажа все, що зміг сказати. Коротше можна хіба віршами...

³²³ Сто років самотності. URL: <https://www.yakaboo.ua/ua/100-rokiv-samotnosti.html#tab-reviews> (доступ: 23.06.2022). Зберігаємо правопис джерела.

³²⁴ Гарсія Маркес Г. Сто років самотності: роман / пер. з ісп. П. Соколовський. Харків: Фоліо, 2015. С. 476.

Загалом стиль Г. Гарсії Маркеса надзвичайно місткий, мало не кожна деталь метафорична. Згадаймо хоча б епізод, коли онуки діда-аристократа, діти Фернанди й Ауреліано Другого, отримують на Різдво подарунок — скриню-труну з його напівзогнилим трупом: «...Ауреліано Другий скрикнув і ледве встиг відитовхнути дітей убік: під свинцевим віком, звідки вдарив жахливий сморід, він побачив донна Фернандо, вбраного в чорне й з розп'яттям на грудях; він тушкувався на повільному вогні в пінявому клетотінні соусу з черви, і шкіра на ньому лопалася від тління». Це блискуча іронічна метафора прогнилого й отруйного колоніального спадку, який культури Латинської Америки отримали від своїх колишніх колонізаторів, від якого довго мушили відмиватися й очищуватися, виборюючи право на власну ідентичність, звільняючись від комплексів меншовартості та інших пост-колоніальних хвороб. Зрештою, це знайомо не лише латиноамериканцям, а й людям багатьох куточків світу. Як і все, що Маркес розказав у своєму романі. Саме для цього знадобилися й обриси сімейної саги, і спіральний хронотоп, і багатоліка галерея образів, й іронічна стильова маска всезнаючого безпристрасного хронікера-наратора. І неймовірна міфологічна насиченість, яка зрештою породжує новий рівень прочитання тексту — як авторський роман-міф про людство в його сучасній круговерті відчуження. В інтерв'ю «The New York Times» 1988 р. письменник сказав: «Думаю, мої книги мали політичний вплив у Латинській Америці, тому що вони допомогли збудувати латиноамериканську ідентичність; вони допомогли латиноамериканцям усвідомити свою культуру»³²⁵.

Вплив роману Г. Гарсії Маркеса та інших представників «магічного реалізму» на сучасну літературу відзначають дослідники багатьох національних літератур. Без нього годі уявити метаморфози сучасних епічних жанрів, у яких вічні філософські проблеми переплетено зі стародавніми міфологіями, а поетика вбирає ознаки різних індивідуальних та національно-культурних стилів.

Контрольні питання:

- Що змусило Г. Гарсію Маркеса покинути рідну Колумбію ще до того, як він став знаменитим письменником?

³²⁵ Див.: Рестрепо Помбо Ф. Як «Сто років самотності» змінили світ // BBC News / Україна. 6 червня 2018 р. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/vert-cul-44360186> (доступ: 25.06.2022).

- Чому Г. Гарсія Маркес удостоєний Нобелівської премії не тоді, коли з'явився його роман-бестселер «Сто років самотності», а значно пізніше?
- Чи відбилися у творах Г. Гарсії Маркеса його політичні погляди? Якими вони були?
- Яке місце займає роман «Сто років самотності» у творчості свого автора?
- У чому роман «Сто років самотності» можна вважати наслідуванням традиції, закладеної визначним модерним митцем В. Фолкнером? Які інші традиції / впливи тут відчутні?
- Чи є сюжет у цьому романі? Яка з аналогій сюжетної побудови в романі «Сто років самотності» є доречною?
- Чим біблійна історія людського роду від Адама і Єви нагадує історію роду Буендіа?
- Де відбувається дія роману «Сто років самотності»?
- Чому не показано конкретних історичних подій (або не названо час тих вигаданих, які показані)? Як визначається час дії?
- Чим зумовлене читацьке відчуття, що час у романі йде по колу? Як показано суспільне життя?
- Чому найвідоміший роман Маркеса названо саме так — «Сто років самотності»? Що означає ця назва? До якої філософської проблеми роману вона одразу відсилає читача?
- Чи можна визначити конфлікт як єдину лінію розвитку романної дії (або хоча би кілька ліній)? На чому тримається сюжетно-композиційна єдність (якщо вона є)?
- Яке значення мають у романі «Сто років самотності» епізоди численних громадянських воєн та переворотів? Що вони показують у підсумку?
- Яку роль у романі, населеному великою кількістю персонажів, відіграють Хосе Аркадіо Буендіа-старший та його дружина Урсула? Хто вони за сюжетом? Які архетипні первні покладено в основу цих образів?
- Чому в романі так багато інших представників чоловічої та представниць жіночої статі? Чи всі вони показані так, як Хосе Аркадіо Буендіа-старший та Урсула? Що об'єднує всіх персонажів?
- Чи достатньо індивідуалізовані персонажі? Що заважає їх розрізняти? Чому автор зробив систему персонажів настільки багатотипною?
- Чому у персонажів роману Маркеса повторюються імена?

- Яку роль у романі відіграє Пілар Тернера? Хто вона за сюжетом? Чим запам'ятовується? Який архетип покладено в основу цього образу?
- Яку роль у романі «Сто років самотності» відведено чоловікам другого покоління — братам Хосе Аркадіо та Ауреліано? У чому вони протиставлені? Чи можна назвати таке протиставлення конфліктом?
- Які головні аспекти проблематики роману пов'язані з образом Ауреліано-полковника?
- Які архетипи покладено в основу образів Хосе Аркадіо та Ауреліано-полковника? Який кінець мають сюжетні лінії, пов'язані з кожним із братів? Чому кожен із них стикається з відчуженням у різний спосіб?
- Яку роль у романі відведено Амаранті та Ребеці? Чим вони запам'ятовується? Які архетипи покладено в основу цих образів?
- Чи можна стосунки цих героїнь назвати конфліктом? Який підсумок у їхньому протиборстві? Чому Урсула, на відміну від Амаранти, у старості згадувала про Ребеку приязно і співчутливо?
- Яку роль у системі персонажів відведено представницям жіночої статі Фернанді та Петрі Котес? У чому вони протиставлені? Чи відчутна іронія у змалюванні цих жінок?
- Яке місце займає в романі сюжетна лінія, пов'язана з аристократичним походженням Фернанди дель Карпіо? Для чого з огидними подробицями подано епізод, коли онуки отримують у подарунок його напівзогнилий труп?
- Чим особлива доля Меме (Ренати) та її коханого Маурісію Бабілоньї? Які архетипи покладено в основу цих образів?
- Чому смерть цих персонажів показана «наперед» і ніяк не співвіднесена з подальшими подіями в Макондо, адже вони помирають через багато років після розлуки?
- Чи має значення та обставина, що Рената помирає далеко від дому, у якомусь краківському монастирі?
- Як показана Ремедіос Прекрасна? Чим цей персонаж вирізняється серед інших? Чи міг бути у такої героїні реальний прототип?
- Що дає підстави стверджувати, що Ремедіос Прекрасна є універсальним образом — уособленням усього, що людська культура пам'ять приписує Жінці (жіночій половині людського роду)? Як це зроблено? Чи має місце у створенні цього образу карнавалізація?

- Чим вирізняються серед інших персонажів брати-близнята Ауреліано Другий та Хосе Аркадіо Другий? Чому вони більше різні, ніж схожі? Які архетипи в основі цих образів?
- Яку роль у романі відіграють Амаранта Урсула та Ауреліано Бабілонья? Чому їхнє пристрасне кохання дало вироджений плід, про який ніхто не дбає?
- Чи можна визначити в романі «Сто років самотності» авторську позицію (наприклад, у ставленні до конкретних персонажів)?
- Чи можна цей ефект невизначеності назвати «смертю автора» (у значенні, яке надавали цьому термінові теоретики постструктуралізму Р. Барт та М. Фуко)?
- Чому ніхто з персонажів не є втіленням авторської іпостасі чи «рупором» авторської позиції? Чи є підстави стверджувати, що автор виступає в романі лише як іронічний хронікер — постмодерністський «скриптор», а не моралізатор?
- Чи відбилися у цьому творі Г. Гарсії Маркеса його релігійні погляди? Як показані представники духовенства та як персонажі ставляться до церкви і духовних осіб?
- Що означає поняття «карнавалізація» у стосунку до роману «Сто років самотності»?
- Чи можна сказати, що поняття «карнавалізація» стосується лише мовного стилю у романі «Сто років самотності»? Як проявляється цей принцип естетичного бачення дійсності на різних рівнях поетики — у сюжетних лініях, образах персонажів, зображенні соціальної дійсності?
- Які стилі світової культури виявлені в романі Габріеля Гарсія Маркеса «Сто років самотності»?
- Що можна сказати про місце Габріеля Гарсії Маркеса в літературі свого часу — ставлення до традицій та новаторства, належність до напрямку / стилю?

Постмодерн та постмодернізм як поняття сучасного історико-літературного дискурсу

* Терміни «постмодерн» та «постмодернізм». Їхнє походження. Термін «ситуація постмодернізму / постмодерну». * Епоха, напрям, літературний стиль: постмодерні характеристики / ознаки в сучасній літературі. * Межа між епохами модерну та постмодерну. Опозиція постмодернізм — авангард. * Основні характеристики стилю постмодерністів (на прикладі романів-бестселерів Г. Гарсії Маркеса, М. Кундери, П. Зюскінда, У. Еко тощо).

Нове — це не мода, а цінності.

Ролан Барт

Суперечки про постмодернізм у пострадянському культурному просторі почалися лише в 1990-х, хоча в західному світі вони лунали ще з 1960-х. Американський критик Ігаб Гассан (Ihab Hassan, 1925-2015; у статті «Культура постмодернізму», 1970-ті рр.) зазначив, що постмодернізм можна вважати суттєвим переглядом, якщо не оригінальною епістемою західних суспільств ХХ ст.³²⁶. А російський літературознавець Марк Ліповецький (який давно живе у США) у своїй статті про літературу кінця ХХ ст. назвав постмодернізм «лише одним зі псевдонімів принципово нового стану культурного всесвіту»³²⁷.

Термін «постмодернізм» / Post-Modernism досить давній, уперше його застосували історики та філософи (зокрема Арнольд Тойнбі в «Дослідженні історії», 1947; однак і він не був першим) для позначення епохи «після модерну», тобто після Нового часу / епохи Відродження. А от у значенні «сучасний літературний напрям» / «стиль сучасної літератури» його почали вживати на Заході у кінці 1960-х (один із перших його вживав Ігаб Гассан у праці «Розчленований Орфей. До проблеми постмодерністської літератури», 1971); у колишньому СРСР та в Україні — у 1990-х рр. Загалом у 1980-1990-х у критичному дискурсі «постмодернізмом» стали називати сучасну епоху. Згодом заговорили про «ситуацію постмодернізму» стосовно культури кінця ХХ ст., а подекуди й ширше — щодо другої половини ХХ ст.

³²⁶ Хассан І. Культура постмодернізму // Вікно у світ. Київ, 1999. № 2(5). С. 100.

³²⁷ Ліповецький М. «Учитесь, твари, как жить» (параноя, зона и литературный контекст) // Знамя. 1997. № 5. С. 212.

Тобто термін вживається досить широко у кількох значеннях: 1) «культурно-мистецька епоха», 2) «літературний / мистецький стиль», 3) «напрямок сучасної літератури / мистецтва» тощо.

Про це поняття було стільки дискусій у кінці ХХ ст., що точне значення терміна стало просто неможливим, він став розмитим і суперечливим. І все-таки термін варто вживати на позначення періоду в історії світової культури, що починається, на мою думку, після Другої світової війни (адже іншого терміна нема; зрештою, «історія літературних термінів слугує тільки для підтвердження ірраціонального духу мови», як писав І. Гассан³²⁸). Оскільки культурні явища й мистецькі напрямки цього часу не вкладаються в парадигму понять, запропоновану модерністами (від кінця ХІХ ст. до кінця періоду «високого модернізму», тобто до Другої світової війни), то й виникла потреба нової назви.

«Енциклопедія постмодернізму» за редакцією Чарльза Вінквіста та Віктора Тейлора (2001) заперечує просте трактування постмодернізму як найновішого серед багатьох стилів, прийняте за стереотип у сучасному академічному світі. У передмові до видання головні редактори зазначили: «...ми доходимо висновку, що постмодернізм — це не так стиль, як безперервний процес, процес розпаду та перетворення в межах безлічі мистецьких, культурних та інтелектуальних традицій»³²⁹. Однак віднедавна почали вживати й термін «метамодернізм» на позначення того періоду сучасної культури, який нібито вже почався після постмодерну, став реакцією на нього.

Таким чином, можна прийняти визначення «постмодернізм» для тих явищ культури, які не вкладаються в парадигму модерної доби (парадигма — з грец. «зразок» / «взірець»; як філософський термін означає систему уявлень, основних концептуальних настанов тощо, притаманних певному етапові розвитку науки, культури, цивілізації загалом). Перші явища, що потрапили в коло уваги літературознавців як постмодерністські, — це американська проза чорного гумору, поезія і проза бітників. У Європі це були театр абсурду, новий французький роман (зараховані до постмодерністських заднім числом; сучасна їм критика трактувала ці явища як авангардні та модерністські), проза Джона Фаулза, Мілана Кундери, Умберто Еко, Патріка Зюскінда тощо. У Латинській Америці постмодерністською правомірно вважа-

³²⁸ Хассан І. Культура постмодернізму // Вікно у світ. Київ, 1999. № 2(5). С. 101.

³²⁹ Енциклопедія постмодернізму / за ред. Чарльза Е. Вінквіста та Віктора Е. Тейлора; пер. з англ. Віктор Шовкун; наук. ред. Олексій Шевченко. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. С. 11.

ли прозу магічного реалізму. Х. Л. Борхеса більшість дослідників трактують як постмодерніста або предтечу постмодернізму. Так само й Вл. Набокова та ще деяких авторів, яких у свій час сприймали як найвидатніших модерністів, котрі не вкладалися в рамки якихось визначених напрямів, шкіл і т. п., — теж згодом зарахували до «предтеч» або й власне постмодерністів.

Щодо української літератури, то постмодерністські твори в ній, на думку багатьох дослідників, з'явилися у другій половині 1980-х рр. (коли виникли неовангардистські угруповання — «Бу-Ба-Бу», «ЛуГоСад» та ін.); його, по суті, ототожнювали з неоавангардизмом, але згодом з'явилися нові дослідження, в яких постмодернізм трактують значно ширше.

Широке значення терміна «постмодернізм», на нашу думку, доцільніше розділити між двома термінами, які мають спільне походження: епоху (ширше поняття) називати **постмодерном**, а притаманний епосі напрям та стиль (вужчі поняття) — **постмодернізмом**³³⁰. Епоха визначається певною парадигмою, яка формується поступово, ланка за ланкою як складові ланцюга понять, уявлень, технологічних засад, наукових методологій, культурних цінностей та уявлень, естетичних категорій тощо. На основі певної філософської парадигми формуються ті чи інші стилі, напрями і т. д. Щоб почалася нова епоха, не достатньо формування певного стилю — власне, сам стиль формується як наслідок впливу ідеологій, естетичних засад, технологій і т. д. — тобто як вислід / породження певної парадигми. Отже, поговоримо про творців філософського знання, яке призвело до змін у модерній парадигмі та врешті перетворило її на постмодерну.

Теоретиками епохи постмодерну вважають передусім так званих постструктуралістів. Структуралістська філософська школа (французька школа структуралістів — Клод Леві-Строс та ін.) досягла свого розквіту в середині ХХ ст. А перші постструктуралісти фактично починали в кінці 1950-х рр. Вони не змінювали систему знання кардинально, не заперечували філософську традицію попередньої епохи, як це було у представників попередньої — модерної доби (так звані представники «філософії життя» — Фрідріх Ніцше, Анрі Бергсон, Вільгельм Дільтей, Зигмунд Фройд та ін.) у ставленні до їхніх попередників — позитивістів. Постструктуралісти радше змістили акценти в традиційному полі досліджень. Їхні праці почасти близькі тради-

³³⁰ Таке трактування віднедавна подає й українська Вікіпедія. Див: Постмодернізм. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Постмодернізм> (доступ: 16.08.2022).

ційному історико-філософському та історико-літературному структуралістському аналізу. Але у своїх дослідженнях вони виходили з положень про відсутність / недосяжність абсолютної істини, про «світ як текст», «смерть автора», «кінець історії» / «кінець сучасності» тощо.

Отже, чільними теоретиками епохи постмодерну є:

Ролан Барт (Roland Barthes, 1915-1980) — теоретик літератури і критик-культуролог, семіолог, основоположник постструктуралістської критики, котрий висунув поняття інтертекстуальності, «смерті автора» та ін.

Мішель Фуко (Paul-Michel Foucault, 1926-1984) — найвпливовіший мислитель постмодерної доби. Він зробив чималий внесок у психіатрію, медицину, лінгвістику та літературний аналіз, соціологію та історію ідей, кримінологію та теорію права, етику й естетику. Він є творцем дискурсивної методології знання, концепції «смерті автора» та «тексту як світу».

Жан-Франсуа Ліотар (Jean-François Lyotard, 1924-1998) — французький мислитель, що створив теорію множинності. Він автор праці «Постмодерні умови» (1979; англ. пер. — 1984), у якій поняття постмодернізму поставлено в центр сучасних інтелектуальних дискусій у галузі мистецтв, гуманітарних та природничих наук. Головна увага звернута на кризу легітимації, що, на думку дослідника, й визначає постмодерні умови. Ідеться про так звані «великі наративи», яким проголошується війна. Ліотар критикує прогресистські та універсалістські концепції, що виникли в епоху Просвітництва (так званий незавершений проект Просвітництва) і пізніші, однак не протиставляє їм контрнاراتивів. У сферу критики потрапляють марксизм, капіталізм, фемінізм, психоаналіз тощо. У пізніших працях Ліотара йдеться про різноманітні наративні форми (біографія, автобіографія, белетристика, теорія тощо), причому жоден із жанрів / форм не обмежує неоднорідність думки, що її мислитель розглядає як постмодерністську.

Жиль Дельоз (Gilles Deleuze, 1925-1995) — французький філософ, якого пов'язують із негегелівською «філософією відмінності», що чимось схожа на праці Жака Дерріди. Дельоз довго співпрацював зі ще одним французьким психоаналітиком — Феліксом Гваттарі (Pierre-Félix Guattari, 1930-1992); їхня спільна книжка «Анти-Едіп» (1972) стала інтелектуальним бестселером, пізніше великий успіх випав на долю ще кількох книжок, і спільних, й окремих. Прямо до проблем постмодернізму як мистецького стилю Ж. Дельоз не звертався, однак його антиплатонівська теорія симулякрів (імітацій) на кілька років

випередила теорію Жана Бодрійяра. Він є творцем поняття «ризому» у філософії.

Жан Бодрійяр (Jean Baudrillard, 1929-2007) — французький мислитель-постструктураліст, теоретик «смерті модерну» й основоположник нової метафізичної теорії. Ж. Бодрійяр займався дослідженнями культурних законів сучасної постіндустріальної цивілізації і мистецтва постмодернізму, що виростає на її основі, вивчав безперестанне породження образів і всезагальну зачарованість засобами масової комунікації. Ідеї Бодрійяра справили величезний вплив на розвиток сучасного мистецтва. Він увів у популярний обіг такі концепції і поняття, як «симулякр», «гіперреальність» і «структурна революція» (книга «Симуляції» 1982 р. та ін.). Симулякр — симуляційна модель реальності; людина електронної доби та новітніх інформаційних технологій живе у світі симулякрів, — стверджував філософ. Із цієї концепції випливає висновок про сучасну людину як «сомнамбулічного мутанта» — виплід хворої цивілізації розуму, що відмовилася від трансцендентного, духовного і закономірно прийшла до стадії розпаду людської особистості — ентропії особистості. У вказаній праці Бодрійяр проголосив кінець історії, кінець влади і кінець «реального» загалом. Йому притаманний радикальний епістемологічний скептицизм, яким позначена значна царина постструктуралістської думки.

Жак Дерріда / Дерида (Jacques Derrida, 1930-2004) — основоположник методу деконструкції, котрий, критикуючи структуралістські методи бінарних опозицій, висунув ряд нових, визначальних для сучасної культури опозицій та принципів гуманітарного знання: центр — маргінеси, критика логоцентризму тощо.

Юлія Крістева (р. н. 1941) — відомий французький семіолог, лінгвіст, літературознавець та культуролог, психоаналітик, котра розробляла поняття інтертекстуальності, поняття тексту, діалогу, карнавалізації; чимало зробила для розвитку гендерних студій.

Френсіс Фукуяма (р. н. 1952) — американський політолог, котрий запровадив поняття «кінець історії» (стаття під такою назвою з'явилася в 1989 р., напередодні розпаду Радянського Союзу), провістивши світову перемогу ліберальної демократії; цю ідею підхопили постмодерністи, оскільки вона проголошувала крах утопічного прогресу, торжество глобалізації у період після «холодної війни». Теорія Фукуяма видається також схожою на Ліотарове бачення кінця великих метанаративів та їхнього розпаду на суміш плюралістичних дискурсів, що є однією з ознак постмодернізму. Проте Фукуяма, як і його

попередник, російсько-французький філософ Олександр Кожев, ніколи не належав цілком до табору прибічників постмодерної фрагментації, оскільки він бачить історію як сповнений значенням процес.

Можна назвати й багатьох інших. Наприклад, для власне літературознавчої / мистецтвознавчої критики й теорії важливими були статті американського критика Ігаба Гассана («Культура постмодернізму», «Розчленований Орфей»); італійського семіолога, критика й письменника Умберто Еко з його працями про рецепцію, перекодування в системі автор — текст — читач, інтертекстуальність тощо. Чарльз Дженкс — американський знавець архітектури, котрий увів у сучасний культурологічний дискурс поняття «подвійне кодування», «плюралізм стилю» тощо.

Основними поняттями постмодерного літературознавчого дискурсу стали поняття: 1) **Текст** — у значно ширшому значенні, ніж раніше, і на противагу «творові» як чомусь конкретному, завершеному, сталому. 2) **«Смерть автора»** (у 1968 р. опубліковано есей Р. Барта під такою назвою) — у метафоричному значенні, тобто значенні занепаду авторської влади над літературним процесом, народження критичної влади читача над культурним визначенням літературного твору; Р. Барт запропонував замінити вивчення літератури загальною теорією «письма» — з огляду на те, що критична інтерпретація більше не буде спрямована на кінцевий детермінований вияв значення, пов'язаного з наміром автора або з деспотичним контролем над мовою. 3) **Пастиш** — як і пародія, це — імітація якогось конкретного або унікального стилю, носіння стилістичної маски, мовлення мертвою мовою. Водночас, на відміну від пародії, це нейтральна практика мімікрії, без прихованого мотиву пародії, тобто без сатиричного імпульсу, без сміху, без того прихованого почуття, ніби існує щось нормальне, супроти чого те, що імітується, виглядає комічним. 4) **Текст-ризома** — за Ж. Дельозом та Ф. Гваттарі, які взяли поняття «ризома» з ботаніки, це модель неявного та не-ексклюзивного зв'язку на противагу трансцендентній, ієрархічній структурі, яка розвивається через бінарну опозицію тощо. Ризома, як трава, росте горизонтально, послаючи в усі боки повзучі пагони, з яких утворюються нові рослини, що потім випускають свої пагони, і т. д. У кінцевому рахунку утворюється перервна поверхня без глибини (отже, й без суб'єкта, що контролює) або центру (отже, вільна від обмежувальної структури). Тобто ризома — це ацентрована, не ієрархічна і не-означальна система в постійному процесі становлення, це — середина без початку і

кінця. Ризоматика / мистецтво йти за ризомами, — це інше слово для **шизоаналізу** (скандально відоме поняття, введене у філософський дискурс Ж. Деррідою).

Сучасні українські дослідники вслід за своїми західними колегами вважають, що є **три культурні моделі постмодернізму**: західна, північноамериканська та центральноєвропейська / постколоніальна. Ця класифікація явно неповна: куди, наприклад, подіти латиноамериканську літературу?

Основні ознаки поетики постмодерністського тексту / твору:

- Образ персонажа — це образ дезорієнтованої людини; вагомою ознакою стає переживання персонажем почуття деструкції. Ще раніше образ-персонаж зазнає універсалізації: від живої неповторної людини в ньому мало що лишається. Герой може уособлюватися в персонажеві-масці (герої Борхеса, Набокова, Зюскінда, У. Еко та ін.), у персонажеві-схемі / маріонетці (як у театрові абсурду) або персонажеві-міфологемі, персонажеві, в якому очевидне й важливе архетипне осердя, а не індивідуальний характер (як у Маркеса). У будь-якому випадку він зазнає універсалізації, іноді спрощення / стереотипізації, стає знаком.
- Нерідко має місце симулятивність персонажа, його фантомність (приклад: герої «Лоліти» Набокова, «Пушкінського Дому» Андрія Бітова, прози й драматургії Людмили Петрушевської та ін.).
- Пародійність, іронічність авторської оповіді; самоіронія — тут прикладами може бути чи не вся література другої половини ХХ ст.
- Амбівалентність тексту (невловимість авторської позиції; можливість протилежних інтерпретацій — як-от у п'єсах абсурдистів).
- Переписування історії, віртуальний історизм, постмодерна інтерпретація історичних реалій, релятивізм будь-яких історичних концепцій. Якщо навіть текст несе ознаки чітко виписаної реальності, вони здебільшого є спланованою фікцією, а не реалістичним зображенням («Вавилонська бібліотека» Х. Л. Борхеса, «Запахи» П. Зюскінда).
- Ігровий характер тексту. Карнавалізація має місце на всіх рівнях тексту (приклад — «Сто років самотності» Г. Гарсії Маркеса). Стилізація виступає як вагомий модус існування тексту. Інтертекстуальність проявляється і в грі з читачем (приклад — у «Нестерпній легкості буття» М. Кундери), і в метатекстуальності (як у «Золотих плодах» Н. Саррот), і як стильова насиченість тексту

інтертекстуальними прийомами — алюзіями, ремінісценціями, парафразами тощо (як у Набокова, Зюскінда та ін.).

- Діалогізм — «смерть автора» — відсутність однозначної / визначеної авторської позиції, стильове маскування авторської іпостасі (зразки бачимо в поезії Х. Л. Борхеса, Й. Бродського тощо), «протеїзм» стилю, «рольові» форми виявлення ліричного героя (В. Висоцький та ін.).
- Основні просторові координати тексту кодуються через знакові лейтмотиви: лабіринт, яма, пастка, прірва, стіна, глухий кут тощо.
- Хаотичність / аморфність тексту; хронотоп втрачає межі реальності.
- Гіперрецептивність (характерна не для всіх моделей культури) — як здатність вбирати інші тексти.
- Розмитість понять «межа» і «норма».
- Не паралельний, а взаємопереплетений розвиток масової та елітарної моделей літератури (на рівні жанру, на рівні персонажа, стилю тощо).

Чи є певна очевидна межа між модерном і постмодерном? Дослідники тлумачать її по-різному. Однак відмінність між мистецтвом модернізму і постмодернізму, а також епохами модерну й постмодерну очевидно проявляється на всіх рівнях у системі (тріаді): 1) «автор / суб'єкт» — 2) «текст / мистецтво / традиція» — 3) «читач / реципієнт».

Перша ланка — **Автор**. У модерному мистецтві це — деміург, творець, рівний Богові, всевладний у межах художнього космосу (найпоказовіший міф для модерної доби — актуалізований міф про Орфея). У постмодерну епоху автор — це скриптор (Р. Барт); культура переживає метафоричну «смерть автора».

Друга ланка — **Текст** (твір, мистецтво, традиція). В епоху модерну Текст — це космос, він самодостатній і цілком належить авторові-деміургу, твориться ним (як у поезії «Про фонтани» Рільке); мистецтво сприймається модерністами як вища творча сила, воно підноситься на найвищий щабель цінностей, стає самодостатнім (згадаймо, як влучно спародіював ці стереотипи П. Зюскінд у своїх «Парфумах»). Традиція відкидається модерністами заради Нового. Натомість у постмодерну добу текст сприймається як ризома і як палімпсест. Власне, увесь світ і розглядається як текст, тобто безмежна й безкінечна гра повторень та асоціацій; вічна гра безкінечних та вічно повторюваних смислів. Тобто традиція вже не відкидається, а «перетравлюється».

Третя ланка у цій онтологічній структурі мистецтва — **Читач**. Читачі / реципієнти в епоху модерну мусять бути «посвяченими»;

адресатом Митця-деміурга є мистецька еліта; мистецтво розглядається як індивідуальний код, пошуки нової естетичної форми стають самоціллю. А для постмодерніста мистецтво — лише гра, читач — її повноправний учасник / гравець. Тому й запроваджується «**подвійне кодування**» (Ч. Дженкс) — естетичний принцип, за яким масовий читач і еліта отримують один і той самий текст-твір у різний спосіб, на різному рівні сприйняття: бестселери — це книги, які охоче розкуповує й читає масова публіка, водночас їх вивчають і тлумачать поважні науковці та філософи.

Отже, постмодернізм (як напрям / стиль) самим своїм визначенням передбачає опозицію до модернізму (як сукупності напрямів / стилів, породжених однією парадигмою). Ігаб Гассан склав таблицю бінарних опозицій, котрі характеризують дихотомію модернізм / постмодернізм³³¹:

модернізм	постмодернізм
закрита форма	відкрита форма
романтизм і символізм	парафізика і дадаїзм
мета	гра
майстерність	вичерпність, мовчання
закінчений твір	хепенінг, перформанс / вистава
присутність автора	«смерть автора»
центрування	розсіювання
жанр, межі	текст, інтертекст
семантика	риторика
метафора	метонімія
читання	письмо
метафізика	іронія
трансцендентне	іманентне
фаллоцентризм	андрогінізм
паранойя	шизофренія

Протистояння / противага модернізму й постмодернізму, заперечення першого другим охоплює всі рівні культури та свідомості її носіїв — від суспільно-політичного до естетичного. В естетичному плані модернізм — це утвердження індивідуального авторського бачення світу. До таких поширених окреслень модернізму, як 1) відмова

³³¹ Див. повний варіант у статті: Хассан І. Культура постмодернізму // Вікно у світ. Київ, 1999. № 2(5). С. 99-111. Перелік опозицій подано також у Вікіпедії (указ. стаття «Постмодернізм»).

від міметизму чи деформація реальності, безпредметність, ірреальність та 2) ідея «мистецтва для мистецтва», асоціальність, песимізм і т. п., варто додати як найважливішу рису 3) **неоміфологізм** — створення власних міфів, повернення до міфологічних першопочатків світу і слова (наприклад, у малярстві — до вихідних / «чистих» / локальних кольорів чи до просторових першоелементів — до прикладу, експерименти кубістів, Пабло Пікассо; у поезії — до звуконаслідування, «з^ауми» — російські футуристи — тощо). А постмодернізм в естетичному плані — це поетика загального місця (топосу); у літературі це стерта, банальна мова, позбавлена індивідуальності, однак обтяжена напластуванням смислів (пастиш).

Скрайнім виявом постмодерністської свідомості є теорія **деконструктивізму** Жака Дерріди, суть якої зводиться до трьох стратегій філософського методу: 1) пошук бінарних опозицій, усталених у культурі, де лівий — правий елементи завжди в парі, однак один (напр., лівий / перший) завжди має перевагу над другим; 2) деконструктивіст «підриває» цю опозицію, тобто деконструює / переставляє її члени місцями, підкреслюючи, що той елемент, який переважав, насправді є частковим, маргінальним, а той, який не мав переваги, — насправді первісніший, вагоміший і т. п. (тобто в результаті порушується ієрархія, зміщуються **центр і маргінеси**); 3) наступна стратегія — увага до маргінальних особливостей тексту (перенесення їх у центр, **децентрування** усталених систем тощо).

Найпоказовіші продукти деконструкції — парадокси на зразок: мовлення є формою письма, присутність є формою відсутності, маргінальне є насправді центральним, буквальне — метафоричним, розуміння — формою нерозуміння, психічне здоров'я — типом божевілля і т. п. Прикладом одвертої гри такими епатажними парадоксами виглядає роман М. Кундери «Нестерпна легкість буття» (на зразок: людина — це паразит корови і т. п.). Однак Кундера — зовсім не виняток серед постмодерністів (і навіть модерністів), у нього чимало попередників і колег-сучасників, котрі використовували подібні прийоми: Оскар Вайльд, Джеймс Джойс, Х. Л. Борхес, В. Набоков, Дж. Орвелл, Хуліо Кортасар, Умберто Еко, Патрік Зюскінд, Мілорад Павич та ін.

З одного боку, цей метод руйнує змертвілі, закостенілі форми мислення, уже не продуктивні / не чинні стереотипи культурної свідомості й тим самим оновлює її, робить дієздатною, а з другого, — сам метод деконструкції є симптомом, піднесеним до рівня теорії, — симптомом хвороби культури, неврозу, психопатології, сомнамбуліч-

ної мутації. У хаосі, у руйнуванні-підриванні основ, постійній грі, іронізуванні та пародіюванні, у безкінечному карнавалі суспільство й культура довго жити не можуть. Карнавал — тимчасова, короткочасна деінтеграція ієрархізованого світу. Історія культури є невпинним хитанням, зигзагом (маятником?) між двома полюсами світосприйняття — об'єктивним / реалістичним і суб'єктивним / нереалістичним, між історико-культурними епохами, в основі яких перебуває певний тип світогляду. Ці дві протилежності Ф. Ніцше назвав аполлонійським та діонісійським первнями культури.

Аполлонійське / аполлонівське начало — світле, оптимістичне, раціональне, сплановане, логічне, дидактичне, ідеологічне; в його основі покладено пріоритет суспільного первня та змісту, а не форми. Діонісійське — темне, спіритуальне, ірреальне, ірраціональне, пристрасне, асоціативне, песимістичне, недидактичне, аполітичне, символічне, метафоричне начало; мистецтво, створене на його основі, спирається на пріоритет особистісного первня, форми над змістом. У ланцюзі європейського розвитку культури дослідники вже давно виділяють «темні» віки і «світлі»: «темна» давньогрецька архаїка змінюється «світлою» античною класикою, її, у свою чергу, змінює «темний» / пристрастний еллінізм; далі — оптимістична давньоримська класична доба і песимістичний занепад Древнього Риму; «темні віки» / середньовіччя змінюються «світлим» Ренесансом, потім — бароко та класицизм і т. д. Модернізм, безумовно, — панування діонісійства.

А постмодернізм? Що це — модерністський маньєризм чи нова епоха з домінуванням аполлонівського начала, в якій продовжує розвиватися і модернізм? На думку російського культуролога Віктора Халізева, основні прикмети постмодерністського стилю (колажування, гра, пародіювання, багаторівнева організація тексту тощо) вписуються в парадигму аполлонівського начала — «раціональної» культурної епохи. Однак більшість сучасних дослідників вважають, що в постмодернізмі, як і в модернізмі, домінує діонісійство: відчуття хаосу, розірваності світу, строкатість, екзотизм тощо. Очевидно, постмодернізм — кінцева стадія попередньої епохи та лише зародки нової культурної парадигми. І. Гассан у статті «Істинний вогонь Прометея» (1980) виклав роздуми про початок **постгуманістичної ери** — цей концепт і визначає суть постмодерну. У культурному просторі цієї епохи постмодерністський напрям взаємодіє з іншими — сучасні теоретики все частіше говорять про неореалізм, необароко, неоавангардизм тощо. Щодо прояву первнів діонісійства — аполлонізму, вважає

І. Гассан, то постмодернізм, «поєднуючи два божества, створює подвійний погляд на проблему»³³².

Деякі критики вперто називають постмодернізмом те, що інші називають авангардизмом та неоавангардизмом, у той час як ще інші називають усе разом модернізмом. Із цим і пов'язана невизначеність багатьох літературних концепцій, — пише І. Гассан. Звичайно, **авангардизм** як тенденція радикального заперечення традиції та розробка шляхів формального експериментаторства притаманний постмодерністським пошукам у творчості багатьох (як правило, молодих) митців: ця тенденція проявляється у творчості бітників, представників театру абсурду, французьких «новороманістів» тощо. Однак постмодерна доба вміщає і протилежно спрямовану тенденцію — тяжіння до розроблених раніше стилів, до їхнього переосмислення, пастишування, іронічних стилізацій. Один із критиків-постмодерністів дотепно сформулював ставлення постмодерністів до традиції та їхню відмінність у цьому ставленні від попередників-модерністів так: модерністи носили тягар традицій за плечима, а постмодерністи носять його в животі (тобто «перетравлюють» традицію).

Постмодерністи зовсім не відкидають міметичного мистецтва, від якого рішуче відмовлялися їхні попередники — авангардисти 1910-х рр. Через те в епоху постмодерну яскраво розквітають література *non fiction*, масова література, неореалістична література тощо; іноді жанри *non fiction* сусідять із белетристичними творами в одного й того самого письменника, як от у Трумена Капота з його романом «Холоднокрівне вбивство», 1968, — представника американської течії «нового журналізму». Хіба можна сприймати романи Маркеса, Кундери, Еко, Зюскінда як авангардні? Ні. Але й традиційними їх не назвеш. Новаторство здатне проявлятися інакше, ніж у відкиданні традиційних форм, — воно їх радикально переробляє, змінює, реформує, однак уявити творчість постмодерністів поза зв'язком із традиціями неможливо. Та й формальні експерименти для них — не самоціль, хоча деякі визначні письменники у кожному новому творі пропонують радикально змінену форму — як приклади можна назвати Хуліо Кортасара або Мілорада Павича. Подібна поведінка притаманна й деяким українським митцям, як от Юрію Андруховичу: то він пропонує автобіографічний твір із підзаголовком «замість роману» («Таємниця», 2003 р.), то видає прозову книгу без жанрового визначення — напівесеїстичний «Лексикон інтимних міст» (2011); і т. п.

³³² Хассан І. Культура постмодернізму // Вікно у світ. Київ, 1999. № 2(5). С. 103.

Постмодерністські експерименти викликають не лише зацікавлення, а й почасти обурення. У кінці ХХ ст. деякі критики схильні були сприймати постмодернізм як короткотривалу хвилю експериментів і в кожному скандалі вбачали передвісника його «смерті». Це помітив і проаналізував у своїх замітках М. Ліповецький: «Само собою зрозуміло, що в усьому винен постмодернізм, про смерть якого так довго і радісно писали на початку 2000-х, особливо після 9/11³³³. <...> По-перше, “негативна революція” 2012-2013 років була, по суті справи, першим із часів перебудови системним вторгненням держави у сферу символічного — у сферу, котра знаходиться у підпорядкуванні культури, а в Росії, переважно, літератури. І тут виявилось, що в цій сфері сьогодні не діє логіка “нового” або ще якого-небудь “православного” реалізму. Виявилось, що в сучасній російській культурі ефективна лише й винятково постмодерністська логіка перформансу, логіка спектаклю. Це й та сама логіка, яку Ж. Ф. Ліотар описав у своєму знаменитому маніфесті “Стан постмодерну” (1979): постмодерністське знання легітимізує себе парадоксами й катастрофами, паралогією, а не логікою. Розуміється, коли це відбувається в політиці (яка раптом перейнялася історією хрещення Русі та іншими “культурними кодами”), нічого відрядного з цього вийти не може. “Духовні скрепи” обертаються катастрофічним перформансом і не лише нічого не “скріплюють”, але й створюють атмосферу гри без правил: anything goes.

По-друге, загальновідомо, що постмодернізм, як і авангард, виникає саме як критичний дискурс. Критична складова постмодернізму пов’язана, з одного боку, з підривом культурної гегемонії, а з другого — із делегітимізацією Іншого: расового, етнічного, сексуального, гендерного і т. п. Не можна сказати, що проблематика Іншого відсутня в російському постмодернізмі, однак зараз видно, що досить довго вона заступалася першим аспектом — реконструкцією основної культурної гегемонії: спочатку радянської (в андеграунді), потім пострадянської. Ця слабкість російського постмодернізму, можливо, відповідальна — хоча, звичайно, не лише в цьому справа — за слабкий спротив суспільства неоконсервативним ідеологіям. Але що відбувається з постмодернізмом, коли його не лише “бере на озброєння” влада, але й коли він виключає будь-яку критику у ставленні до себе? Коли постмодерністська делегітимізація Іншого підмінюється його демонізацією, та ще й за соцреалістичними рецептами? Він не лише вироджується в голий демонстративний цинізм — власне, демонстра-

³³³ 11.09.2001 р. у Нью-Йорку стався страхітливий теракт, унаслідок загинуло майже 3000 людей — Н. К.

тивність політичного цинізму і розмиває межу між можливим і неможливим, між фактом і фейком. Крім того, відбувається щось подібне до того, що — якщо вірити Борисові Гройсу — відбулося в 1930-ті роки, коли авангард був “одержавлений” радянською культурно-ідеологічною машиною. Гройс назвав утворення, що виникло, “Gesamtkunstwerk Сталін” — побачивши у сталінській тотальній ідеології втілення мрії Вагнера про тотальний твір мистецтв, мрії, що надихає і російських символістів, і російських авангардистів.

Чи означає це, що письменник знову стає, за виразом Сталіна, “інженером людських душ”? Що відстань між літературною фантазією та політичною реальністю мінімізувалася? Що ми знову живемо у просторі літератури, яка поглинає всі інші логіки? Якщо так, то не забуваймо і про те, що саме в такі часи за літературу вбивають, а письменник, отримавши владу над реальністю, сприймається владою як пряма загроза.

Однак Путін не Сталін, та й постмодернізм не авангард. Сучасна, тобто постмодерна, культура не може бути підпорядкована одному центрові влади — у ній багато таких центрів. Такий поліцентризм логічно передбачає сценарій, уже написаний Сорокіним: “День опричника” веде до “Теллурії”. Будемо сподіватися, що цей сценарій не єдиний. Хоча, як уже сказано, можливе все»³³⁴.

Цей виступ російсько-американського критика датується груднем 2014 р., коли почалася російсько-українська війна.

Чи є альтернативи постмодерністському плюралізму і деструкції? Чи варто сприймати постмодернізм як занепад або, навпаки, як розквіт культури і намагатися його «подолати» або «наздогнати»? Постмодернізм розвінчав утопії, котрі людська культура плекала від початку епохи Просвітництва і котрі досягли свого апогею в модерному мистецтві та були дискредитовані катастрофічною реальністю ХХ ст. Переживши крах цих утопій (у чому й полягає головна заслуга постмодерної культури; подібну ситуацію показав Герман Гессе у своєму романі «Гра в бісер» — він знову виявляє свою актуальність), людська цивілізація, очевидно, буде розвиватися далі, а як саме — покаже майбутнє.

³³⁴ Липовецкий М. Возвращение литературоцентризма: стим-панк наяву // Знамя. 2015. № 4. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2015/4/41.html> (дата доступу: 19.04.2015).

Контрольні питання:

- Чому виникла потреба вживати поняття «постмодернізм»?
- Коли цей термін почав вживатися у нинішньому значенні?
- Що саме він означає?
- Чи є різниця між значеннями термінів «постмодерн» і «постмодернізм»?
- Як постмодерн співвідноситься з модерном?
- Як постмодернізм співвідноситься з модернізмом?
- У чому різниця між постмодернізмом та авангардом, а в чому вони близькі?
- Що головне для визначення літературного явища як постмодерністського?
- Які характеристики постмодерністських текстів можете назвати, посилаючись на приклади знайомих творів — абсурдистських п'єс, романів французьких новороманістів, Г. Гарсії Маркеса, У. Еко, М. Кундери, П. Зюскінда?
- Як доцільно визначати постмодернізм — лише як формально-стильові зміни в сучасній літературі чи як світоглядне явище?
- Що зумовило формування постмодерністського світогляду?
- Хто з філософів ХХ ст. зробив визначний вклад у формування постмодерного світогляду?

Іменний покажчик

- Абалкін, Н. 224
Абе, Кобо (автонім — Абе, Кіміфуса) / Abe, Kōbō 3, 106, 206, 361-372
Абрамова, Марія 222
Адамов, Артюр / Adamov, Arthur 204, 206, 207, 209-211, 217
Адорно, Теодор 6, 69, 139, 149, 150, 286
Азімов, Айзек 36
Айнштайн, Альберт 326
Айх, Гюнтер / Eich, Günter 127-128
Айхенвальд, Юрій 61
Айхінгер, Бернд 173, 186
Акутагава, Рюноске 363
Альваро, Коррадо / Alvaro, Corrado 190, 198
Алданов, Марк 61
Алексєєв, Вадим 350
Амелина, Ольга 112
Амаду, Жоржі / Amado, Jorge 372, 373
Андервуд, Рон 86
Андерс, Владислав 296, 301, 302
Андерсон, Дейвід 91
Андерсон, Майкл 120
Андерсон, Шервуд 16, 22, 128
Андерш, Альфред / Andersch, Alfred Hellmuth 127, 128, 129
Анджеєвський, Єжи / Andrzejewski, Jerzy 273, 274, 276-281, 289-293, 361
Андреотті, Джуліо (італійський політик) 197
Андрєєв, Леонід (Андрєєв, Л. Г., літературознавець) 244, 245, 253
Андрєєв, Леонід (Андрєєв, Л. Н., письменник) 259
Андрухович, Юрій 24, 25, 27, 29, 31, 305, 308, 415
Антоніоні, Мікельанджело / Antonioni, Michelangelo 194, 196
Антонова, Л. 134
Антоняк, Божена 309, 310
Ануй, Жан 205, 208, 218
Апдайк, Джон / Urdike, John Hoyer 74, 88
Аполлінер, Гійом 207, 208, 209, 239, 316
Арагон, Луї 242, 382
Арден, Джон 116
Арендт, Ганна 20, 69
Арендт, Еріх 127
Аристофан 73
Арнім, Беттіна фон 325
Аррабаль, Фернандо 206, 217
Арто, Антонен 76, 119, 204, 208, 209, 210, 239
Архангельський, А. Н. 61, 62
Астаф'єв, Віктор 361
Астуріас Розалес, Мігель Анхель / Asturias Rosales, Miguel Ángel 359, 372, 373, 374, 378-380, 389
Асуела, Маріано 375
Ауслендер, Роза 144
Бабай, Павло 71
Бабіков, А. 71
Багрянний, Іван 299
Бажан, Микола 136, 140
Базен, Ерве 242
Балашова Т. 243
Балестріні, Нанні 203
Бальбус, Станіслав 334, 336, 339, 340, 341, 342
Бальзак, Оноре де 88, 111, 185
Барабтарло, Г. 71
Барнз, П. 116
Барро, Жан-Луї / Barrault, Jean-Louis 204, 382
Барроуз, Вільям / Burroughs, William 19, 28, 30, 31, 78
Барсак, Андре / Barsacq, André 204
Барт, Ролан / Barthes, Roland 196, 244, 403, 404, 407, 409, 411
Барстоу, С. 116
Барт, Джон / Barth, John Simmons 78, 79, 80, 89
Бартелмі, Дональд 78, 80
Барча Пардо, Мерседес 390
Бассані, Джорджо / Bassani, Giorgio 190
Бассет Жерар 246
Баум, Френк 36
Бах, Йоганн Себастьян 142
Бахтін, Михаїл 91, 383, 384
Бачинський, Кшиштоф Каміль 274
Бедгем, Джон 86
Бежарано, Естер 141
Безкоровайний, Г. 233
Безобразова, Л. Л. 92
Беккет, Семюел / Beckett, Samuel 3, 204, 206, 207, 219, 211-217, 219-220, 230-241, 246
Беллентайн, Роберт Майкл / Ballantyne, Robert Mikael 96, 98
Беллоу, Сол / Bellow, Saul 74, 76
Белль, Генріх (див. Бьолль, Гайнріх) 152, 156, 157, 161
Бенн, Готфрід 127, 131
Берберова, Ніна 66, 67, 72, 73
Бергсон, Анрі 406
Береза, Микола 238
Березіна, Дарина 259
Берлусконі, Сільвіо 263
Беррець, Вернер 137
Берроуз, Едгар 35, 36, 37
Бертон, Річард / Burton, Richard 122
Бесьєр, Ж. 251, 326
Бехер, Йоганнес 124

Белорусець, Марк 140
 Б'єньковська, Ева 302
 Бєньчик, Марек 312
 Биков, Василь 361
 Бієн, Брендан / Behan, Brendan 108, 110, 116
 Біконт, Анна 313
 Білоцерківець, Наталія 177, 182
 Бітов, Андрій 410
 Блай, Роберт 28
 Бланкман, Б. 251, 326
 Блен, Роже 232
 Блок, Олександр (Блок, А. А.) 56, 139
 Бодріяр, Жан / Vaudrillard, Jean 244, 408
 Бозе, Ганс-Юрген 137
 Бойд, Вільям 161
 Бойд, Стівен 91
 Бойченко, Олександр 285, 289, 290, 291, 292,
 295, 297, 298, 299, 300, 303
 Бойчук, Богдан 18, 219
 Болдуїн, Джеймс / Boldwin, James 19, 23, 24, 52
 Болецький, Владзімеж 300, 301
 Болівар, Сімон 358
 Бонд, Едвард 116
 Борі, Жан-Луї / Bory, Jean Louis 246
 Боровський, Тадеуш / Borowski, Tadeusz 3, 273,
 274, 281, 285-292, 294, 300
 Борхерт, Вольфганг / Borchert, Wolfgang 3, 123,
 128, 130-135, 152
 Борхес, Хорхе Гілермо 348
 Борхес, Хорхе Луїс / Borges, Jorge Luis 3, 54,
 255, 256, 257, 272, 347-361, 372, 373, 374, 389,
 406, 410, 413
 Борхеси (родина) 348
 Борщевський, Сергій 348, 349, 391
 Бояджієв, Г. 224
 Боярський, Вацлав 274
 Брамс, Йоганнес 143
 Брандт, Віллі 167
 Брандо, Марлон 12
 Браун, Ден 264
 Бредбері, Волтер А. 39
 Бредбері, Леонард Сполдінг 36
 Бредбері, Рей Дуглас / Bradbury, Ray (Raymond)
 Douglas 3, 33, 36-44, 53
 Бредель, Віллі 124, 125
 Бреза, Тадеуш 276
 Брейгель, Пітер (Пітер Брейгель Старший) 345,
 346
 Брейн, Джон / Braine, John 110
 Бретон, Андре 382
 Брехт, Бертольд 18, 20, 115, 124, 204, 208, 218, 225
 Британішський, Володимир
 (Британишский, В.) 285, 290
 Бріджес, Алан 86
 Бродський, Йосип 206, 411
 Бродські, Анна (Бродски, А.) 62, 63, 68, 69, 70
 Броневський, Владислав 274
 Бронте, Шарлотта 194
 Брех, Герман 319
 Буадефр, П'єр де 211, 212
 Бубер, Мартін 145
 Булгаков, Михаїл 255, 256, 272
 Бунін, Іван 56, 59
 Буркот, Станіслав 334
 Буценко, О. 220, 226
 Бушцаті, Діно 206
 Буш, Джордж (президент США) 40
 Бушуєва, Світлана (Бушуева, С. К.) 197
 Бьолль, Гайнріх (Белль, Генріх) / Böll, Heinrich
 Theodor 3, 128, 130, 133, 151-163, 167,
 168-169
 Бютор, Мішель / Butor, Michel 241, 243, 245,
 247, 255
 Бюхнер, Георг 152
 Бялошевський, Мирон / Białoszewski, Miron 273,
 292-293
 Вагнер, Ріхард 143, 417
 Вайда, Анджей / Wajda, Andrzej Witold 276, 279,
 280, 290, 309
 Вайльд, Оскар 231, 348, 413
 Вайнерт, Еріх 124
 Вайсглас, Іммануель 149
 Вайсер, Юрген 137
 Вайт, Гайден 86
 Вайян, Роже 242
 Ваксмахер, Моріс 244, 245, 248
 Валері, Поль 139, 251
 Вальзер, Мартін 128
 Вальс-Інклан, Рамон дель 129
 Вальчак, Міхал 313
 Ванчура, Владислав 318
 Варгас Льоса, Маріо / Vargas Llosa, Mario 359,
 372, 389
 Варецька, С. О. 170
 Василевська, Ванда 274, 276
 Василюк, В. 134
 Ват, Александер 274
 Вега, Лопе де 115
 Ведекінг, Франц 129
 Вежинов, Павел 361
 Вейн, Джон / Wain, John Barrington 108, 110, 112
 Великовський, Самарій (Великовский, С. И.)
 244, 245
 Веллз, Герберт (Веллс, Г.) 34, 35, 36, 37
 Венгерова, Елла (Венгерова, Э.) 171, 175
 Венедиктова, Т. Д. 22
 Веркор (автонім – Брюллер, Жан) 242
 Верлен, Поль 215, 350
 Верн, Жуль 34, 36, 37
 Вернер, Анджей / Werner, Andrzej 290
 Верфель, Франц / Werfel, Franz 144, 374
 Вескер, Арнольд / Wesker, Arnold 108, 110, 112
 Ведіна, Валерія 283, 284

Вика, Казимеж / Wyka, Kazimierz 292
 Виктор, Дж. 220
 Виноградов, И. 376
 Висоцький, Володимир 411
 Вівіані, Раффаеле 190
 Відал, Гор 16
 Відеман-Вольф, Барбара 147, 148
 Війон, Франсуа 79
 Віктор, Джим 220
 Віктюк, Роман 216
 Вілар, Жан / Vilar, Jean 205
 Вілсон, Колін / Wilson, Colin Henry 110
 Вільямс, Вільям Карлос 29
 Вільямс, Генк 31
 Вільямс, Дейкен 17
 Вільямс, Едвіна 8
 Вільямс, Роуз 9, 11, 17
 Вільямс, Теннессі (автонім – Томас Ланір
 Вільямс) / Williams, Thomas Lanier III 3, 8-19,
 22, 31, 52, 75, 90
 Вінграновська, Галина 392
 Віндем, Джон / Wundham, John 268
 Вінквіст, Чарльз Е. 405
 Вінфрі, Опра 48
 Вісконті, Лукіно / Visconti di Modrone, Luchino
 192, 194, 195, 197
 Вітковський, Міхал 312
 Вітмен, Волт 27, 29, 40
 Вітрак, Роже 209
 Вітторіні, Еліо / Vittorini, Elio 190
 Вішоу, Бен 186
 Влодек, Адам 330
 Во, Івлін / Waugh, Evelyn Arthur St. John 109
 Вокер, Еліс 74, 90
 Волков, Олег 56
 Вольтер 355, 357
 Воннегут, Курт / Vonnegut, Kurt, Jr. 23, 42, 74,
 77, 78, 80, 83-85, 90
 Воррен, Роберт Пенн 19
 Вотергауз, К. 116
 Вулф, Вірджинія 75, 194, 251, 348
 Вулф, Том / Wolfe, Tom 74, 88, 89
 Вулф, Томас / Wolfe, Thomas Clayton 22, 133
 Вульфгіт, Дональд 117

 Гаас, Павел 315
 Габермас, Юрген 20
 Гавел, Вацлав 206, 271, 316, 320
 Гаврилів, Тимофій 48, 50, 51, 52, 93, 95, 96, 100,
 140, 391, 392
 Гайдеггер, Мартін 128, 319
 Гайдн, Йозеф Франц 38
 Гайм, Георг 131
 Гайм, Стефан 264
 Гайне, Гайнріх 143, 148
 Гайнлайн, Роберт / Heinlein, Robert Anson 34, 36
 Гакслі, Олдос 35, 356

 Гамільтон, Едмунд 35
 Гассан, Ігаб (Хассан, Іхаб) / Hassan, Ihab 17, 77,
 404, 405, 409, 412, 414, 415
 Гатненко, Лариса 220
 Гашек, Ярослав 314
 Гегель, Георг Вільгельм Фрідріх 180
 Геккер, Теодор 157
 Гелескул, Анатолій 290
 Геллер, Джозеф / Heller, Joseph 23, 74, 78, 80-83, 90
 Гельдерлін, Фрідріх (Гьолдерлін, Ф.) 131
 Гемінгвей, Ернст 19, 22, 128, 133, 390
 Геніке, Дітер 160
 Генрі VIII (англійський король) 152
 Герасим, Олександр 295, 298, 299
 Герберт, Френк 36
 Гердер, Йоганн-Готфрід 147
 Герич, Анна 326
 Герлінг-Грудзінський, Густав / Herling-
 Grudziński, Gustaw 3, 274, 291, 294-303, 313
 Гесс, Рудольф 142
 Гессе, Герман 124, 152, 361, 374, 417
 Гецене, У. 134
 Гітлер, Адольф 179, 213, 262, 282
 Гласко, Марек / Hlasko, Marek 3, 294, 295,
 304-305, 313, 314
 Глушак, Анатолій 333
 Гоголь, Микола 61, 79, 267, 363, 367, 384
 Гокс, Джон 78
 Голберг, Людвіг / Holberg, Ludvig 35
 Гольбейн, Ганс 143
 Гомза, Іван 228
 Горбаневська, Наталія 290, 299
 Гордон, Олександр 333
 Горева, Євгенія 163
 Горячев, Володимир 85
 Горький, Максим 112
 Гофман, Ернст Теодор Амадей 171, 181, 185
 Гофмансталь, Гуго фон 139
 Граділек, Адам 326
 Грабовська, Галина 391
 Градовський, А. В. 92
 Гринчак, Н. І. 171
 Гробанкова, Вера 325
 Гугнин, А. А. (Гугнин, А. А.) 170
 Гуго-Бадер, Яцек 312
 Гуревич, Арон 34
 Гюго, Віктор 181, 185
 Гюлле, Павел Марек 314

 Гайци, Тадеуш 274
 Галагер, Джон А. 86
 Галчинський, Константи-Ільдефонс 275
 Гальєгос, Ромуло 375, 377
 Гарднер, Джон 74, 89
 Гарсія Лорка, Федеріко 382

- Гарсія Маркес, Габріель / García Márquez, Gabriel 3, 326, 347, 359, 372, 383, 386, 387, 388-403, 404, 410, 415, 418
- Гатрі, Вуді / Guthrie, Woody 31
- Гваттарі, Фелікс 407, 409
- Геббельс, Йозеф 132
- Гедройць, Єжи (Гедройц, Є.) / Giedroyc, Jerzy 294, 295, 302, 304, 331
- Геніс, Олександр 233
- Гернсбек, Г'юго / Gernsback, Hugo 34, 35
- Гільйо, Жерар 54
- Гімарайш Роза, Жуан / Guimarães Rosa, João 372, 373
- Гінзберг, Ален / Ginsberg, Irwin Allen 19, 24, 25, 27-28, 31, 32
- Гіров, Карл Рагнер 160
- Голдінг, Вільям / Golding, William Gerald 3, 91-108, 361, 371
- Голль, Іван / Goll, Iwan 138, 139
- Голль, Клер 139
- Голль, Шарль де 243, 271
- Гольдфаден, Аврам 147
- Гомбрович, Вітольд 274, 295, 312
- Гордімер, Надін 326
- Гордон, Кейт 86
- Гордон Флеш 37
- Готвальд, Клемент 315
- Грасс, Гюнтер / Grass, Günter 3, 128, 151, 163-169, 170, 206, 218
- Граф, Таня 173
- Грегор, Ян 91
- Грейвз, Роберт 264
- Гройс, Борис 417
- Гросс, Ян Томаш 313
- Гуерра, Тоніно 190
- Гьоте, Йоганн-Вольфганг (Гете, Й.-В.) 147, 149, 325
- Давиденко, Г. Й. 171
- Данелія, Георгій 195
- Даніловський, Густав 258, 259
- Данкен, Роберт / Danken, Robert 19, 29
- Данліві, Джеймс Патрік / Donleavy, James Patrick 78, 80
- Д'Аннунціо, Габріеле 187, 192
- Дассен, Жюль 21
- Декарнен, Жан 215
- Дельоз, Жиль / Deleuze, Gilles 407, 409
- Демірський, Павел 313
- Денель, Яцек 312, 314
- Дерріда, Жак (Деріда Ж.) / Derrida, Jacques 244, 407, 408, 410, 413
- Деснос, Робер 382
- Дефо, Даніель 98
- Дешво-Дюменсіль, Сюзанна 232, 233
- Джакометті, Альберто 210
- Дженкс, Чарльз 409, 412
- Джермі, П'єтро / Germi, Pietro 193, 197
- Джойс, Джеймс / Joyce, James 54, 230, 231, 232, 247, 348
- Джонз, Лерой / Jones, Leroy 74, 76
- Джонс, Джеймс / Jones, James Ramon 19, 23
- Джуліані, Альфредо 203
- Дзаваттіні, Чезаре / Zavattini, Cesare 192, 194
- Джугашвілі, Яков 324, 327
- Дзампа, Луїджі / Zampa, Luigi 192
- Дзефіреллі, Франко (автонім – Корсі, Джанфранко) / Zeffirelli, Franco 194
- Дзюб, Іван 365
- Діброва, Володимир 85, 219, 220, 221, 226, 234, 238
- Діброва, Лідія 85
- Дівайн, Джордж 110
- Дідро, Дені 181, 317, 319
- Дікінсон, Емілі 139
- Діккенс, Чарльз 181, 185
- Ділан, Боб (автонім – Роберт Ціммерман) / Dylan, Bob (Zimmerman, Robert Allen) 27, 30-33
- Ділені, Шейла / Delaney, Shelagh 108, 110, 112, 116
- Дільтей, Вільгельм 406
- Дін, Джеймс 305
- Дінеску, Віолетта 137
- Дітль, Гельмут 173
- Доктороу, Едгар Лоренс 74, 89
- Домбровська, Марія 275
- Домословський, Артур 313
- Донателло, Давид 194
- Дорошевич, А. 220
- Достоевська, Анна 58
- Достоевський, Ф. М. 62, 65, 88, 156, 192, 247, 251, 295, 297-298, 358, 363, 384
- Драйзер, Теодор 22
- Древновський, Тадеуш 285
- Дроздовський, Дмитро 71, 260, 271
- Дубін, Борис (Дубин, Б. В.) 353, 360
- Дукай, Яцек 314
- Дымшиц, А. Л. 123
- Дювер, Тоні / Duvert, Tony 246
- Дюрас, Маргарет / Duras, Marguerite 246
- Дюрренматт, Фрідріх 18, 206, 207, 218, 219
- Еко, Умберто 173, 404, 409, 410, 413, 415, 418
- Еліаде, Мірча 213, 224
- Еліот, Томас Стернз 29, 54
- Елканн, Ален 202
- Еллісон, Ральф / Ellison, Ralph 19, 23
- Елюар, Поль 139, 210, 242, 382
- Еміс, Кінгслі / Amis, Kingsley William 108, 110, 112
- Ердег, Себастьян 258, 259
- Ере, Іда 137
- Еремеев, Л. А. 246

- Есслін, Мартін (Эсслин, М.) / Esslin, Martin 109, 116, 206, 220, 236, 239
 Естрада Кабрера, Мануель Хосе 379
 Етвуд, Маргарет 120
 Ешбері, Джон / Ashbery, John 29
- Єнс, Вальтер 125, 146
 Єнс, Вольф / Jens, Wolf 130, 151
 Єременко, О. В. 92
 Єсенін, Сергій 139
 Єфремов, Іван 36
- Жаррі, Альфред / Jarry, Alfred 208-209, 239
 Жене, Жан (Жане, Ж.) / Genet, Jean 204, 206, 214-216
 Жердинівська, Маргарита 391, 392
 Жід, Андре 215
 Жіроду, Жан 148
 Жолдак, Богдан 85
 Жолоб, Світлана 391
 Жуве, Луї / Jules, Louis Eugène 204
- Забужко, Оксана 244, 324, 325, 326
 Задара, Міхал 313
 Закс, Неллі 152
 Замбжицька, Марта 310
 Замойський, Владислав 329
 Затонський, Д. В. 156, 161, 162, 244, 388, 392
 Зачевський, Е. А. 126, 128, 130
 Зверев, Олексій (Зверев, А.) 94
 Зегерс, Анна 124, 125
 Земсков, В. 376
 Зіверт, Світлана 58
 Золя, Еміль 181, 375, 376
 Зюскінд, Вільгельм Еммануель 171
 Зюскінд, Мартін 171
 Зюскінд, Патрік / Süskind, Patrick 3, 169-186, 410, 411, 413, 418
 Зюскінд, Якоб 173
- Иванов, Д. А. 22, 78, 209, 211
- Ібсен, Генрік 115
 Івашкевич, Ярослав 273, 275, 276, 289
 Іздрік, Андрій 303
 Ікаса, Хорхе / Icaza, Jorge 375-377
 Ісаєв, І. 295, 301
- Йонеско, Ежен / Ionesco, Eugène 3, 204, 206, 207, 208, 212-214, 217-218, 219-230, 233, 239-241, 317
- Кавабата, Ясунарі 370
 Кавендіш, Маргарет 35
 Казак, Герман 125, 151
 Казан, Елія 12
 Казандзакіс, Нікос 257, 258, 264
- Кайзер, Георг 145
 Кайроль, Жан / Cayrol, Jean 246
 Кальвіно, Італо / Calvino, Italo 190
 Камю, Альбер 18, 20, 205, 208, 218, 224, 242, 253, 296, 361, 371
 Каніболоцька, О. А. 92
 Кант, Іммануїл 180
 Капоте, Трумен / Capote, Truman 49, 52, 74, 86-89, 90, 415
 Капусцінський, Ришард 312, 313
 Карвер, Р. 89
 Карельський, А. 166
 Карівець, Ірина 333
 Карпентьєр, Алехо / Carpentier, Alejo 359, 372, 373, 374, 380-383, 386
 Карпович, Ігнацій 312
 Кассола, Карло / Cassola, Carlo 190
 Кастеллані, Ренато / Castellani, Renato 193
 Кастро, Фідель 270
 Кауфман, Володимир 238
 Кауфман, Філіп 319
 Кафка, Франц 54, 62, 72, 120, 121, 128, 139, 208, 247, 270, 314, 319, 326, 355, 363, 374, 390
 Квік, С. Я. 92
 Квітницька-Рижова, Катерина 220
 Кеель, Даніель 173
 Кейдж, Джон 29
 Кермоуд, Френк 91
 Керрол, Льюїс 57
 Кертес, Імре 289
 Керуак, Джек / Kerouac, Jack 19, 24, 27, 31
 Кессіді, Ніл 26
 Кестлер, Артур 20, 127
 К'єркегор, Серен / Kierkegaard, Søren 224
 Кибальчич, Л. 364
 Китастиї, Віктор 235
 Кінкід-Вікс, Мері 91
 Кіплінг, Редьярд 348
 Кіфер, Ансельм 137
 Кларк, Артур 35, 36
 Клаттери (родина) 86, 88
 Клімова, Маруся 249
 Коваленко, Г. 220
 Ковалів, Юрій 79
 Кодама, Марія 352, 360
 Коельйо, Зеферіно 264
 Кожев, Олександр 409
 Коза, Дьордь 137
 Кокс, Ганс 137
 Кокто, Жан 208, 209, 215
 Колаковський, Лешек 306
 Колечко, Віктор 85
 Колошук, Н. Г. 91, 169, 176, 219, 297, 308
 Кольтенгоф, Вальтер 127
 Конвіцький, Тадеуш / Konwicki, Tadeusz 3, 294, 305-310, 310, 313
 Конєва, Женев'єва 391, 392

- Кононович, Леонід 314, 319, 321, 323
 Конопніцька, Марія 304
 Копелев, Лев 162
 Копс, Б. 116
 Короткевич, Володимир 259
 Король, Олег 71
 Корсо, Грегори 28, 31
 Кортасар, Хуліо / Cortázar, Julio 347, 359, 372, 373, 374, 380, 413, 415
 Коссака-Щуцька, Зоф'я 288
 Корчак, Януш 312
 Кофман, Андрій 384
 Кочур, Григорій 329, 333
 Кошелівець, Іван 295
 Крафт, Рут 148
 Краус, Карл 142
 Кравчук, Олексій 238
 Крейн, Гарт 16
 Крейн, Стівен 29
 Кричфалушій, Іван 120
 Крілі, Роберт / Creeley, Robert 19, 29
 Крістева, Юлія 408
 Кромптон, Дон 91
 Кротов, Яков 257
 Кручковський, Леон 274, 276
 Кубрик, Стенлі 173
 Кукук, Феліцітас 137
 Кулагина-Ярцева, В. С. 360
 Кундера, Лудвік 315
 Кочур, Мілан / Kundera, Milan 3, 303, 314-329, 404, 405, 410, 413, 415, 418
 Купер, Гарі 44
 Купрін, Олександр 148
 Курбас, Лесь 238
 Кутейщикова, В. Н. 383
 Кутзеє, Максвелл 326
 Кушнірова, Т. В. 97
 Кьоппен, Вольфганг (або Кеппен, В.) 128
- Лавріненко, Юрій 295
 Лагроле, Жан / Lagrolet, Jean 246
 Лакан, Жак 244, 265
 Лакнер, Ласло 137
 Лангер, Адам 270
 Лану, Арман 242
 Лара, Соуза 262
 Ларина, С. 285
 Ласкер-Шюлер, Ельза 148
 Латник, Григорій 349
 Латтуада, Альберто / Lattuada, Alberto 192, 193, 197
 Ле Гран, Е. 326
 Ле Клезіо, Жан-Марі Гюстав / Le Clézio, Jean-Marie Gustave 246
 Леві, Карло / Levi, Carlo 190, 406
 Леві-Строс, Клод 406
 Легінза, В. 334
- Лем, Станіслав 334
 Ленін, В. 300
 Леніца, Данута 306
 Леніца, Ян 306
 Ленц, Зігфрід 133, 167
 Лень, Наталія 85
 Лермонтов, Михайл 71, 138
 Лестранж, Жізель 138
 Лисенко, Є. 257
 Литвиненко, Є. 283, 284
 Литвинюк, Оксана 92, 94, 98, 103
 Лі, Вів'єн 16
 Лі, Нелл Гарпер / Lee, Nelle Harper 3, 33, 44-54
 Лідзани, Карло 197
 Лімборський, Ігор 181
 Ліотар, Жан-Франсуа / Lyotard, Jean-François 407, 408
 Ліповецький, Марк 404, 416, 417
 Ліщинська, Н. М. 92
 Ллера, Кармен 202
 Лобачевський, Н. И. 18
 Логвиненко, Олекса 163, 168
 Лодж, Дейвід 91
 Лозинська, Галина 157, 163
 Лоллобриджида, Джина / Lollobrigida, Gina 192
 Лорен, Софі 195, 198
 Лоузі, Джозеф 120
 Лукач, Дьєрдь 318
 Льорке, Оскар 127
 Лысенко, С. 172, 175
 Любка, А. 296, 303
 Лямина, Е. Э. 61, 62
- Мазіна, Джульєтта 195
 Майнеке, Дітланд 137
 Майрінк, Густав 374
 Майський, І. 301
 Макіннес, К. 116
 Маккарті, Джозеф Р. 21
 Маклюр, Маргеріт Сюзанна 38
 Максмастер, Енью 117
 Маламуд, Бернард 153
 Малапарте, Курціо / Malaparte, Curzio 200
 Малець, Ганна 250
 Малій, Алла 117, 118
 Малліган, Роберт / Mulligan, Robert 44
 Мандельштам, Осип 56, 139
 Манн, Томас 124, 135, 143, 177, 181, 192, 374
 Манні, Еріх та Клаус 172
 Манцен, Вальтер 127
 Маньяні, Анна / Magnani, Anna 16, 192, 193, 195
 Мараїні, Дача 202
 Марінетті, Філіппо Томмазо 187
 Маркс, Карл 20
 Марло, Френк 19
 Марчак-Оборський, Станіслав 274
 Марченко, Валерій 156

- Масловська, Дорота 312, 313
 Мастроянні, Марчелло 195, 198
 Матвиенко, О. В. 18
 Матіяш, Богдана 235
 Мачадо-і-Моралес, Герардо 381
 Маяковський, Володимир 316
 Медведь, В'ячеслав 244
 Медек, Тіло 137
 Медкаф, Стівен 91
 Мейлер, Норман / Mailer, Norman Kingsly 19, 23,
 74, 76, 89, 258, 259, 264
 Мейреллес, Фернанду 270
 Мейсон, Боббі Енн 89
 Меріке, Едуард 148
 Мерло, Франк 17
 Мерль, Робер 242
 Мерсер, Д. 116
 Метерлінк, Моріс 207, 212
 Мислівський, Веслав / Myśliwski, Wiesław
 310-314
 Михальська, Н. 14, 16, 17, 37, 39, 172, 223, 233,
 334, 364
 Михеєва, А. (Михеева, А. Н.) 207, 210, 212, 220,
 222, 224
 Міллей, Една 40
 Міллер, Артур 8, 15, 22
 Мілош, Чеслав / Miłosz, Czesław 274, 289, 299,
 300, 309, 312, 330, 332, 334
 Мільнер, М. 251, 326
 Мілюков, П. Н. 56
 Мінсен, Фрідріх 127
 Мірошниченко, Л. Я. 92
 Місіма, Юкіо 48, 370
 Містраль, Габрієла 380, 389
 Міцкевич, Адам 309
 Млечина, І. 166
 Моем, Сомерсет 119
 Мокрик, Радомир 314, 315, 316, 317, 318, 320, 326
 Мольєр, Жан Батист 121
 Моравія, Альберто (автонім – Альберто
 Пінкерле) / Moravia, Alberto 187, 190, 195,
 199-202, 204
 Моранте, Ельза 200, 202
 Моренець, В. П. 235
 Моріак, Клод / Mauriac, Claude 246
 Моріак, Франсуа 242, 255
 Моррісон, Тоні 52, 74, 89, 90
 Моруа, Андре 242
 Мохнацька, Марта 333, 340
 Моцарт, Вольфганг Амадей 38, 142, 143, 181
 Мрожек, Славомір 206
 Музіль, Роберт 319, 326
 Мур, Крістофер 258, 259
 Муссоліні, Беніто 187, 200, 262
 Набок Мурза 55
 Набоков, Владімір (псевдонім – В. Сірін) /
 Nabokov, Vladimir 3, 54-74, 406, 410, 411, 413
 Набоков, В. Д. 55
 Набоков, Дмитрій 58
 Набоков, Кірілл 61
 Набоков, Сергій 61
 Набокова, Віра (Слонім, Віра Євсеївна) 58, 59,
 61, 71
 Набокова, Єлена Іванівна (Рукавішнікова, Є. І.) 55
 Набокови (родина) 55, 61, 71
 Налковська, Зоф'я / Nałkowska, Zofia 273, 275,
 281-283, 285, 293
 Наполеон I Бонапарт 184
 Натев, Атанас 222
 Некряч, Тетяна 13, 14, 18, 45, 47, 48, 49
 Нерваль, Жерар де 144
 Неруда, Пабло 347, 374, 389, 438
 Никитин, В. А. 223, 225
 Ніва́, Жорж (Нива, Ж.) 61, 62
 Ніколз, А. 116
 Ніколс, Майкл 82
 Ніколсон, Джек 26
 Ніл, Н. 115
 Ніцше, Фрідріх 146, 179, 406, 414
 Нобель, Альфред 329
 Новак, Ян 326
 Новикова, Марина 140
 Нойманн, Петер Горст 140
 Норвід, Ципріан 278
 Носсак, Ганс Еріх / Nossack, Hans Erich 126
 Ньюмен, Пол 16
 Нямцу, Анатолій 92, 94, 98, 103, 257, 259
 Обама, Барак 120
 О'Гара, Френк / O'Hara, Frank 19, 29
 О'Генрі 40
 Ое, Кездзабуро 370
 Олбі, Едвард / Albee, Edward Franklin 74-75, 90, 206
 Олевський, Лев 391, 392
 Олександр II (російський цар) 55
 Олів'є, Лоуренс 115, 121
 Олсон, Чарльз / Olson, Charles 29
 Ольє, Клод / Ollier, Claude 246
 Ольшевський, Крістіан 288
 Онетті, Хуан Карлос / Onetti, Juan Carlos 359,
 372, 375
 О'Ніл, Юджин 8, 12, 19, 21, 75
 Орвелл, Джордж 20, 35, 413
 Орест, Михайло 140
 Орловські, Пітер 31
 Ортега-і-Гассет, Хосе 129
 Осадчук, Роман 243
 Осборн, Джон / Osborne, John James 108, 109,
 110-116, 121, 122
 Осповат, Л. С. 383
 Осталовська, Лідія 312
 Отеро Сільва, Мігель / Otero Silva, Miguel 347, 372

- Оуен, А. 116
Оуен, Вілфред 120
- Павезе, Чезаре / Pavese, Cesare 187, 190
Павич, Мілорад 413, 415
Павличко, Дмитро 329, 333
Павличко, Соломія 93, 98, 405
Пазоліні, П'єр Паоло / Pasolini, Pier Paolo 187, 203
Памук, Орхан 326
Панас, Генрик / Panas, Henryk 258, 259
Парандовський, Ян 309
Парменід 321
Пас, Октавіо 389
Пасічна, Воліна 314
Пашковський, Євген 244
Пащенко, Вадим 244
Педро Себастьяно, Соня 260, 271
Пек, Грегорі 44
Пельман, Лео 374
Пенже, Робер / Pinget, Robert 246
Перепадя, Анатолій 220
Перон, Хуан Домінго 352
Пессоа, Фернанду 262
Петро I (російський цар) 55
Петрушевська, Людмила 206, 208, 410
П'єха, Едіта 112
Півторак, Г. П. 24
Пікассо, Пабло 112, 136, 151, 280, 315, 413
Пікун, Леся (Пікун, Л. В.) 181, 182
Пільх, Єжи 312, 314
Пінкерле, Карло 199
Пінтер, Гарольд / Pinter, Harold 109, 116-122, 206, 217
Пінчон, Томас / Pynchon, Thomas Ruggles, Jr. 74, 78-79, 80, 172
Піранделло, Луїджі 121, 187, 198, 215
Плард, Генрі 160
По, Едгар Аллан 34, 35, 37, 73, 355
Покальчук, Юрій 359
Пол Л. А. 110
Поллок, Джексон 29
Половинкіна, О. 14, 16, 17
Понтій Пілат 255, 256
Попович, Євген 163
Портер, Кетрін Енн 19
Потапова, Злата 191
Потебня, О. О. 24
Пратоліні, Васко / Pradolini, Vasco 187, 190-191
Прістлі, Джон Бойнтон / Priestley, John Boynton 119
Простова-Покровская, Е. А. 18
Проскурникова, Т. 220
Пруст, Марсель 54, 121, 247, 248, 249, 251
Путін, В. 228, 299, 417
Путрамент, Єжи 274
Пушкін, Олександр 54, 71, 181
Пшибось, Юліан 282
- Рабле, Франсуа 79, 319, 384
Равель, Моріс 38
Разлогов, Кірілл 257
Райнов, Богуміл 64, 65
Райт, Річард 20
Рассел, Бертран 120, 296
Редпат, Вільям 91
Ресс, Пілар 264
Реймер, Малгожата 312
Ремарк, Еріх Марія 124, 135, 170
Рембо, Артюр 144
Ренан, Ернест / Renan, Joseph Ernest 255, 264
Рено, А. (кінорежисер) 253
Ренн, Людвіг 124
Ренуар, Жан 192
Рестрепо Помбо Ф. 452
Ретамар, Роберто Фернандо 373
Рихло, Петро 136, 137, 140, 142, 144, 149, 150
Рівера, Хосе Еустасіо 375, 377
Різмен, Девід / Riesman, David 20
Рікарду, Жан / Ricardu, Jean 246
Рільке, Райнер Марія 127, 131, 139, 411
Ріо, Пілар дель 262, 264
Ріхтер, Ганс Вернер / Richter, Hans Werner 126, 127
Річ, Едрієн 28
Річардсон, Тоні 122
Роа Бастос, Аугусто / Roa Bastos, Augusto 372, 373
Роб-Гріє, Ален / Robbe-Grillet, Alain 243, 245, 247, 251-253, 255
Робсон, Марк 86
Роджерс, Бак 37
Розе, Альма 142
Розенберг, Герольд 29
Розенкранц, Мозес (Моріс) 142, 149
Розі, Франческо 190
Росселіні, Роберто / Rossellini, Roberto 192, 195, 197
Россіні, Джоаккіно 194
Рот, Філіп 317, 318, 326
Рот, Франц 382
Ротко, Марк 29
Роттермунд, Анна Марія 329
Рубановська, О. С. 24, 25, 29, 31
Рубенс, Пітер Пауль 337, 338
Рудяченко, Олександр 85
Ружевиц, Тадеуш 206
Рульфо, Хуан / Rulfo, Juan 372, 373, 374
Рукавішнікови (родина) 55
Русінек, Міхал 331, 333
Руссель, Раймон 209
Руссо, Жан-Жак 180
Рушді, Салман 326
Рыбіна, П. Ю. 209, 211
Рябчук, Микола 305, 306, 307
Ряполова, В. 112
- Савченко, З. В. 92

Саган, Франсуаза 242
 Сад, Альфонс Франсуа Донасьєн де 184
 Саймак, Кліффорд 36
 Салазар, Антоніу де Олівейра 260, 262
 Салевич, Іван 140
 Сальєрі, Антоніо 181
 Сангвінетті, Едуард 203
 Сантіс, Джузєппе де / Santis, Gieseppe De 193, 197
 Сарамаго, Жозе (Сузар, Жозе де) / Saramago, José de Sousa 3, 259-272
 Сарм'єнто, Домінго Фаустіно 378
 Саррот, Наталі (Черняк, Наталія Іллінічна) / Sarraute, Nathalie 241, 243, 244, 245, 246, 247-251, 254, 410
 Саррот, Раймон 249
 Сартр, Жан-Поль 18, 20, 72, 205, 208, 215, 218, 224, 242, 246, 249, 253, 363
 Сварник, Галина 163
 Свіфт, Джонатан 79, 357
 Седельник, В. Д. 22, 78, 209, 211
 Седлецький, Януш Нель 288
 Селін, Луї Фердінан 83
 Селінджер, Джером Дейвід / Salinger, Jerome David 19, 30, 33, 153
 Семків, Ростислав 44
 Сенчишин, Ярина 333, 334, 336, 339, 341, 342
 Сервантес, Мігель де 50, 267, 319, 347, 356, 382, 384, 394
 Сидяченко, Наталя 333
 Синиченко, Олекса 163
 Сіка, Вітторіо де / Sica, Vittorio De 192, 193, 194, 197
 Сікорська-Мішук, Малгожата 313
 Сікорський, В. 301
 Сіллітоу, Алан 112
 Сімон, Клод / Simon, Claude 243, 245, 246
 Сімонов, Костянтин 138, 141
 Сімпсон, Норман Фредерік 109, 112, 116, 206
 Скопненко, О. І. 24
 Скорсезе, Мартін 257
 Скуратівський, Вадим 220, 226
 Слободзянек, Тадеуш 313
 Слонім, Соня 61
 Сміт, Едвард 35
 Смоленський, Павел 312
 Снайдер, Гері 28, 31
 Снайдер, Тімоті 228, 230
 Сноу, Чарльз Персі / Snow, Charles Persy 109
 Сняданко, Наталя 168
 Соколовський, Петро 85, 163, 392, 393
 Сократес, Хозе 270
 Солженіцин, Олександр (Солженицын, А. И.) 64, 155, 162, 292, 295
 Соллєрс, Філіп / Sollers, Philippe 246
 Соловей, Елеонора 140
 Соловьєва, І. 197
 Соломон, Петре 141
 Сорокін, Володимир (Сорокин, В. Г.) 417
 Софокл 73, 252
 Стайн, Гертруда 22
 Стайн, Джон 13, 15
 Стайрон, Вільям / Styron, William 74, 76-77
 Сталін, Й. 204, 280, 299, 301, 324, 417
 Станіславський, Костянтин 15
 Станіславський, Ян 329
 Старик, В. 283, 284
 Старовойтов, Олександр 257
 Стасюк, Анджей 313, 314
 Стейнбек, Джон 19, 22, 23, 361
 Стейплдон, Олаф 35
 Стельмах, Дмитро 392
 Стендаль (автонім – Анрі-Марі Бейль) 111
 Стерн, Лоренс 319
 Стефан, Олег 238
 Стоппард, Том 116
 Сторі, Девід 112
 Стоун, Беатриса 31
 Стравінський, Ігор 315
 Стрелер, Джорджо 203
 Стрельчук, Г. М. 171
 Строїнський, Здіслав 274
 Стругацькі, Аркадій і Борис (брати, письменники-фантасти) 36, 258
 Струмінський, Богдан 275, 289
 Стус, Василь 136, 140, 156
 Стшемпка, Моніка 313
 Сюрер, Поль 209
 Таганов, А. 247
 Тайгер, Вірджинія 91
 Тайлер, Єнн 89
 Таксіль, Лео / Taxil, Leo 255
 Таращук, Петро 71, 220
 Тарнавський, Юрій 219
 Твен, Марк 52, 79
 Тейлор, Віктор Е. 405
 Тейлор, Елізабет 16
 Тейлор, Лоретт 16
 Тенді, Джесіка 12
 Теннісон, Адьфред 16
 Тесігагара, Гіросі / Teshigahara, Hiroshi 365, 371
 Тиквер, Том 173, 186
 Тимошук, Л. 134
 Тичина, Павло 316
 Тік, Людвіг 207
 Тілліх, Пауль 20
 Тітков, Анджей 309
 Тіціан 182
 Тойнбі, Арнольд 404
 Токарчук, Ольга 314
 Толмачєв, В. М. 22, 78, 171, 209, 211
 Толлер, Ернст 145
 Томас, Ділан 30, 32
 Толстая, С. А. 58

- Толстой, Лев 156, 376
Тонконогова, С. 285
Торквемада, Томас де 279
Торнтон, Брюс 297
Тохман, Войцех 312
Тракль, Георг 131, 144
Трефулка, Ян 315
Триков, В. 223
Троцький, Лев 300
Тувім, Юліан 274, 275
Туллі, Магдалена, 314
Тшебінський, Анджей 274
- Українка, Леся 91, 297, 308
Ульяненко, Олесь 244
Унамуно, Мігель де 29
Уривський, Іван 13
Урнов, Д. 112
- Фавлз, Джон (Фаулз, Дж.) 120, 260, 402
Федоренко М. Г. (Федоренко, Н.) 366, 367
Фелліні, Федеріко / Fellini, Federico 187, 194, 197, 203, 267
Феодосьєв, С. 248
Фербенкс, Дуглас 36
Ферлінгетті, Лоренс 28, 29, 31
Фернандес де Лісарді, Хосе Хоакін / Fernández de Lizardi, José Joaquín 374
Фесенко, В. І. 251, 326
Фідлер, Леслі 89
Філіпович, Корнель 330
Філіппо, Едуардо де (автонім – Eduardo Passarelli) / Filippo, Eduardo De 187, 197-199, 203
Фіргес, Жан 144, 149
Фіцджеральд, Френсіс Скотт 22, 120, 128
Фішбейн, Мойсей 140
Флобер, Гюстав 251
Фо, Даріо / Fo, Dario 203
Фолкнер, Вільям 9, 19, 22, 23, 40, 52, 128, 348, 361, 390, 401
Форман, Мілош 26, 181
Форд, Александер 305
Фрадкін, Ілля (Фрадкін, И. М.) 123
Франко, Іван 12, 13, 15
Фрэнко, Франциско 262
Фридрих, Ірина (Фрідріх, I. C.) 175
Фрід, Яків 224
Фріш, Макс 206, 218, 361
Фройд, Зигмунд 20, 66, 92, 265, 326, 406
Фуентес, Карлос / Fuentes, Carlos 372
Фуко, Мішель / Foucault, Paul-Michel 244, 403, 407
Фукуяма, Френсіс 408
Фучик, Юліуш 316
- Хазін, Вадим 85
Халізов, Віктор 414
- Харенко, Михайло 45, 47
Харитонов, В. 112
Хаславський, Олег 290
Хвін, Стефан 92, 314
Хепберн, Кетрін 16
Хіменес, Хуан Рамон 129
Хлебніков, Велемір 139
Ходасевич, Владислав 61
- Цвайг, Арнольд 124
Целан, Пауль (автонім – Пауль Анчель / Anchel) / Celan, Paul 3, 136-151
Цимбалюк, Т. В. 24
Цівкач, Ольга 334, 339, 341
Ціманн, Соня 305
Ціммерман, Абрахам 31
Цьона, Олег 238
- Чапек, Карел 268
Чаплін, Чарлі 21, 197
Череватенко, Леонід 140, 333, 338
Чертенко, Олександр 172
Черчилль, Вінстон 101
Честертон, Кіт Гілберт 358
Чех, Аннамарі 153
Чехов, Антон 16, 111, 113, 114, 138
Чівер, Джон / Cheever, John 74, 88
Чоп, Галина 310
Чоран, Еміль Мішель (або Сьоран, Е. М.) / Cioran, Emil Michel 213, 224
- Шабловський, Вітольд 312
Шалагінов, Борис 179, 180, 181
Шаламов, Варлам 292
Шама, Олег 336
Шамина, В. Б. 18
Шар, Рене 139
Шахова, К. О. 160, 161
Шаховська, Зінаїда (Шаховская, З.) 54, 57, 58, 59, 61, 63
Шевченко, Олексій 405
Шевченко, Станіслав 333
Шевченко, Тарас 118
Шевчук, Валерій 92
Шейнерт, Малгожата 313
Шеклі, Роберт 42
Шекспір, Вільям 121, 139, 194
Шелест, Володимир 163
Шеллі, Мері 35, 37, 181, 182
Шеремет, О. 311
Шимборська, Віслава / Szymborska, Maria Wisława Anna 3, 329-346
Шимборський, Вінцентій 329
Шлінк, Бернгард 290
Шмаглевська, Северина / Szmaglewska, Seweryna 273, 275, 283-285, 293
Шнайдер, Алан 233

- Шнайдер, Роберт 170
 Шнайдер-Ленг'ель, Ільзе 127
 Шнурре, Вольфдтріх 127, 130
 Шовкун, Віктор (Шовкун В. Й.) 262, 268, 392, 405
 Шоу, Бернард 119
 Шоу, Ірвінг 77
 Шуберт, Франц Петер 143
 Шукшин, Василь 195
 Шульман, І. 374
 Шуман, Роберт 142
- Щавурський, Б. 14, 16, 17, 37, 172, 223, 233, 334, 364
 Щигел, Маріуш 312
- Юнг, Карл Густав 92, 265
- Ягельський, Войцех 312
 Якимович, Т. К. 219, 220, 222, 234, 235
 Яковленко, К. 271
 Ян Павел II (Папа Римський) 313
 Ярошовець, С. І. 92
 Ясперс, Карл 128
 Ященко, Анна 325
- Abe, Kōbō (див. Абе, Кобо) 362
 Adamov, Arthur (див. Адамов, Артюр) 209
 Albee, Edward Franklin (див. Олбі, Едвард) 75
 Alvaro, Corrado (див. Альваро, Коррадо) 198
 Amado, Jorge (див. Амаду, Жоржі) 372
 Amis, Kingsley William (див. Еміс, Кінгслі) 110
 Anchel, Paul (див. Целан, Пауль) 137
 Andersch, Alfred Hellmuth (див. Андерш, Альфред) 127
 Andrzejewski, Jerzy (див. Анджеєвський, Єжи) 276
 Antonioni, Michelangelo (див. Антоніоні, Мікеланджело) 194
 Ashbery, John (див. Ешбері, Джон) 29
 Asturias Rosales, Miguel Ángel (див. Астуріас Розалес, Мігель Анхель) 372, 378
- Ballantyne, Robert Mikael (див. Беллентайн, Роберт Майкл) 96
 Barrault, Jean-Louis (див. Барро, Жан-Луї) 204
 Barsacq, André (див. Барсак, Андре) 204
 Barth, John Simmons (див. Барт, Джон) 78
 Barthes, Roland (див. Барт, Ролан) 407
 Bassani, Giorgio (див. Бассані, Джорджо) 190
 Baudrillard, Jean (див. Бодріяр, Жан) 408
 Beckett, Samuel (див. Беккет, Семюел) 211, 230
 Behan, Brendan (див. Біен, Брендан) 110
 Bellow, Saul (див. Беллоу, Сол) 76
 Białoszewski, Miron (Бялошевський, Мирон) 292
 Boldwin, James (див. Болдуїн, Джеймс) 23
 Böll, Heinrich Theodor (див. Бьолль, Гайнріх) 126, 152
- Borchert, Wolfgang (див. Борхерт, Вольфганг) 130
 Borges, Jorge Luis (див. Борхес, Хорхе Луїс) 347, 372
 Borowski, Tadeusz (Боровський, Тадеуш) 274
 Bory, Jean Louis (див. Борі, Жан-Луї) 246
 Bradbury, Ray Douglas (див. Бредбері, Рей Дуглас) 36
 Braine, John (див. Брейн, Джон) 110
 Burroughs, William (див. Барроуз, Вільям) 28
 Burton, Richard (див. Бертон, Річард) 122
 Butor, Michel (див. Бютор, Мішель) 243
- Calvino, Italo (див. Кальвіно, Італо) 190
 Capote, Truman (див. Капоте, Трумен) 86
 Carpentier, Alejo (див. Карпентьєр, Алехо) 372, 380
 Cassola, Carlo (див. Кассола, Карло) 190
 Castellani, Renato (див. Каstellані, Ренато) 193
 Cayrol, Jean (див. Кайроль, Жан) 246
 Celan, Paul (див. Целан, Пауль) 137
 Cheever, John (див. Чівер, Джон) 88
 Cioran, Emil Michel (див. Чоран, Еміль Мішель) 224
 Cortázar, Julio (див. Кортасар, Хуліо) 372
 Creeley, Robert (див. Крілі, Роберт) 29
- Danken, Robert (див. Данкен, Роберт) 29
 Delaney, Shelagh (див. Ділені, Шейла) 110
 Deleuze, Gilles (див. Дельоз, Жиль) 407
 Derrida, Jacques (див. Дерріда, Жак) 408
 Donleavy, James Patrick (див. Данліві, Джеймс Патрік) 79
 Duras, Marguerite (див. Дюрас, Маргарет) 246
 Duvert, Tony (див. Дювер, Тоні) 246
 Dylan, Bob / Zimmerman, Robert Allen (див. Ділан, Боб) 31
- Eich, Günter (див. Айх, Гюнтер) 127
 Ellison, Ralph (див. Еллісон, Ральф) 23
 Esslin, Martin (див. Есслін, Мартін) 220
- Fellini, Federico (див. Фелліні, Федеріко) 194
 Fernández de Lizardi, José Joaquín (див. Фернандес де Лісарді, Хосе Хоакін) 374
 Filippo, Eduardo De / Passarelli, Eduardo (див. Філіппо, Едуардо де) 197
 Fo, Dario (див. Фо, Даріо) 203
 Foucault, Paul-Michel (див. Фуко, Мішель) 407
 Fuentes, Carlos (див. Фуентес, Карлос) 372
- García Márquez, Gabriel (див. Гарсія Маркес, Габріель) 372, 389
 Genet, Jean (див. Жане / Жене, Жан) 214
 Germi, Pietro (див. Джермі, П'єтро) 193
 Gernsback, Hugo (див. Гернсбек, Г'юго) 34
 Giedroyc, Jerzy (див. Гедройць, Єжи) 294
 Ginsberg, Irwin Allen (див. Гінзберг, Аллен) 27

- Golding, William Gerald (Голдінг, Вільям) 91
 Goll, Iwan (див. Голль, Іван) 138
 Gralewicz-Wolny, I. 335
 Grass, Günter (див. Грасс, Гюнтер) 163
 Guattari, Pierre-Félix (див. Гваттарі, Фелікс) 407
 Guimarães Rosa, João (див. Гімарайш Роза, Жуан) 373
 Guthrie, Woody (див. Гатрі, Вуді) 31
- Hassan, Ihab (див. Гассан, Ігаб) 404
 Heinlein, Robert Anson (див. Гайнлайн, Роберт) 34
 Heller, Joseph (див. Геллер, Джозеф) 81
 Herling-Grudziński, Gustaw (див. Герлінг-Грудзінський, Густав) 296
 Hlasko, Marek (див. Гласко, Марек) 304
 Holberg, Ludvig (див. Голберг, Людвіг) 35
- Icaza, Jorge (див. Ікаса, Хорхе) 375
 Ionesco, Eugène (див. Йонеско, Ежен) 212, 219
- Jarry, Alfred (див. Жаррі, Альфред) 208
 Jens, Wolf (див. Єнс, Вольф) 130
 Jones, James Ramon (див. Джонс, Джеймс) 23
 Jones, Leroy (див. Джонз, Лерой) 76
 Jules, Louis Eugène (див. Жуве, Луї) 204
- Kerouac, Jack (див. Керуак, Джек) 24
 Konwicki, Tadeusz (див. Конвіцький, Тадеуш) 306
 Kundera, Milan (див. Кундера, Мілан) 314
- Lagrolet, Jean (див. Лагроле, Жан) 246
 Lattuada, Alberto (див. Латтуада, Альберто) 193
 Le Clézio, Jean-Marie Gustave (див. Ле Клезіо, Жан-Марі Гюстав) 246
 Lee, Nelle Harper (див. Лі, Нелл Гарпер) 44
 Levi, Carlo (див. Леві, Карло) 190
 Lollobrigida, Gina (див. Лоллобриджида, Джина) 192
 Lyotard, Jean-François (Ліотар, Жан-Франсуа) 407
- Magnani, Anna (див. Маньяні, Анна) 192, 195
 Mailer, Norman Kingsly (див. Мейлер, Норман) 23, 76, 258
 Majda, Jan 294
 Malaparte, Curzio (див. Малапарте, Курціо) 200
 Mauriac, Claude (див. Моріак, Клод) 246
 Miłosz, Czesław (див. Мілош, Чеслав) 299
 Moravia, Alberto (див. Моравія, Альберто) 190, 199
 Mulligan, Robert (див. Малліган, Роберт) 44
 Myśliwski, Wiesław (див. Мислівський, Веслав) 310
- Nossack, Hans Erich (див. Носсак, Ганс Еріх) 126
 Nabokov, Vladimir 54
- O'Hara, Frank (див. О'Гара, Френк) 29
 Ollier, Claude (див. Олье, Клод) 246
 Olson, Charles (див. Олсон, Чарльз) 29
 Onetti, Juan Carlos (див. Онетті, Хуан Карлос) 372
 Osborne, John James (див. Осборн, Джон) 110
 Otero Silva, Miguel (див. Отеро Сільва, Мігель) 372
- Panas, Henryk (див. Панас, Генрик) 258
 Pasolini, Pier Paolo (див. Пазоліні, П'єр Паоло) 203
 Pavese, Cesare (див. Павезе, Чезаре) 190
 Pinget, Robert (див. Пенже, Роберт) 246
 Pinter, Harold (див. Пінтер, Гарольд) 116
 Pratolini, Vasco (див. Пратоліні, Васко) 190
 Priestley, John Boynton (див. Прістлі, Джон Бойнтон) 109
 Pynchon, Thomas Ruggles, Jr. (див. Пінчон, Томас) 78
- Renan, Joseph Ernest (див. Ренан, Ернест) 255
 Ricardu, Jean (див. Рікарду, Жан) 246
 Richter, Hans Werner (див. Ріхтер, Ганс Вернер) 126
 Riesman, David (див. Різмен, Девід) 20
 Roa Bastos, Augusto (див. Роа Бастос, Аугусто) 372
 Robbe-Grillet, Alain (див. Роб-Гріє, Ален) 243, 251
 Rossellini, Roberto (див. Росселіні, Роберто) 192
 Rulfo, Juan (див. Рутьфо, Хуан) 372
- Salinger, Jerome David (див. Селінджер, Джером Дейвід) 30
 Santis, Giuseppe De (див. Сантіс, Джузеппе де) 193
 Saramago, José de Sousa (див. Сарамого, Жозе) 259
 Sarraute, Nathalie (див. Саррот, Наталі) 243
 Sica, Vittorio De (див. Сіка, Вітторіо де) 192
 Simon, Claude (див. Сімон, Клод) 243
 Snow, Charles Persy (див. Сноу, Чарльз Персі) 109
 Sollers, Philippe (див. Соллерс, Філіп) 246
 Stępień, M. 294
 Styron, William (див. Стайрон, Вільям) 76
 Süskind, Patrick (див. Зюскінд, Патрік) 171
 Szmaglewska, Seweryna (див. Шмаглевська, Северина) 283
 Szymborska, Maria Wisława Anna (див. Шимборська, Віслава) 329
- Taxil, Leo (див. Таксіль, Лео) 255
 Teshigahara, Hiroshi (див. Тесігагара, Гіросі) 365
- Urdike, John Hoyer (див. Апдайк, Джон) 88
- Vargas Llosa, Mario (див. Варгас Льоса, Маріо) 379
 Vilar, Jean (див. Вілар, Жан) 205

Visconti di Modrone, Luchino (див. Вісконті,
Лукіно) 192

Vittorini, Elio (див. Вітторіні, Еліо) 189

Vonnegut, Kurt, Jr. (див. Воннегут, Курт) 83

Wain, John Barrington (див. Вейн, Джон) 110

Wajda, Andrzej Witold (див. Вайда, Анджей) 276

Waugh, Evelyn Arthur St. John (див. Во, Івлін) 109

Werfel, Franz (див. Верфель, Франц) 144

Werner, Andrzej (див. Вернер, Анджей) 290

Wesker, Arnold (див. Вескер, Арнольд) 110

Williams, Thomas Lanier III (див. Вільямс,
Теннессі) 8

Wilson, Colin Henry (див. Вілсон, Колін) 110

Wolfe, Thomas Clayton (див. Вулф, Томас) 88

Wolfe, Tom (див. Вулф, Том) 88

Wroczyński, T. 273, 294

Wyka, Kazimierz (Вика, Казимеж) 292

Wyndham, John (див. Віндем, Джон) 268

Zampa, Luigi (див. Дзампа, Луїджі) 192

Zavattini, Cesare (див. Дзаваттіні, Чезаре) 192

Zeffirelli, Franco (див. Дзефіреллі, Франко) 194

Zimmerman, Robert Allen (див. Ділан, Боб) 31

Навчальне видання

Надія Колошук

Історія зарубіжної літератури ХХ століття

У 2 частинах

Частина 2: Після модерну

Навчальний посібник для закладів вищої освіти

Керівник видавничих проєктів: А.О. Ястребов

Друкується в авторській редакції

Комп'ютерна верстка: Н.М. Тишківська

Дизайн обкладинки: Н.М. Тишківська

Підписано до друку 25.06.2023 р.

Формат 60×84 1/16. Папір офсетний.

Гарнітура Times New Roman.

Умовн. друк. аркушів — 24,41.

Обл.-вид. аркушів — 25,50.

Тираж 300 прим.

ТОВ «Видавничий дім «КОНДОР»

Свідоцтво серія ДК № 5352 від 23.05.2017 р.

03067, м. Київ, вул. Гарматна, 29/31

тел./факс (044) 408-76-17, 408-76-25

www.condor-books.com.ua