

Ю. І. Ковбасенко

Зарубіжна література

10

КЛАС

рівень стандарту



Право для безоплатного розміщення підручника в мережі Інтернет має
Міністерство освіти і науки України <https://mon.gov.ua/> та Інститут модернізації змісту освіти <https://imzo.gov.ua>

Літера
Видовництво

Ю. І. Ковбасенко

Зарубіжна література

10

КЛАС

(рівень стандарту)

Підручник для 10 класу
закладів загальної середньої освіти

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України

Літера ЛТД
2018

УДК [37.091.64:82](075.3)
К 56

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України
(Наказ МОН України від 31.05.2018 № 551)

Видано за рахунок державних коштів. Продаж заборонено.

Рубрики підручника

ГОТУЄМОСЯ ДО ДІАЛОГУ

ДІАЛОГ ІЗ ТЕКСТОМ

ВІДЛУННЯ

Ковбасенко Ю. І.

К 56 Зарубіжна література (рівень стандарту) : підручник для
10 класу закладів загальної середньої освіти / Ю. І. Ковба-
сенко. – Київ : Літера ЛТД, 2018. – 224 с.

ISBN 978-966-178-911-0

УДК [37.091.64:82](075.3)

ISBN 978-966-178-911-0

© Ковбасенко Ю. І., 2018
© «Літера ЛТД», 2018

Зміст

ВСТУП. Оригінальна й перекладна література в сучасному світі	4
Золоті сторінки далеких епох	9
Гомер. Поема «Одіссея»	9
Данте Аліґ'єрі. Поема «Божественна комедія»	26
Вільям Шекспір. Трагедія «Гамлет»	41
Проза й поезія пізнього романтизму та переходу до реалізму XIX століття	63
Ернст Теодор Амадей Гофман. Повість «Крихітка Цахес на прізвисько Цинобер»	64
Школа «чистого мистецтва» в російській поезії	88
Федір Тютчев. Вірш «Silentium!»	90
Афанасій Фет. Вірш «Шепіт... Ніжний звук зітхання...»	93
Волт Вітмен. Збірка «Листя трави»	96
Роман XIX століття	107
Федір Достоєвський. Роман «Злочин і кара»	108
Оскар Вайльд. Роман «Портрет Доріана Грея»	133
Перехід до модернізму. Взаємодія символізму й імпресіонізму в ліриці	146
Шарль Бодлер. Збірка «Квіти зла»	150
Поль Верлен. Поезії	160
Артюр Рембо. Поезії	168
Драматургія кінця XIX – початку XX століття	176
Моріс Метерлінк. Драма-феєрія «Блакитний Птах»	176
Сучасна література в юнацькому читанні	201
Пауло Коельйо. Роман «Алхімік»	201
Словник літературознавчих термінів	220

Вступ

Оригінальна й перекладна література в сучасному світі

Література й мистецтво є засобом урівноважити людину зі світом у найкритичніші моменти життя.

Лев Віготський

Прискорений ритм сучасного життя чимдалі більше нагадує стукіт коліс потягу, який набирає швидкості. Щодень більше людей, ледь прокинувшись, простягають руку до гаджетів, від яких їм дедалі важче відірватися на користь літературного твору. Тож, хочемо ми цього чи ні, постає закономірне запитання: а чи залишиться в цій «шаленім, шаленім, шаленім світі» час на читання художньої літератури? І взагалі, чи не пірне друкована книжка в імлю забуття під навалою цифрових технологій?

Друкований текст своїм існуванням завдячує Йоганнові Гутенбергу (близько 1397–1468), знаменитому німецькому винахідникові книгодрукування. Відкриття друкарства вплинуло не лише на розвиток літератури та культури всього світу, а й на перебіг світової історії. Проте нині функції паперових носіїв інформації щодали частіше перебирають на себе цифрові технології: електронні книжки, планшети, смартфони, та найперше — Інтернет. Тому й постало запитання: чи в ХХІ ст. Інтернет не переможе Гутенберга? І запитання про те, чи виживуть друкована книжка й художня література, без жодних перебільшень, є гідним Шекспірового «*To be or not to be*» («Бути чи не бути»). Тож спробуємо на нього відповісти...

Нині проводять психологічні дослідження, щоб з'ясувати, чи здатна цифрова книжка повною мірою замінити книжку традиційну, паперову. Виявилося, що паперову й цифрову версії того самого літературного твору, хоч як це дивно, читач сприймає зовсім по-різному. Здавалося б, яка різниця, у якому форматі читати «Одіссею», якщо це та сама «Одісея»? Але виявилося, що відмінність є, і навіть принципова: паперова версія твору сприймається і впливає на інші ділянки головного мозку читача, ніж електронна. Те саме притаманне письму: якщо учень пише, скажімо, слово «мама» власноруч (а не набирає його на клавіатурі комп'ютера чи гаджета), то в нього працюють зовсім інші психофізіологічні механізми: від пальців рук до пам'яті. Тож наразі невідомо, як заміна паперової інформації на цифрову позначиться в майбутньому на менталітеті й



▲ Александрійська бібліотека. Єгипет. Гравюра. ХІХ ст.

інтелекті людства. Про перші «дзвіночки» можна говорити вже сьогодні, коли з'явилися загрозові терміни на кшталт «цифрові аборигени» (діти, які з раннього віку перебувають у полі цифрових технологій) або «культура шуму» (дезінтегровані спонтанно «культура й освіта», котрі приходять на зміну цілісному сприйняттю світу як універсуму).

І це не єдина загроза. Зрештою, якщо навіть погодитися, що літературний твір – нехай висічений на єгипетських пірамідах або надряпаний на глиняних дощечках, написаний на пергаменті або на папері, навіть скопійований на флешку або переданий через Viber – в усіх випадках буде тим самим літературним твором, невирішеним залишається головне питання: а що ж чекає літературу та літературну освіту в «оцифрованому» ХХІ ст.? І чи потрібна художня література в сучасному світі взагалі? А може, читання книжок – це така собі інтелектуальна розвага вузького кола шанувальників літератури та фахівців-філологів, а широкому загалові до нього вже байдуже?..

Відомий англійський письменник-фантаст, автор численних романів, кіносценаріїв, коміксів і графічних новел Ніл Гейман стверджує, що «читання художньої літератури, читання для задоволення є однією з найважливіших речей у житті людини». Проте отримання інтелектуальної насолоди та естетичного задоволення – це не єдина мета читання художніх творів. Наприклад, нині усе частіше мова йде про необхідність формування не лише звичного вже IQ (коефіцієнта інтелекту, що визначає рівень розумових здібностей людини), а й EQ – «емоційного інтелекту», тобто здатності людини усвідомлювати емоції, контролювати їх, використовувати для ефективної взаємодії, успішного досягнення цілей та самореалізації.

На думку американського психолога й педагога Дейла Карнегі, людина, яка спроможна поглянути на ситуацію очима співрозмовника, зрозуміти іншу людину, зрештою отримує підтримку всього світу. Натомість той, хто не може цього робити, вимушений долати свій життєвий шлях самотою.

«Розпізнавати свої та чужі емоції, керувати ними – ось основа життєвого успіху», – переконані прихильники теорії емоційного інтелекту. Встановлено, що близько 80 % успіху в соціальній та особистій сферах життя визначає саме рівень розвитку емоційного інтелекту, і лише 20 % – IQ. І хоча одне не заважає іншому, тобто гармонійно розвинена особистість повинна мати як прагматичний



► Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського. Київ

розум, так і емоційну чутливість, за найновішими дослідженнями, життєвого успіху досягають насамперед люди з розвиненим EQ, які зазвичай стають керівниками людей із вищим IQ. Недаремно ж нині на Заході актуальною є така приказка: «IQ дає людині роботу, а EQ — кар'єру».

А найкраще розвиває та відточує EQ читання й аналіз літературних творів. Чому? Читаючи й аналізуючи твір (передовсім — високохудожній, канонічний), сучасний читач просто змушений ставати на позицію персонажів, сприймати світ їхніми очима, немов «влізати в шкуру» людини будь-якої епохи чи країни, тим самим наче «запозичувати» або й «проживати» (нехай і віртуально) її життєвий досвід. А потім у своєму реальному житті він зможе використати цей «віртуальний» досвід у процесі спілкування з реальними людьми.

Уже згаданий Ніл Гейман пише, що в 2007 р. його вперше запросили до Китаю на конференцію з наукової фантастики й фентезі. Він дуже здивувався, оскільки добре знав, що китайський уряд фантастичної літератури не схвалював. То що ж змінилося? Тоді офіційний представник Китаю пояснив йому, що китайці збагнули важливу стратегічну річ: раніше вони непогано заробляли на масовому промисловому *відтворенні* чужих винаходів (позначку «Made in China» можна побачити на безлічі товарів у супермаркетах усього світу). Але водночас самі китайці нічого не *вигадували*, ніби плентаючись у хвості креативних націй. Тож вони й задумалися: а чому це так? І направили делегацію до США, до провідних світових компаній, де розпитали людей, які «придумували майбутнє», про них самих. І що ж вони почули? Виявилось, що фахівці Apple, Microsoft, Google та інших відомих корпорацій, ще коли були хлопчиками й дівчатками, читали наукову фантастику! Ось після цього в Китаї і провели першу конференцію, присвячену «science fiction & fantasy» (англ. «наукова фантастика й фентезі»).

Роль художньої літератури та культури в розвитку високих технологій чудово усвідомлював Стів Джобс, один із найуспішніших бізнесменів сучасності, керівник Apple. Після того як його компанія випустила перший iPad, він сказав: «Ми в Apple переконані, що самих лише технологій замало. Лише альянс технологій із мистецтвом і гуманітарними знаннями приносить результат та змушує наші серця співати».

На важливості читання й уяви в житті людини наголошували й інші відомі особистості. Приміром, коли в Альберта Ейнштейна запитали, як зробити дітей розумнішими, він порадив... читати їм більше казок. Геніальний фізик розумів, що книжки — неоціненний здобуток людства, вони не лише є способом збереження знань, а й дають можливість духовного занурення в далекі світи та минулі епохи. Є казки, які набагато пережили культури й стіни, де вони були вперше розказані.

Отже, сьогодні одне із найважливіших гуманітарних завдань полягає у формуванні в людей розуміння, що саме художня література може показати нам іншу реальність. Тож бібліотеки (як їхні паперові, так і цифрові фонди) — це справжнісінькі ворота в Майбутнє.

І насамкінець про **роль і функції україномовного перекладу та перекладної літератури**. Якісний художній переклад — це прямий місток до інтелектуальних і духовних скарбів інших часів і народів. Саме завдяки перекладу ми знаємо зміст Біблії, перші оригінальні тексти якої створені нині мертвою арамейською мовою, або Вергілієвої «Енеїди», написаної латиною. До того ж перекладний україномовний літературний твір можна вважати надбанням української

культури, так само як його оригінал є надбанням культури країни, де його написано. Наприклад, трагедія Гете «Фауст» є предметом гордості німецької літератури та культури, а її переклад українською Миколи Лукаша (визнаний найкращим перекладом у світі!) є предметом гордості української літератури. І саме такий діалог культур завжди був і є **важливим чинником формування української нації**.

Згаданий Максимом Стріхою сумнозвісний Емський указ російського царя Олександра II від 30 травня 1876 р. виник не на порожньому місці. Очільники

НА ДУМКУ ФАХІВЦЯ

ХУДОЖНІЙ ПЕРЕКЛАД І НАЦІЄТВОРЕННЯ

Найголовніша функція художнього перекладу — ознайомити читача з творами, написаними тими мовами, якими цей читач не володіє (або ж володіє недостатньо для того, щоб читання приносило насолоду). Начебто це аксіоматична істина. Через те багато хто ладен запитувати: а навіщо переклади з близькоспоріднених мов, які ми розуміємо нібито цілком пристойно? Навіщо, врешті-решт, переклади з англійської, якщо ми вже поставили за мету навчити всіх наших співгромадян цієї міжнародної мови?

Попри ці запитання, щоразу з'являються нові й нові переклади. Адже кожен вартісний художній твір імпліцитно передбачає можливість нових і нових прочитань. І жодна можливість ознайомлення безпосередньо з першотвором (яку, звісно, потрібно лише вігати), не перекреслює насолоди від прочитання талановитого перекладу.

Проте у випадку з українським перекладом важили не тільки художні чинники. Адже основи цього перекладу Левко Боровиковський, Панько Куліш, Михайло Старицький та інші подвижники закладали в XIX столітті, — тоді, коли коло потенційних споживачів їхніх текстів було вельми вузьке і коли практично всі ці люди володіли мовами оригіналів незгірш від української. Ледве чи можна припустити, що читачі виданої 1836 року в українському перекладі Євгена Гребінки «Полтави» Пушкіна мали труднощі при прочитанні першотвору. Але вони, ці нащадки старшинських родин колишньої Гетьманщини, потребували тексту саме рідною мовою, щоб заманіфестувати: вони — не велікороси, вони належать до зовсім іншої

нації. А тому український художній переклад від часу свого становлення виконував і виразну *націєтворчу функцію*.

У цьому він не був унікальний. Блискучий німецький переклад кінця XVIII століття теж нагадував німцям про те, що вони — саме німці, в той час, коли майже вся німецька еліта була франкомовною, а король Фрідріх Великий не пустив Леонарда Ейлера завідувати кафедрою математики в Берліні, бо чекав приїзду «інтелектуально розвинутішого» француза; а тому Ейлер змушений був стати «великим російським математиком», а заодно встигнув вписатися до Коша Запорозького...

Заборон і переслідувань на долю українського перекладу припало найбільше. Емський указ 1876 року, всупереч поширеній думці, не забороняв української мови як такої: в офіційному вжитку (в установах, судах, школах, війську тощо) її було заборонено й до того, у приватному (коли йшлося про пісні за столом) — ніяких обмежень не існувало. Дозволено було й друкувати оригінальні твори словесності на селянську тематику «малоросійським наріччям» (хоч для них треба було просити спеціального дозволу не в місцевого цензора, а в Головному управлінні в Петербурзі). *Але науково-навчальні книжки і переклади було заборонено цілковито — лише за ознакою їхньої українськості*. І така позиція імперської влади була цілком логічна: коли на наріччя перекладають Біблію і Шекспіра, то це наріччя насправді є самостійною мовою, а носії цієї мови мають усі підстави замислитися про самовизначення.

Максим Стріха

Російської імперії відчули, що українська нація набирає сили і вже готова поставити питання про свою державну самостійність. Тому чи не найпершого удару імперська репресивна машина завдала саме по українському художньому перекладу. Мало того, українською мовою заборонили перекладати не лише Святе Письмо та європейський літературний канон (Гомера, Данте, Шекспіра та ін.), а й навіть написані російською твори українців (наприклад, полтавця Миколи Гоголя)! Ось як розкриває справжні причини появи антиукраїнського Емського указу сучасний російський історик Олексій Міллер, спираючись на засекречені протягом тривалого часу архівні матеріали: «У рапорті начальника Волинського губернського жандармського управління розповідалося про діяльність якогось Лободовського, сина священника, що служив писарем в Райковській волості. Лободовський безкоштовно роздавав селянам українські книжки, які (154 примірники) були в них жандармами відібрані. Список конфіскованих книжок, більшість яких складала твори Шевченка, містив і переклад українською мовою гоголівського “Тараса Бульби”, де слова “російська земля”, “російський” були замінені словами “Україна”, “українська земля”, “українець”, і врешті-решт був пророчо проголошений навіть свій майбутній *український Цар*».

Як бачимо, культура книги, особлива вага художнього слова (зокрема, й перекладного), притаманна українцям ще від часів Київської Русі та місії святих Кирила й Мефодія, оберігала наш народ від знищення та розчинення в морі інших етносів і держав упродовж цілих тисячоліть.

І хоча зараз ми живемо в суверенній Україні, проте це зовсім не означає, що треба менше за наших пращурів дбати про «гуманітарну ауру нації» (Ліна Костенко), про її культуру та літературу. І в майбутньому робити це доведеться саме молодим людям, юним поколінням, зокрема й вашому. Тож щиро зичу вам успіхів в опануванні скарбами зарубіжної літератури, поданими у цьому підручнику в найкращих українських перекладах.

*З повагою
Автор*

1. Чи потрібна людству художня література в епоху цифрових технологій? Чи подолає Інтернет Гутенберга? Відповідь аргументуйте.
2. Чи згодні ви з думкою академіка Л. Виготського, що «література й мистецтво є засобом урівноважити людину зі світом у найкритичніші моменти життя»? Відповідь аргументуйте.
3. Розшифруйте популярний на Заході вислів: «IQ дає людині роботу, а EQ — кар’єру». Як ви думаєте, чи може неемоційна людина розвинути свій емоційний інтелект? Якщо так, то яким саме чином?
4. Як ви розумієте вислів Стіва Джобса: «Ми в Apple переконані, що самих лише технологій замало. Лише альянс технологій з мистецтвом і гуманітарними знаннями приносить результат і змушує наші серця співати»? Для чого конкретно потрібні література й мистецтво розробникам iPhone та інших новітніх електронних пристроїв?
5. Яким книжкам, паперовим чи електронним, віддасте перевагу ви? Чому?
6. Якою була роль художнього перекладу в українському націєтворенні в XIX ст. і чи актуальна ця його функція нині? Відповідь аргументуйте.
7. Наведіть аргументи на користь оволодіння скарбами світової літератури в сучасному світі.

Невмируще слово Поета

ГОМЕР. Поема «Одіссея»

...От був народ!
Що римляни, що греки.
На всі віки нащадкам запасли.
А ми... А ми!.. Хоч би які лелеки
Гомера нам в колыску принесли...

Ліна Костенко

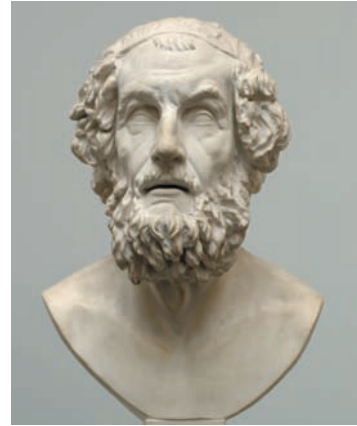
Добу античності часто називають «колыскою європейської культури». І не випадково, оскільки творчий доробок давніх греків і римлян став яскравим першопочатком, підґрунтям європейської цивілізації. Це надбання є величезним і довершеним, тож і до наших днів воно надихає митців не лише Європи, а й усього світу. Важко навіть уявити сучасну літературу або, скажімо, кінематограф без сюжетів про Троянську війну чи мандрі Одіссея, про величний подвиг 300 спартанців у Фермопілах чи тяжку долю троянця Енея, засновника Рима. Відчутний вплив антична література справила і на українське письменство. Майстри слова не лише прекрасно знали греко-римську літературу, а й збагачували національну культуру українськими перекладами класичних творів, зверталися у творчому натхненні до образів і сюжетів давніх поетів. Образ уже згаданого Енея, що його оспівав у I ст. до н. е. римський поет Вергілій, своєрідно переосмислив Іван Котляревський у знаменитій «Енеїді», яка й започаткувала нову українську літературу.

Антична культура мала «два крила»: грецьке і римське. Саме давні греки (елліни, як вони самі себе називали) заклали основи європейського світу, який нині годі уявити без храму Парфенону в Афінах, без величезних, схожих на стадіони амфітеатрів. Деякі з них розташовані на території сучасної України, їх можна побачити у Херсонесі, що в межах сучасного Севастополя, чи в Ольвії, неподалік Миколаєва. Згодом на світову арену вийшов Рим — «столиця світу». Недаремно існував латинський крилатий вислів: «Roma — caput mundi» («Рим — голова світу»). Про його велич і могутність нагадує Колізей, який зараз відвідують мільйони туристів, а про здобутки римської інженерії — водогін (акведук), неймовірне на той час цивілізаційне диво. В античному світі розвивалися різні види мистецтва, зокрема фресковий живопис, мозаїка, вазопис та інші. Скажімо, міфологію можна чудово проілюструвати творіннями стародавніх майстрів, що донині збереглися на кераміці, на барельєфах, на стінах храмів. Досконалістю і гармонією вражає скульптура. Тут і статуї Зевса (Юпітера), і Афродіти (Венери), і Аполлона... Отже, античність залишила в світовій культурі яскравий слід, відчутний до сьогодні.

Повною мірою сказане стосується й літератури, яка у своєму розвитку пройшла шлях у понад тисячу років. Перші літературні пам'ятки Стародавньої Греції з'явилися приблизно в VIII ст. до н. е., а Стародавнього Риму — на п'ять віків пізніше, в III—II ст. до н. е. Наприкінці V ст. н. е. античний світ було знищено, проте духовні здобутки цієї цивілізації виявилися безсмертними, вони стали основою національних культур Західної Європи.

ГОМЕР (VIII ст. до н. е.)

Біля витоків еллінської (і ширше — європейської) художньої літератури традиція малює загадкову величну постать ГОМЕРА (згадайте вже розглянуте вами «гомерівське питання»). Ви вже вивчали його знамениту поему «Іліада», де яскраво зображено епізоди Троянської війни (чи не забули, що друга назва цього міста — Іліон?): сварку головнокомандувача об'єднаного грецького війська Агамемнона з найсильнішим ахейським вояком, «прудконогим Ахіллесом»; смерть Ахіллового друга Патрокла від руки наймогутнішого троянца Гектора; помсту Ахіллеса за загибель товариша — його жорстокий переможний двобій із Гектором; зворушливу сцену благань Гекторового батька Пріама про те, щоб Ахіллес віддав йому тіло сина для поховання... Усі ці сцени, майстерно зображені ще приблизно в VIII ст. до н. е., не залишають байдужим читача навіть сьогодні, через тисячоліття — що вже казати про тих, хто їх слухав або читав у часи античності.



▲ Гомер. Музей копій класичної скульптури в Мюнхені

«Одіссея» є найдосконалішим твором усіх віків. Обсяг її великий; «Іліада» перед нею епізод. «Одіссея» захоплює весь стародавній світ, публічне і домашнє життя, всі терени тодішніх людей, з їхніми ремеслами, знаннями, віруваннями... Впродовж кількох століть слугувала вона невичерпним джерелом для стародавніх, а потім і для всіх поетів. З неї черпалися предмети для незліченної кількості трагедій, комедій; все це рознеслося по всьому світу, зробилося надбанням загальним.

Микола Гоголь

Поема «Одіссея»

Знаменита Гомерова поема «Одіссея» є своєрідним продовженням «Іліади». Адже головний герой Одісей, ім'ям якого її названо, володар острова Ітаки, був одним із ватажків ахейського війська під мурами Трої. Водночас «Одіссея» суттєво відрізняється від «Іліади»: в ній наявні **міфологічні, пригодницькі й побутові елементи**, проте майже немає описів бойових дій (за винятком хіба що фінальних сцен покарання залицяльників Пенелопи та окремих спогадів про Троянську війну самого Одісея). Адже ніхто не назве знаменитий епізод осліплення Одісеем сонного кіклопа (латинізована форма — циклопа) Поліфема «батальною сценою». Це радше те, що нині належить до авантюрного (пригодницького) твору або «літератури жахів» (трилера). **В «Одісееї» відчутно зростає питома вага авантюрно-чарівного та побутового елементів:** зображення всляких чудовиськ, фантастичних істот і пригод, а також побуту Еллади.

На відміну від «Іліади», в якій розповідається про один із епізодів Троянської війни, в «Одісееї» викладено події загальною тривалістю в 10 років після її закінчення. Поема розпочинається з того, що Одісей відпливає з острова німфи Каліпсо, де пробув сім років; через бурю на морі потрапляє до феакійців. На бенкеті

у царя Алкіноя Одиссей розповідає про перші три роки свого повернення — острів кіклопів, чарівницю Кірку (латин. Цірцея), царство Аїда; про це йдеться у дев'ятій — дванадцятій піснях поеми. Починаючи з тринадцятої пісні події розгортаються послідовно: феакійці доправляють Одиссея на Итаку, на батьківщині він розправляє із залицяльниками Пенелопи й невірними слугами, захищає свою родину і відновлює владу.

Крім того, сюжет «Одиссеї» значно складніший за сюжет «Іліади». Основна сюжетна лінія пов'язана з пригодами головного героя, також у поемі з'явилися додаткові лінії оповіді про Одиссеєвого сина Телемаха, який активно стримує залицяльників Пенелопи і тим самим готує батькові своєрідний плацдарм для повернення додому. Так само ускладнює сюжет «Одиссеї» оповідь про перебування Одиссея в Аїді, де він дізнається про своє майбутнє від тіні провидця Тіресія (до речі, саме цей фрагмент згодом надихнув на подібні описи поета Вергілія, який яскраво змалював перебування в Аїді Енея і його зустріч із тінною батька, Анхіза). Цим самим шляхом пішов і Данте, який у «Божественній комедії» в мандрах потойбіччям за провідника обрав собі саме Вергілія. До цього можна додати ще й спогади про Троянську війну самого Одиссея, а також оспівування її аедам Демодоком тощо.

Оспівані Гомером випробування головного героя, «незламного в біді Одиссея», узагальнені в назві поеми. Сьогодні поняття «одиссея» має набагато ширше значення — це чиїсь тривалі мандрі або блукання, багаті на події. І це є яскравою ілюстрацією успішного втілення та значного літературного відлуння «Одиссеї» — **її головної теми — зображення довгих мандрів і поневірянь Одиссея у наполегливому прагненні повернутися на батьківщину.**

Цікаво, що як в «Іліаді», так і в «Одиссеї» зображені фрагменти подій «десятих років»: десятого року Троянської війни та десятого року повернення Одиссея додому. Складно сказати, випадковий цей збіг чи виважений задум автора, до того ж число «10» у міфології вважають «магічним».

ОДИССЕЙ І ТРОЯНСЬКА ВІЙНА

Одиссей дуже багато зробив для греків під час Троянської війни. Насамперед саме він здогадався зв'язати численних залицяльників Єлени Прекрасної (а до неї сваталися чоловіки зі всієї Еллади) клятвою не мститися, а спільно допомагати її обранцеві проти будь-якого кривдника. Без цього грецьке військо ніколи б не об'єдналося й не зібралось у спільний похід проти могутньої Трої. Адже Менелая, обранця і чоловіка Єлени, принизив саме троянський царевич Паріс. Цей троянець зневажив закони гостинності й підступно викрав у Менелая дружину, яку спонукала покахати Паріса сама Афродіта. Так боги віддарила Парісу за те, що яблуко з написом «найвродливіший» він присудив (т. зв. суд Паріса) не Гері чи Афіні, а саме Афродіті, яка обіцяла йому за дружину найчарівнішу зі смертних жінок — Елену Прекрасну.

Це Одиссей залучив до походу юного Ахілла, без якого, згідно з міфологією, перемога греків була б неможливою. Саме «незламний у бідях» Одиссей, коли грецьке військо ледь не втекло з-під Трої, зумів зупинити ахеїв, вдихнувши в їхні серця бойовий дух. Коли ж Іліон не поталанило взяти облогою, саме він, Одиссей, придумав побудувати дерев'яного коня, у череві якого сховалися і в такий спосіб потрапили до Трої найхоробріші грецькі вояки, а очолив цей ахейський «дезант» особисто Одиссей (до слова, на честь сумнозвісного «троянського коня» названо небезпечні комп'ютерні «троянські» програми — «трояни», або «троянці» (англ. «Trojan Horses», «Trojans»). А коли після загибелі Ахілла зброю вбитого повинен був отримати найкращий воїн об'єднаного грецького стану, вона дісталася саме велеледиці Одиссею, а не наймогутнішому Аяксові, через що бідоласний збожеволів і оголив меча проти череди баранів, яких прийняв за ворогів (як згодом Дон Кіхот).

Отже, Одиссей був не просто одним із персонажів, а ключовою статтю троянського циклу міфів.

Образ Одиссея

В «Іліаді» зображені могутні воїни, що здатні битися не лише один з одним, а навіть із богами. Так, Діомед поранив самого бога війни Ареса (пісня V). Але в ній фактично немає зустрічей із фантастичними істотами, які перевершують силою людей настільки, що будь-яке відкрите змагання з ними заздалегідь приречене на поразку. Щоправда, були еллінські міфи, де ця ситуація вирішувалася відкритим двобоєм і фізично слабша людина перемагала потвору (міфи про Мінотавра, Геракла та ін.). Але в «Одіссейі» підкреслено оспівується розум і кмітливість людини, а не лише її фізична сила та сміливість.

Наприклад, якби Одиссей із товаришами одразу прямо виступив проти Поліфема, то кіклоп передав би їх, як комах. До речі, саме тому він, повечерявши з двома з них, спокійно і, як виявилось незабаром, необачно лягає спати в їхній присутності, — бо що можуть вдіяти проти його могутності ці слабкі створіння? Отже, для перемоги над Поліфемом Одиссеєві потрібні були передовсім сила волі та розум. Насамперед треба було дочасу не виказати своєї ненависті до людожера чи готовності помститися за смерть товаришів і навіть вимушено догоджати, пригощаючи почвару вином. Відтак потрібно було передбачити розвиток подій і назватися «Ніхто», що і врятувало життя всім ахейцям (бо інакше кіклопи, які прибігли на крики осліпленого Поліфема, негайно повбивали б ахеїв). Треба було також придумати, як знешкодити Поліфема. Він був одноокий, тому один влучний удар в око зробив його силу фактично безпомічною: осліплений велетень просто не бачив своїх ворогів. З іншого боку, якби ахейці одразу вбили Поліфема, то загинули б усі в його печері, вхід до якої був перекритий каменем, заважким для людської сили. І аж потім Одиссею і його супутникам знадобилися якості власне фізичні: взяти важку колоду й сміливо здійснити задумане.

Але водночас Гомер не ідеалізував героя, бо якби Одиссей не перейшов певну межу в хизуванні своїм розумом і не похвалився перед сліпим Поліфемом, назвавши своє справжнє ім'я, то Посейдон не мстився б за каліцтво й наругу над сином, а Пенелопа, можливо, його чекала б на кілька років менше.

Отже, у цьому фрагменті «Одіссейі» **засуджено як беззаконня, насильство й несправедливість (кіклоп Поліфем), так і людські самовпевненість та марнославство (Одиссей).**

ПОВЕРНЕННЯ З ТРОЇ

Троянська війна була задумана богами ще й для того, щоб закінчилася «доба героїв» і прийшла нинішня, людська, «залізна доба». Тож хто з-поміж ахеїв не склав голову під стінами Трої, той майже неминуче мав загинути на зворотному шляху або навіть і в себе вдома.

Більшість грецьких вояків вирушили на батьківщину так само, як плвли до Трої, — флотом через Егейське море. Але морський бог Посейдон здійняв страшний шторм, кораблі розкидало морем, і багато ахеїв потонуло чи розбилася об скелі. Мало кому пощастило врятуватися, проте їм також довелося нелегко. Мабуть, лише старому муд-

рому Несторові поталанило спокійно досягти свого царства в Пілосі. Правда, здолав шторм і верховний ватажок греків під Троєю — Агамемнон. Але в рідному Аргосі він загинув від рук власної дружини Клітемнестри та її коханця Егісфа (цей епізод згодом послугував сюжетом для багатьох літературних творів). А Менелая з «відвођованою» красунею-дружиною Єленою, через яку буцімто й розгорілася Троянська війна, занесло вітрами аж до Єгипту, тож вони поверталися до Спарти дуже довго.

Проте навіть на тлі всього сказаного найдовшим і найважчим було повернення до рідної Ітаки велемудрого Одиссея, яке розтяглося на 10 років (див. вище про значення слова «одиссея»!)

До речі, в усіх інших випробуваннях Одиссея фізична сила теж не переважала над розумом: якби він обрав шлях не повз Скіллу, а повз Харибду, остання проковтнула б корабель разом з усіма людьми, а отже, Одиссей обрав єдино можливий варіант: із двох нещасть — менше. Хоча, звісно, шістьох товаришів, з'єдених Скіллою (як і всіх загиблих товаришів), йому було дуже шкода: «Далі відтіль попливли ми із тяжко засмученим серцем, / Бо хоч самі врятувались, та любих утратили друзів». Якби Одиссей не заховався за жебрацьким одягом від знахабнілих залищальників Пенелопи, а гарячково кинувся карати їх, найімовірніше, він загинув би, а овдовіла царця змушена була б вийти заміж за якогось претендента на її руку та Ітаку.

Отже, в такому давньому творі чи не вперше у світовій літературі на передній план виходять саме **інтелектуальні якості персонажа**. Одиссей спочатку оцінює ситуацію, а вже потім діє, що підтверджується за допомогою постійного епітета — «велемудрий». Ось типовий його вислів: «Я ж м і р к у в а т и почав, як найкраще зарадити справі, / Щоб і супутників всіх, і себе від жорстокої смерті / Урятувати».

Крім того, важливими рисами Одиссея були його **мужність, твердість, відвага, незламність** («Світлий замисливсь тоді Одиссей, у нещастях незламний. / Повен тривоги, озвався до свого він о д в а ж н о г о серця», «В відповідь мовив н е з л а м н и й йому Одиссей богосвітлий», або: «Повен тривоги, озвався до свого він о д в а ж н о г о духа»). Сили духу Одиссея вистачало й на те, щоб у скрутну хвилину підтримувати товаришів, додавати їм відваги («А тим часом відваги словами / Товаришам додавав, щоб ніхто не утік з переляку»).

«Одиссея», як і «Іліада», починається заспівом. У зачині співець (аед) звертається до музи, стисло викладає зміст того, про що він просить її повідати. Якщо в «Іліаді» з перших рядків дізнаємося ім'я головного героя й тему — «гнів Ахілла» та наслідки, то в «Одиссеї» герой — це «бувалий муж», який зруйнував Трою. Знаємо, що саме геніальний план Одиссея з дерев'яним конем призвів до падіння міста. Далі так само коротко йдеться про мандри, поневіряння, втрати, повернення додому.

Антична еллінська «Одиссея» і середньовічна арабська «Тисяча і одна ніч»

Свідченням художньої довершеності та всесвітньої популярності «Одиссеї» є те, що фрагменти її сюжету, мотиви, образи тощо запозичували літератури всього світу. Наприклад, у відомій середньовічній збірці арабських казок «Тисяча і одна ніч» (третя подорож Синдбада-Мореплавця) ідеться про те, що Синдбад разом із товаришами потрапив до страшного людоджера, який почергово вбивав мандрівників (як Поліфем Одиссеєвих друзів), аж поки ті не втекли від нього морем. Якщо не брати до уваги деталей (портрети почвар дещо відрізняються один від одного; араби втікають на плотах, а не на кораблі, як це робили ахеї тощо), то сюжет арабського твору до такої міри схожий на Гомерову «Одиссею», що не залишає жодних сумнівів у його заповненні. Це один із багатьох прикладів взаємопов'язаності літературних явищ у всьому світі та цілісності світового літературного процесу.

▼ Корабель Одиссея між Скіллою та Харибдою. Італійська фреска XVI ст.



► Валентин Серов.
Одіссей і Навсікая.
1910

ДІАЛОГ ІЗ ТЕКСТОМ

ОДІССЕЯ

ЗАСПІВ



Музо, повідай мені про бувалого мужа, що довго
Світом блукав, священну столицю троян зруйнувавши,
Всяких людей надивився, міста їх і звичаї бачив,
В морі ж багато біди і тілом зазнав, і душею,
Щоб і себе врятувать, і друзів додому вернути.
Та не вберіг він свого товариства, хоч як того прагнув.
Марно загинули всі через власне зухвальство безтямне:
З'їли, безумні, волів вони Гелія Гіперіона,
Що понад нами, — за те дня повернення він їх позбавив.
Дещо, богине, і нам розкажи про них, Зевсова доню.

Зібравшись на раду за відсутності Посейдона, переслідувача Одіссея, боги вирішують дозволити Одіссею, якого німфа Каліпсо силоміць затримує на своєму острові, нарешті повернутися на батьківщину. Набувши вигляду Одіссеєвого друга Ментора, Афіна з'являється перед Телемахом, сином Одіссея, і радить йому побувати в Пілосі й у Спарті, щоб довідатися про батька та прогнати знахабнілих залицяльників Пенелопи. Уранці Телемах наказує вісникам скликати народ на збори й прилюдно вимагає від залицяльників, щоб вони залишили його дім. Антіной, один із залицяльників, зухвало відповідає йому. Телемах таємно вирушає в путь морем. Він приїздить до Пілоса, де Нестор розповідає йому про пригоди ахейців після здобуття Трої та радить Телемахові заїхати до Менелая. У Лакедемоні (Спарті) Менелай і Єлена розповідають йому про подвиги Одіссея.

Боги посилають Гермеса до німфи Каліпсо з наказом відпустити Одіссея. Він споруджує пліт і вирушає в плавання. На вісімнадцятий день Посейдон упізнає Одіссея та насилає бурю, яка викидає знесиленого героя на берег феакійського острова Схерії. Афіна вві сні навіває Навсікаї, доньці царя Алкіноя, думку піти разом із подругами до моря прати білизну. Вони зупиняються біля того місця, де спить Одіссей. Прокинувшись, він наближається до Навсікаї та просить дати йому одяг і притулок. Дівчина погоджується допомогти Одіссеєві. Афіна огортає його туманом, і, невидимий, він входить у палац Алкіноя. Наблизившись до царичі Арегі, Одіссей просить дати йому змогу повернутися на батьківщину. Алкіноя запрошує його на бенкет, де Одіссей розповідає, не відкриваючи свого справжнього імені, як він від'їхав з острова Огігії, якого лиха зазнав від бурі біля берегів Схерії та як дістався до міста. Цар обіцяє відрядити його на кораблі в Ітаку. Наступного ранку на зборах феакійців Алкіноя оголошує своє рішення й наказує підготувати все потрібне для від'їзду. На бенкеті, влаштованому із цього приводу Алкіноєм, виступає аед Демодок.

АЕД ДЕМОДОК

Любого всім співомовця привів тим часом окличник, —
Муза любила його, але злом і добром наділила:
Світло очей погасила, та спів дарувала солодкий.
Крісло окличник йому Понтоной срібнокуте поставив,
Спиною серед гостей до колони його притуливши;
Потім формінгу дзвінку на кілку дерев'янім повісив
Над головою його й показав, як дістати рукою
Струни; кошика з хлібом на гарнім столі він поставив,
Тут же і келих з вином, щоб пив, коли серце запрагне.
Руки до поданих страв одразу ж усі простягнули.
Потім, коли уже голод і спрагу вони вдовольнили,
Муза співця надихнула мужів оспівати славетних
Співом, що слава його до широкого неба сягала,
Про Одиссеєву сварку з Ахіллом, Пелеєвим сином,
Як на розкішній учті богів вони злими словами
Лаялись несамовито й мужів володар Агамемнон
Нишком радів, що знатні ахеї отак посварились.
Бо як ознаку добра провістив йому в храмі Піфійським
Феб-Аполлон, коли в бога спитати поради ступив він
Через поріг кам'яний, — то з волі великого Зевса
Був лиш початок нещастя, що найшли на троян і данаїв.
Отже, про це і співав славетний співець. Одисей же,
Довгу кирею пурпурну міцними піднявши руками,
Голову нею закрити і обличчя прекрасне сховав в ній, —
Сором-бо перед феаками сльози було проливати.
А як кінчав свою пісню співець божественний, то, сльози
Витерши, стягував знов Одисей з голови ту кирею,
Й, келих дводонний узявши, богам узливання творив він.
А як ізнову співати аед починав на прохання
Знатних феаків, що мали від співу його насолоду,
Знову тоді Одисей, з головою укрившись, плакав.
Так удавалось од інших йому свої сльози ховати,
Тільки один Алкіной догадався й таки їх помітив,
Бо біля нього сидів і чув його тяжкі зітхання.

Алкіной пропонує Одисеєві та гостям почати ігри і змагання. Під час змагань один феакієць висловлює сумнів щодо сили й спритності Одисея, і той, ображений, перемагає всіх учасників у киданні диска. Увечері на бенкеті Демодок знову співає.

От до окличника тут звернувсь Одисей велемудрий,
Зрізавши м'яса шматок з хребта білоїклого вепра,
Вкритого жиром, та більшу частину собі залишивши:
«На ось печеню, окличнику, і віднеси Демодоку,
Хай покуштує, — й зажурений рад я його вшанувати.
Шану й повагу людей, що живуть на землі цій, усюди
Мають аеди, сама-бо їх Муза безсмертна навчила
Дивних співати пісень, співуче їх люблячи плем'я».
Так він сказав, і той до героя-співця Демодока

Єдина повноцінна людина у всій світовій літературі — це Одисей. Фауст — людина без віку, він не людина... Христос був неодруженим і ніколи не жив із жінкою, а це чи не найважче в житті... Гамлет — людина. Але він всього лише син, тоді як Одисей — не лише син Лаерта, а й батько Телемаха, чоловік Пенелопи, коханий Каліпсо, соратник грецьких воїнів під час облоги Трої, і цар Итаки... Я бачу його зусібіч, тому він для мене і є цілісним образом. Але він і закінчений образ; він добра людина...

Джеймс Джойс

В руки те м'ясо відніс — і взяв цей, радіючи духом.
Зразу ж до страв приготованих руки усі простягнули.
А після того, як голод і спрагу вони вдовольнили,
До Демодока звернувшись, сказав Одіссей велемудрий:
«Вище над смертних усіх я тебе, Демодоку, шаную, —
Чи Аполлон тебе вчив, чи Муза то, Зевсова донька,
Надто-бо все до ладу ти про долю ахеїв співаєш,
Що учинили, й зазнали чого, й як було їм сутужно,
Наче ти сам з ними був чи із уст очевидця почув це.
Отже, про те заспівай, як Еней із Афіною разом
Під Іліоном коня дерев'яного постать зробили,
Як його хитро в акрополь увів Одіссей богосвітлий,
Воїв сховавши в коневі, що Трою після зруйнували.
Врешті коли і про це ти докладно мені проспівав,
Зараз же перед всіма я людьми розповім, що напевно
Доброзичливий дає тобі бог це натхнення співоче».
Так він сказав, а співець заспівав уже, богом натхнений,
З того почавши, як враз на свої добропалубні судна
Сіли ахеї і геть попливли, свої шатра спаливши,
Як з Одиссеєм славетним у Трої вже, посеред міста,
Інші тим часом сиділи, захищені в кінській утробі, —
Потім троянці самі в акрополь коня затягнули.
Так і стояв він, вони ж без кінця гомоніли безладно,
Сидячи там навкруги, і натроє думки їх ділились:
Міддю безжальною цю черевину проткнути порожню,
Чи, затягнувши на верх, з високої скинути скелі,
Чи залишити це диво як жертву богам милостивну.
Саме останнє оце і було те, що статися мало,
Місту-бо доля судила загинуть тому, яке прийме
Постать велику коня дерев'яного, де заховались
Кращі з аргів'ян, готуючи смерть і загибель троянцям.
Далі співав, як ахеїв сини Іліон руйнували,
Зі схованки ринувши враз і порожнім коня залишивши.
Як — хто куди — плюндрувати розбіглися місто високе,
Як Одіссей, наче грізний Арей, в Деїфоба домівку
Кинувся вдвох з Менелаєм, до мстивого бога подібним.
Там він, — співав той, — наважився стати до бою страшного
І переміг при сприянні великої духом Афін.
Так той виспівував славний співець, Одіссей же від жалю
Танув слізьми, що з повік струмками спливали на лиця,
Наче ридає дружина, припавши до любого мужа,
Що за людей і вітчизну свою наложив головою,
Щоб від дітей і від міста загибелі день одвернути;
Бачачи, як він конає і в смертних здригається муках,
Тужно голосить над ним і ридає, а ззаду жорстокі
Ратищ удари на спину вже падають їй і на плечі,
Гонять в полон на роботу тяжку, на поталу й наругу;
В'януть їй лиця від горя, що жалем до неї проймає, —
Жалісно так в Одиссея з-під брів його сльози лилися.

Все ж удавалось від інших йому свої сльози ховати,
Тільки один Алкіной догадався й таки їх помітив,
Бо біля нього сидів і чув його тяжкі зітхання.

Помітивши збентеження гостя, Алкіной просить його сказати, хто він такий і чому плаче. Назвавши своє ім'я та рід, «незламний у біді Одиссей богосвітлий» розповів про свої пригоди. Після відплиття від троянського берега вони з товаришами висадилися в Ісмарі та вступили з його жителями кіконами в бій, у якому загинуло багато супутників Одиссея. Бура на морі закинула їх до країни лотофагів, які їдять лотос — дивовижну рослину. Покуштувавши її, супутники Одиссея раптом забули про все, утратили бажання повертатися додому, і їх довелося силоміць тягнути на корабель. Звідти Одиссей потрапив на острів, розташований навпроти країни кіклопів (однооких велетнів-дикунів). Тут він залишив одинадцять кораблів, а на дванадцятому підплив до цієї землі й зійшов на берег із дванадцятьма супутниками.

ОДИСЕЙ І КІКЛОП ПОЛІФЕМ

Обік побачили там, край скелі над морем, високу,
Лавром порослу печеру. До неї збиралося на ніч
Кіз і овечок багато; навкруг простягався високий
Двір, обгороджений муром з укопаних в землю великих
Каменів, зверху ж і сосни росли, і дуби височенні.
Велетень жив там потворний, що кіз і овечок отари
Сам випасав собі, інших оподаль. Ні з ким він не знався
У самотині своїй і ніяких не відав законів.
Був він потвора страшна, на людину, що хлібом живиться,
Зовсім не схожий, скоріше скидався на гірську верховину,
Лісом порослу, яка серед скель височіє самотньо.
Товаришам своїм вірним на місці звелів я лишатись,
При кораблі, й стерегти корабля свого якнайпильніше;
Сам же, дванадцять обравши між ними супутців найкращих,
Вирушив. Мав із собою я козячий міх із солодким
Темно-червоним вином, що Марон мені дав, син Еванта,
Жрець Аполлона, який опікується Ісмаром-містом...
Міх я великий вином тим наповнив та інших припасів
В бесаги взяв шкіряні із собою. Відчув-бо я духом
Мужнім, що стріну людину, одягнену в силу могутню,
Дикого велетня, що ні законів, ні правди не знає.

Одисей із супутниками зайшли до печери велетня. Він у цей час пас отару своїх овець. Товариші запропонували забрати їжу з печери на корабель і покинути острів. Натомість Одисееві захотілося побачити господаря, щоб отримати гостинці безпосередньо від нього. Вечері кіклоп повернувся до печери, де на нього чекали ахейці.

Позаганяв до печери опасистих кіз і овечок
Тих, що дойти їх мав, а самців — баранів із козлами —
Він за дверима лишив, на своєму подвір'ї широкім.
Потім камінь підняв величезний і вхід до печери
Ним завалив, — не могли б того каменя зрушити з місця
Й ковані міцно аж двадцять два вози чотириколісні, —
Ціла то скеля була, що нею заклав свої двері.
Сидячи, сам подоїв уже й кіз, і овець мекотливих,
Всіх за чергою, і кожній тоді підпустив сосунятко.

Білого він молока на кисле узяв половину.
Сир віддавивши, поклав у плетені кошики зразу;
Другу ж у глечиках він залишив половину, щоб мати
Й свіжого ще молока — напитися після вечері.
Швидко із справами цими упорався, потім ще й ватру
Сам розпалив...

Побачивши Одиссея з супутниками, Поліфем поцікавився, хто вони і де їхній корабель. Відчувши підступність у словах велетня, Одиссей відповів, що їхній корабель розстрошив Посейдон. Раптово кіклоп схопив двох супутників Одиссея і з'їв їх. Одиссей хотів був уночі заколоти Поліфема мечем, але збагнув, що тоді вони не зможуть вийти з печери, бо не відкотять величезної брили, яка закривала з неї вихід.

Ледве з досвітньої мли заясніла Еос розоперста,
Вже він вогонь розпалив, подоїв своїх славних овечок,
Всіх за чергою, і кожній тоді підпустив сосунятко.
Швидко із справами цими упорався, потім ізнову
Двох з-поміж нас ухопив і собі спорядив з них сніданок.
Далі, поснідавши, вигнав з печери свою він отару,
Легко відсунувши камінь важкий од дверей, і на місце
Знову поставив, немов сагайдак ковпачком покривав він.
З гуком і свистом кіклоп погнав свою жирну отару
В гори. А я, у печері лишившись, почав міркувати,
Як би помститись, якщо подасть мені ласку Афіна.
Серцю моему така найкращою видалась рада:
Біля кошари лежала кіклопова палиця довга —
Стовбур сирої маслини, — зрубав її він, щоб ходити
З нею, як висхне вона. Виглядала ж та палиця, наче
Щогла на двадцятивеслім просторім судні чорнобокім,
Що вантажі торговельні крізь далеч морську перевозить, —
Так виглядала завдовжки й завгрубшки ота деревина.
Кия із сажень завдовж од неї тоді відрубав я
Й товаришам передав, обстругати його наказавши.
Гарно вони обтесали оцупок, а я, загостривши
Дрюк той, у полум'ї вістря тримав, щоб вогнем засмалити.
Потім старанно його заховав я під гноем, якого
Дуже багато було понакидано скрізь по печері.
Товаришам після того звелів жеребки я тягнути.
Хто з них відважиться, разом зі мною кілок той піднявши,
В око встромити кіклопу, як в сон він солодкий порине.
Випали тим чотирьом жеребки, кого й сам би хотів я
Вибрати в поміч, а я уже п'ятий виходив між ними.

Коли ввечері кіклоп повернувся до печери, Одиссей пригостив його вином.

Тричі підносив я, й тричі в глупоті своїй випивав він.
А як вино уже зовсім йому затуманило розум,
Я із солодкими знову до нього звернувся словами:
«Ти про ім'я моє славне питаєш, кіклопе? Назву я
Зараз себе, та гостинця віддай, що мені обіцяв ти.
Звусь я Ніхто на ім'я, і Ніким мене батько і мати,

Й товариші мої, й інші, звичайно, усі називають». Так говорив я, а він відповів мені словом безжальним: «Отже, Нікого я з'їм наостанку, раніше ж поїм я Товаришів його всіх, — оце тобі й буде гостинець». Так він сказав, похитнувся і навznak упав, і, зігнувши Набік грубезну шию, лежав, і відразу всевладний Сон подолав його. З горла у нього з вином випливали М'яса людського шматки, — сп'янівши, почав він блювати. Кия тоді я у попіл гарячий засунув, щоб знову Він розігрівся, як жар, а тим часом відваги словами Товаришам додавав, щоб ніхто не утік з переляку.

Ахейці викололи єдине око кіклопа оливним кілком.

Страшно кіклоп закричав, аж луна розляглась по печері,
З ляку ми кинулись врозтіч усі, і зразу він вирвав
З ока оту деревину, гарячою кров'ю облиту,
З люттю від себе її жбурнув обома він руками
Й гучно кіклопів волати почав, що з ним у сусідстві
Теж у печерах жили на ов'яних вітром узгір'ях.
Крик той страшенний почувши, вони звідусіль позбігались,
Вхід обступили в печеру і стали розпитувать, що з ним:
«Що, Поліфеме, з тобою, що голосно так ти волаєш
В ніч божественну й солодкого сну позбавляєш усіх нас?
Може, хто з смертних отару твою силоміць виганяє?
Може, самого тебе хтось насильством і підступом губить?»
В відповідь так із печери волав Поліфем премогутній:
«Друзі, Ніхто, й не насильством мене він, а підступом губить!»
Відповідаючи, мовлять вони йому слово крилате:
«Що ж, коли сам ти, й ніхто насильства тобі не вчиняє,
То чи не Зевс тобі хворість наслав, і поміч тут марна, —
Краще ти батька свого, владикау благай Посейдона!»
Мовили це й відійшли; любе серце моє розсміялось,
Як обманув я ім'ям його й задумом цим бездоганим.
Стогнучи тяжко і в корчах увесь аж звиваючись з болю,
Камінь руками намацав кіклоп і відсунув від входу,

▼ Одіссей осліплює Поліфема. Фрагмент розпису амфори з Елевсина. 670—650 рр. до н. е.



◀ Якоб Йорданс. Одіссей у печері Поліфема. 1630

Якоб Йорданс (1593—1678) — видатний фламандський живописець, представник бароко; в основі багатьох його полотен лежать релігійні та міфологічні сюжети. До мотивів і образів поеми зверталися митці різних епох: Пітер Рубенс, Джозеф Тернер, Валентин Серов, Марк Шагал та інші.

Сів посередині в дверях і широко руки розставив,
Щоб упіймати того, хто з отарою хтів би умкнути.
От якого він дурня знайти у мені сподівався!

Одіссей зв'язував баранів по троє, а під середнім прилаштувався хтось із полонених Поліфема. Таким чином Одіссей і його супутники вибралися з печери.

Щойно ми вийшли з печери й оподаль кошари спинились,
Перший я виліз із-під барана й повідв'язував інших.
Швидко погнали отару ми жирних овець тонконогих,
Їх оточивши навколо, щоб разом все стадо загнати
На корабель свій. Нас радо супутники любі вітали —
Тих, що уникнули смерті, — й загиблих оплакали гірко.
Плакати все ж їм, бровами до кожного стиха моргнувши,
Я не дозволив, — загнати звелів пишнорунну отару
На корабель і чимдуж на хлань відпливати солону.
До кочетів вони, швидко зійшовши, усі посідали
Й веслами, сидячи вряд, по сивих ударили хвилях.
А на таку вже відплинувши віддаль, що поклик ще чути,
До Поліфема почав я, глузуючи з нього, кричати:
«Гей ти, кіклопе! Не зовсім беззахисний муж той, в якого
Товаришів у глибокій печері пожер ти жорстоко!
Так і належить помститись тобі за лихі твої вчинки,
Нелюде лютий, що в домі своєму гостей поз'їдати
Не посоромивсь! От Зевс і боги тебе всі й покарали!»
Так я промовив. Його ж іще більша злоба охопила.
Верх од гори відломив він великої й так його кинув,
Що поблизу корабля темноногого впав той уламок,
Ледве в стерно кермове кам'яна не ударила брила.
Завирувало все море від скелі, що впала у воду, —
З шумом до берега нас понесло тоді водоворотом,
Моря приливом нас знову до самої суші пригнало.
Довгу жердину руками вхопивши, від берега нею
Я відштовхнув корабель, а супутцям кивнув головою,
Додаючи їм відваги, й на весла звелів налягти їм,
Щоб із біди врятуватись. Аж гнулись вони — веслували.
Тільки як далі від берега вдвоє уже одпливли ми,
Знов я кіклопа гукати хотів; та навкруг навперейми
Товариші мене лагідно так почали умовляти:
«Знову, безумний, ти хочеш цю дику людину дражнити?
Щойно він, кинувши скелю у море, погнав корабель наш
Прямо на берег, і ми уже зовсім загинути мали!
Тільки-но крики чийсь чи мову яку він почує,
Голови нам і всі корабельні він балки розтрончить,
Мармуру кинувши брилу, — а сили йому не бракує».
Так говорили вони, та не слухало серце відважне,
Й знову до нього покликнув я, гнівом в душі спалахнувши:
«Гей ти, кіклопе, якщо тебе з смертних хто-небудь спитає,
Хто осліпив так ганебно тебе, ти можеш сказати —
Це Одіссей тебе ока позбавив, той городоборець,

► Арнольд Беклін. Втеча
Одіссея з острова Поліфе-
ма. 1896



Син Лаерта, що має свою на Ітаці домівку»...
Так відповів я, а він тоді став Посейдона-владику,
Руки у зоряне небо здіймаючи, ревно благати:
«Згляньсь, Посейдоне, землі потрясателю темногривастий!
Якщо я син твій і гордий моїм ти зватися батьком,
Хай Одіссеї додому не вернеться, городоборець,
Син Лаерта, що має свою на Ітаці домівку.
А як судилось у власну йому повернутись оселю,
Добре збудовану, й близьких, і землю побачити рідну,
Товаришів розгубивши, хай з лихом повернеться врешті, —
Лиш на чужім кораблі, — і дома лиш горе застане».
Так він молив і блавав, і почув його темногривастий.

На далекому острові Еолії володар вітрів Еол приязно зустрів Одіссея і відрядив його додому, подарувавши зав'язаний мішок із вітрами, щоб ті не заважали герою в дорозі. Проте через надмірну цікавість супутників, які, попри сувору заборону, розв'язали той мішок, кораблі Одіссея, що майже досягли рідної Ітаки, знову опинилися біля Еолії. Однак цього разу Еол відмовився допомогти тим, кого переслідували боги, і вони незабаром припливли до людожерів лестригонів, які знищили одинадцять кораблів з їхніми екіпажами. Корабель Одіссея причалив до острова Еєї.

ОДІССЕЙ У КІРКИ

Так ми на острів Еєю приїхали згодом. Кіркея
Там пишнокоса, дивна богиня живе ясномовна...
Там же й до берега ми з кораблем потаємно пристали
В затишній бухті, якимось до неї приведені богом.
Там ми, на берег зійшовши, лежали два дні і дві ночі,
Зморені тяжко й гіркою пригноблені серця печаллю.
Тільки як третій розвиднила день нам Еос пишнокоса,
Списа у руки узявши й мечем озброївшись гострим,
З місця причалу я швидко на кручу поглянути вийшов, —
Може, де смертних побачу діла чи хоч голос почую.
Ставши на версі скали кам'яної, навкруг озирнувся
Й дим, що здаля над широким простором землі піднімався,
Я за густим дубняком над будинком Кіркеї побачив.
В мислях своїх і в душі я почав міркувати: чи далі
Йти дізнаватись туди, де димок я помітив багровий?

За жеребом 22 супутники Одіссея вирушили до будинку Кіркеї, навколо якого лежали леви й гірські вовки, заворожені злим зіллям, яке їм давала господиня. Ахеї почали кликати Кірку.

Вийшла небавом вона й, відчинивши осяйливі двері,
Їх запросила ввійти, і всі увійшли необачно,

Лиш Еврілох, відчувши лукавство, іззаду лишився.
Ввівши, усіх на ослони і крісла вона розсадила;
Ячної з сиром муки та з медом жовтявим змішавши,
З світлим прамнейським вином подала їм, підсипавши в келих
Зілля лихого, щоб зовсім про землю вітчизни забули.
Щойно дала їм ту суміш і випили всі, як ударом
Кия вона їх загнала в свинарню і там зачинила.
Голови й постаті їхні щетиною вкрились, і рохкать
Всі по-свинячому стали, лиш розум, що й був, залишився.
Плачучих їх зачинила Кіркея й сипнула їм в закут
Жолудів, терну, каштанів, коріння крушини, щоб їли
Те, що всі свині їдять, у багнуці валяючись завжди.
Миттю побіг Еврілох на швидкий корабель чорнобокий
Звістку подати сумну про долю супутників любих.
Довго не міг він, хоч як силкувався, і слова сказати,
Смутком великим у серці охоплений; очі сльозами
Сповнились рясно; всю душу йому розривали ридання.
Тільки тоді, як його ми розпитувать з подивом стали,
Він розповів нам про долю нещасну супутників наших...
Так оповів він, і зразу на плечі закинув я мідний,
Срібноцвяхований меч свій великий і лук з тятивою
І провести мене тим же звелів Еврілохові шляхом...
Вже по священному виярку йшов я і ось уже вийти
Мав до великого дому Кіркеї, що зналась на зіллі.
Раптом Гермес із жезлом золотим мене близько від дому
Стрів на дорозі, на юного мужа із вигляду схожий
З першим пушком на щоках, у розквіті років найкращих.
Взявши за руку мене, він назвав на ім'я і промовив:
«Стій, бідолашний, куди ти прямуєш по цих верховинах,
Краю не знаючи цього? Супутців твоїх вже Кіркея
Всіх обернула в свиней і в хліву своїм міцно тримає.
Їх визволяти ідеш ти? І сам, кажу тобі, цілий
Звідти не вернешся й там же, де інші усі, зостанешся.
Але послухай: тебе я врятую і визволю з лиха.
Зілля узявши оце чарівне, ти в оселю Кіркеї
Сміливо йди, — з ним-бо днину лиху ти від себе відвернеш.
Я розкажу тобі все про підступне Кіркеї лукавство:
Суміш вона приготує і зілля підсипле у неї,
Тільки тебе не здолає той чар, — того не допустить
Зілля, що дам я тобі, чарівне. Розкажу по порядку.
Щойно Кіркея довжезним жезлом замахнеться на тебе,
Зразу із піхов своїх ти вихопи меч гостролезий —
Кидайся з ним на Кіркею, немовби хотів її вбити»...
Слово це мовивши, зілля подав мені світлий дозорець,
Вирвавши просто з землі і властивість його пояснивши.
Корінь був чорний, а цвіт — немов молоко білопінне...
Потім Гермес відійшов на високу Олімпу вершину,
Острів лісистий лишивши, а я до будівель Кіркеї
Далі подався, лиш серце бурхливо мені колотилось.

Кірка запросила Одиссея до покоїв і дала йому зілля. Здивувавшись тому, що чари не подіяли, Кірка зрозуміла, що перед нею Одиссей, про якого попереджав її Гермес, «злотожезлий», «світлий дозорець», і чарівниця погодилася повернути супутникам Одиссея людську подобу.

Вийшла Кіркея і, двері в свинарню свою відчинивши,
Вигнала звідти свиней, наче дев'ятирічних на вигляд.
Стали вони перед нею, вона ж, їх усіх обійшовши,
Кожну із них по черзі вигойною маззю мастила.
Стала з їх тіл опадати щетина, що вкрила відтоді
Їх, як заклятого зілля дала їм Кіркея-владарка.
Знов вони стали людьми, красивішими навіть, ніж доти,
Вищими трохи на зріст і молодшими стали на вигляд.
Зразу впізнали мене, і рук моїх кожен торкнувся.
Потім усі заридали тужливо, — їх лемент страшенний
Всюди по дому лунав і розжалобив навіть Кіркею.
Близько тоді підійшла і сказала в богинях пресвітла:
«О Лаертід богорідний, удатний на все Одиссею,
Йди до швидкого свого корабля на морське узбережжя.
Витягніть передусім корабель на положистий берег,
Снасть корабельну і всяке майно занесіть до печери,
Потім вертайтесь сюди — і сам ти, й супутники милі».
Мовила так, і, послухавши серцем відважним, подався
Я до швидкого свого корабля на морське узбережжя;
Там на швидкім кораблі знайшов я супутників милих, —
Плакали гірко вони, рясні проливаючи сльози.
Мовби телята навколо корів, що з полів чередою
В хлів повертаються, трав соковитих напасшіся вволю,
Скачуть всі разом назустріч, — не вдержати їх у кошарі,
Радісно мукають всі, своїх матерів обступивши, —
Так і до мене з слізьми на очах всі супутники наші
Кинулись разом з великою радістю в серці, неначе
В рідну ми землю вернулись, на нашу Ітаку скелясту.

Одиссей із супутниками перебували в Кірці цілий рік. І хоча їм було добре, вони затужили за рідною домівкою. Одиссей звернувся до богині з проханням відпустити його на Ітаку.

...Сказала на те в богинях пресвітла:
«О Лаертід богорідний, удатний на все Одиссею,
Не залишайтеся більше у домі моїм проти волі,
Тільки у іншу вам треба раніше податись дорогу —
Аж до оселі Аїда й страшної пройти Персефони,
Щоб розпитати про все там фіванця Тіресія душу —
Віщого старця сліпого, що розум зберіг непорушним;
Всю-бо й по смерті йому залишила, проте, Персефона
Давню розсудливість, інші ж усі там, як тіні, никають».
Так вона мовила, й любе в мені мов розбилося серце.
Плакав, на ложі я сидючи, й серце на білому світі
Жити вже більш не хотіло й на сонячне світло дивитись.
А як, на ложі качаючись, я вже наплакався вволю,
Так я промовив, із словом до неї звернувшись крилатим:
«Хто ж, о Кіркеє, мені вожаєм у дорозі тій буде,

Не допливав-бо ніхто ще на чорнім судні до Аїда». Так говорив я, й сказала на те в богинях пресвітла: «О Лаертід богорідний, удатний на все Одиссею, Тим не журися ти, хто вожаєм корабля твого буде, Ти тільки щоглу постав, розпусти свої білі вітрила Й сядь при стерні, і саме понесе вас дихання Борея. А як ріку Океан кораблем ти своїм переплинеш, То низовинний побачиш ти берег і гай Персефони, Осокорини високі і верби, що гублять насіння. Над Океаном глибиннобурхливим постав корабель свій, Сам же в задушну Аїда оселю тоді попрямуєш. До Ахерону впадає там Піріфлегетон вогненний Разом з Кокітом, що й сам рукавом є підземного Стікса, Там біля скелі обидва збігаються шумні потоки».

Переклад Бориса Тена

У XIX—XX ст. над перекладами «Одіссеї» Гомера працювали Пантелеймон Куліш, Олександр Потебня, Іван Франко, Леся Українка, Петро Ніщинський (повний переклад, 1889—1892). Повний переклад поеми, здійснений Борисом Теном (1963), став визначною подією не лише в українській літературі; він вражає своєю майстерністю та довершеністю.

У країні кімерійців (до речі, вона була на території сучасної України) Одиссей знайшов вхід до Аїду. Коли він потрапив до підземного царства, до нього наблизилися тіні померлих. Віщун Тіресій напроорокував йому небезпеку й порадив, як повернутися на Ітаку. Одиссей бачив тіні своєї матері, померлих соратників, судді Міноса, мисливця Орїона, Тантала, Сізіфа, Геракла.

Від Кірки Одиссей довідався, які загрози чатують на нього. Пливучи морем, він оминув острів Сирен, які заманювали моряків своїм чарівним співом, потім уник загибелі від страшних скель, що сходилися і розходилися, проплив небезпечну протоку, на берегах якої сиділи чудовиська Скїлла й Харибда (Скїлла схопила шістьох ахеїв). На о. Тринакія через несприятливий вітер ахеї затрималися на місяць. Страждаючи від голоду, товариші героя забили биків Сонця-Гелїуса (Одіссея в Аїді попереджав Тересій про тяжкі наслідки завданої Гелїосу кривди), за те Зевс блискавкою розбив їхній корабель. Екіпаж загинув, а Одіссея викинуло на о. Огігію до німфи Каліпсо. Феакійці захопились оповідями Одиссея. Уночі феакійські моряки перевезли сонного Одиссея на берег Ітаки й відплили додому, але під час повернення їхній корабель, за давнім віщуванням, обернувся на скелю.

В образі юнака до Одиссея прийшла Афїна, і після її слів він нарешті впізнав Ітаку й поцілував рідну землю. Афїна пообіцяла привести до нього Телемаха, який повертався зі Спарти. Обернений на старого жebraка, Одиссей іде до свинопаса Евмея. Наступного ранку Телемах повернувся на Ітаку й зайшов до Евмея. Там він зустрів «жебрака» (Одіссея), якому пообіцяв заступництво, і відіслав Евмея сповістити матір про своє повернення.

Одіссеї відкрився синові й обговорив із ним план помсти залицяльникам. У своєму домі Одиссей уміло зіграв роль жebraка. Пенелопа сказала залицяльникам, що прийшов час, коли з волі свого загиблого чоловіка вона має знову вийти заміж, і запропонувала влаштувати змагання, переможець якого стане її чоловіком. Невпізаний Одиссей сказав Пенелопі, що її чоловік незабаром повернеться. Служниця Еврїклея, колишня нянька Одиссея, обмила ноги «жебракові» і впізнала Одиссея за давнім шрамом на нозі, але він заборонив їй розголушувати таємницю.

Під час підготовки до чергового бенкету залицяльники брутально поводитися з «жебраком»-Одіссеєм, глузували з нього та з віщуна Теоклімена, який пророкував їм швидко загибель. Пенелопа винесла Одиссеїв лук, щоб надокучливі залицяльники спробували пропустити стрілу крізь кільця на ручках кількох поставлених одна за одною сокир (дуже важке завдання). Та ніхто з них не спромігся навіть натягти тятиву. Тоді «старий немічний

жебрак» (Одіссеї) легко натягнув лук і безпомилково пропустив стрілу крізь усі кільця. Після цього він розпочав криваву розправу над знахабнілими залицальниками. За сприяння Афіни та допомогою Телемаха й вірних слуг він повбивав усіх залицальників і знову став володарем свого дому. Після довгих сумнівів і вагань Пенелопа нарешті впізнала Одіссея. Він розповів їй про свої страждання за 20 років розлуки. Уранці Одіссеї вирушив до садиби свого батька Лаерта. Гермес відвів душі залицальників до Аїду. Одіссеї зустрівся з батьком, який нарешті впізнав його. Обурені родичі вбитих та ітакійці прийшли до Одісеевого дому. Лаерт убив проводиря обурених, Афіна в образі Ментора встановила загальний мир.

1. Пригадайте, що ви знаєте про Гомера з уроків зарубіжної літератури та історії.
2. Що таке героїчний епос? Доведіть, що поема «Одіссея» належить саме до героїчного епосу. Назвіть головні особливості гомерівського епосу.
3. Що ви знаєте про епічних співців? Під час вивчення яких художніх творів ви стикалися з цим поняттям? Спираючись на фрагмент «Аед Демодок», схарактеризуйте ставлення еллінів до аедів. Чи схоже воно на ставлення до епічних співців в інших країнах, зокрема до кобзарів в Україні? Відповідь аргументуйте.
4. Якою була роль Одіссея у Троянській війні?
5. Чому Одіссеї відмовився від пропозиції товаришів украсти їжу з печери Поліфема, доки велетня не було вдома? Як це його характеризує?
6. Які закони й традиції порушив Поліфем? Завдяки чому Одісееві вдалося його перемогти?
7. Чи лише за осліплення свого сина Посейдон карає Одіссея? Відповідь аргументуйте цитатами з тексту «Одісееї».
8. Які риси виявив Одіссеї: 1) у протистоянні з велетнем Поліфемом; 2) під час перебування в Кірку?
9. Чому Одіссеї покинув Кірку?
10. Пригадайте основні ознаки чарівної казки. Проілюструйте їх прикладами з «Одісееї».
11. Порівняйте образи Ахілла й Одіссея, Гектора й Ахілла. До кого, на вашу думку, ближчий Одіссеї: до елліна Ахілла чи троянца Гектора? Відповідь аргументуйте.
12. Пригадайте вивчену в п'ятому класі казку про Синдбада-Мореполавця (третя подорож) і знайдіть у ній елементи, схожі на «Одісеею». Про що свідчить така подібність двох творів різних часів і народів?
13. Поеми Гомера часто називають енциклопедією життя стародавніх греків. Що ви дізналися про життя і побут людей в античні часи з «Одісееї»?
14. Знайдіть у тексті постійні епітети. Кого і як вони характеризують?
15. Знайдіть у тексті «Одісееї» порівняння, визначте їхні особливості і роль у епісі Гомера.
16. Поділіться в поетичній формі своїм враженням від поем Гомера, використовуючи гекзаметр.

Максим Рильський

ДІТИ

По довгім плаванні вернувши в отчий дім,
Ти сів між дітками, щоб розказати їм
Про дальні береги та про чудні народи.
Ще й слова не сказав, а вже багрянні води
В очах їм мерехтять. Хвилює корабель,
І пальми золоті на тлі чужих земель

Кивають вітами і в гості закликають...
Що ж ти розкажеш їм? Хіба вони те знають,
Як у солодкім сні дрімає лотофаг,
Як вабить спів сирен в запінених валах,
Як чорний Поліфем в страшній своїй печері
Хапає мандрівців для дикої вечері?

ВІДЛУЧЕННЯ

Досвід розуму й серця

ДАНТЕ АЛІГ'ЄРІ

Поема «Божественна комедія»

Найраніше, найповніше і найпослідовніше Відродження виявилось в Італії. Відродження — це могутній ідейно-культурний рух XIV — початку XVII ст., унаслідок якого відбулося подолання духовного диктату тогочасної Церкви, виникла нова культура, звернена до земних справ, людей, які прагнули щасливого життя, а також нова система національних літератур, нова наука, стався нечуванний розквіт різних видів мистецтва (насамперед живопису, скульптури).

Характерними ознаками доби Відродження були:

- світський, нецерковний характер культури, що стало наслідком секуляризації (звільнення) суспільного життя загалом від церковного догматизму;
- відродження інтересу до античної культурної спадщини, зокрема і давньогрецької мови та літератури, яку було майже втрачено або забуто в добу Середньовіччя;
- переміщення людини як основної цінності в центр філософії, літератури, мистецтва й науки.

ГОТУЄМОСЯ ДО ДІАЛОГУ

ДАНТЕ АЛІГ'ЄРІ (1265—1321)

Італійця Данте Аліг'єрі поруч із англійцем Вільямом Шекспіром нині визначають як найвідоміших представників європейської літератури, чия творчість лежить в основі «західного літературного канону» (Гарольд Блум). То чим же флорентійський поет-вигнанець заслужив таку високу честь?

Данте називають «останнім поетом Середньовіччя і першим поетом Нового часу». Адже, з одного боку, його творчість є **синтезом, геніальним поєднанням найвищих досягнень середньовічної філософії та культури**. Проте, з іншого, — в ній уже відчутні зародки нового, ренесансного світогляду, і передовсім — гуманізму, визнання самоцінності людини, віри в її духовні сили. І це теж не випадково, оскільки розвиток Ренесансу (інша його назва — Відродження), який підняв людину до рівня «вінця творіння», розпочався саме в Італії, на батьківщині Данте.

У поетичній збірці Данте «Нове життя» («Vita Nuova», 1292), що написана в манері



▲ Сандро Боттічеллі. Портрет Данте. Близько 1495

Данте є найвищим виразом, поетичним вінцем та увічненням того, що називаємо Середніми віками... Та рівночасно, як людина геніальна, він усім своїм еством належить до новіших часів, хоча думками і поглядами коріниться в минувшині...

Іван Франко

«нового солодкого стилю», як ви вже знаєте, оспівується трагічне кохання молодого поета до юної Беатріче Портінарі, що залишило незглибимий слід у його душі та творчості. Рання смерть коханої примусила його віддаватися наполегливому вивченню наук, це давало змогу невтішному юнаку хоч трохи тамувати свій нестерпний душевний біль. Геніальний поет посилено студіював філософію, астрономію, богослов'я, тож не випадково з часом став одним із найосвіченіших людей того часу. Своєю чергою, такі глибокі знання стали в пригоді у подальшій діяльності та творчості.

Поема «Божественна комедія»

Найвідоміший свій твір, що забезпечив йому світове визнання, Данте написав у **1307—1321 рр.** Автор свою поему назвав просто «Комедією», пояснюючи, що «комедією є будь-який поетичний твір... із похмурим початком і світлим фіналом, написаний народною мовою» (тож назву не слід плутати із жанром комедії як драматичного твору). Назва «Божественна комедія» закріпилася за поемою вже після смерті Данте завдяки його першому біографу Джованні Боккаччо, який високо поцінував надзвичайні художні якості («божественна» у значенні «чудова») твору геніального флорентійця.

«Божественну комедію» Данте писав 15 років і завершив напередодні своєї смерті. Сини поета Якопо і П'єтро, що були першими коментаторами твору, довго не могли знайти останньої пісні з третьої частини, яка мала назву «Рай», і навіть збиралися її дописати. Але, за переказами, одному з них наснився батько, який мовчки привів сина до стіни їхнього будинку. Вранці брати покликали мулярів і наказали розібрати стіну, на яку вказав батько. Саме там, у таємній схованці, нібито й знайшли останню пісню поеми.

Поему Данте «Божественна комедія» не даремно називають *енциклопедією Середньовіччя*. Вона задумана як *видіння*, популярний тоді **жанр клерикальної (релігійно-церковної) літератури**. Поет уві сні немов мандрує загробним християнським світом: спочатку потрапляє до Пекла, відтак — до Чистилища і аж потім — до Раю; звідси й назви частин поеми: «Пекло», «Чистилище» і «Рай».

Здавалося б, цим твором Данте нічого нового в літературу не додав. Адже потойбічний світ зображували ще античні письменники. Наприклад, у царстві мертвих (Аїді) побували і Одисей (Гомер, «Одіссея», VIII ст. до н. е.), і Еней (Вергілій, «Енеїда», I ст. до н. е.). А вже про Середньовіччя годі й казати: описи загробних мандрівок були покликані формувати християнське світобачення, постійно нагадувати про вічне життя після смерті, зображуючи жахи Пекла й принади Раю. До «Божественної комедії» античні описи підземного світу були переважно блідими й схематичними. Зокрема, в уже згаданих поемах Гомера й Вергілія ці візії були побіжними та виконували роль певного сюжетного ходу («на тому світі» герої дізнавалися чи то про шлях додому, як Одисей, чи то про майбутню велич Риму, як Еней). Натомість для Данте Пекло, Чистилище і Рай є не просто місцем дії поеми, а ще й алегорією його власного життєвого шляху, яка набула вселюдських і навіть космічних масштабів! До того ж потойбіччя в «Божественній комедії» виписано так зримо і рельєфно, що створюється ілюзія реальності авторової присутності в ньому. До слова, саме в цій поемі Данте створив *перший у середньовічній літературі художньо довершений пейзаж*, опис природи (хай і потойбічної, уявної).

Загробний світ Данте зобразив настільки детально й достеменно, неначе насправді мандрував «тамтешніми» місцинами. Таку художню майстерність великого флорентійця його сучасники сприйняли як наближеність письменника до потойбічних сил! Як стверджував Джованні Боккаччо, веронські жінки жахалися автора «Божественної комедії», оскільки широко вірили в те, що Дантове обличчя є не просто засмаглим, а потемнілим від пекельної кіптяви, бороду ж поета присмалило полум'ям під час мандрів колами пекла.

Сам Данте так пояснював **алегоричний (прихований за інакомовленням) зміст поеми**: вона вказує людству шлях від гріховності й політичної анархії, у яких воно погрузло, до спасіння і щастя: через засудження (Пекло), спокуту (Чистилище) до блаженства (Рай).

У супроводі давньоримського поета Вергілія, який символізує *земний розум*, Данте спускається до Пекла, величезної підземної воронки, оперезаної дев'ятьма

колами (звідси крилатий вислів — «дев'ять кіл пекла», тобто вся повнота розпуки та мук). Потім Данте дев'ятьма колами піднімається на гору Чистилище, де звільняється від гріхів, і тепер уже в супроводі Беатріче, яка втілює жіночу красу й найвищу духовну досконалість, возноситься до Раю. Беатріче тут символізує *божественний розум*. Це є ніби своєрідним обрамленням, коли згадаємо, що земний розум утілював Вергілій.

Центральне місце в поемі посідають **питання моралі та політики**. Політичного забарвлення набуває навіть інтерпретація гріхів у Данте. Поета турбують внутрішні хитання й анархія, що панували в роздрібненій рідній Італії, несправедливий політичний устрій, пиха, насильство та жадоба до влади, продажність церковників, зокрема практика відкупу злочинців від брудних гріхів брудними ж грошима тощо. Не оминув увагою поет-вигнанець і своїх флорентійських політичних опонентів. Наприклад, гібеліна (прихильника імперії) Фарінату дель Уберті, який боровся проти Дантових предків, поет помістив у шостою колі Пекла, де перебували еретики.

Композиція «Божественної комедії» є стрункою і довершеною, недаремно її порівнюють із втіленою в камені чіткою логікою середньовічного собору. Поема складається з трьох частин (кантиків): «Пекло», «Чистилище» і «Рай», кожна з яких, своєю чергою, має по 33 пісні, а до цієї кількості додана вступна пісня (перед «Пеклом»), що дає магічне число — 100.

ТАРАС ШЕВЧЕНКО Й ДАНТЕ АЛІГ'ЕРІ

Зіставлення постатей Тараса Шевченка і Данте Аліг'ері, хоч їх розділяють віки, є цілком виправданим, з огляду на їхню роль і значення для національних культур України та Італії. Обидва поети, створивши літературні шедеври, вивищили свої національні мови до рівня літературних і дуже багато зробили для становлення своїх національних незалежних держав — Італії й України.

Тарас Шевченко у творах і листах часто згадує Данте. Зокрема, пекло кріпаччини, запроваджене в колонізованій Україні указами Катерини II (1783), він прямо порівнював із Пеклом великого італійця: «А Данта старого полупанком нашим можна здивувать» («Іржавець»). Та чи не найчастіше Кобзар порівнював своє вигнання з України на далекий Арал із вигнанням Данте з Флоренції. Написаний на Кос-Аралі вірш розпочинається словами «Немає гірше, як в неволі про волю згадувать» («Г. С.», 1848), які є відлунням знаменитої скарги Франческі: «...Гіршого немає, як згадувать щасливу давню днину у злигоднях» («Пекло», пісня V).

Схожість доль і місій двох літературних геніїв наприкінці XIX ст. відзначив французький публіцист Еміль Дюран: «Тарас Шевченко був для малоросів їхнім Данте». Але далі француз ставить доволі гостре запитання: «...Та чи досягне він на Заході коли-небудь такої слави, як Данте?». На нього відповідатимете саме ви та ваші нащадки, оскільки світове визнання письменника прямо пов'язане з міжнародним авторитетом його народу й держави.



▲ Сандро Боттічеллі. Кола пекла. Ілюстрація до «Божественної комедії» Данте. 1480-ті рр.

Кожна частина має дев'ять відділів (дев'ять кіл Пекла, дев'ять сходжень до гори Чистилища (2+7), дев'ять небесних сфер Раю (7+2) і додатковий десятий. Та ще й кожен кантик закінчується ключовим словом «зірка» (італ. *stella*). Нездаремно Є. Дроб'язко свій переклад «Божественної комедії» завершив співзвучним українським словом «стелі», посилюючи зв'язність поеми, наче «зшиваючи» її частини в єдине ціле.

Дія «Божественної комедії» розпочинається в «середині життя» Данте, коли йому виповнилося 35 років (1300), оскільки за тогочасними уявленнями повний цикл людського життя становив 70 років. Саме тоді він нібито і вирушив у подорож потойбіччям. Насправді ж поема створювалася з 1307 р. Така гра з часом дає поету змогу вдатися до «проорокування» подій, які реально вже відбулися ще до початку написання твору. Цей прийом раніше блискуче використав Вергілій в «Енеїді» («Пророцтво Анхіза»). Серед персонажів поеми — міфологічні, легендарні та біблійні герої, реальні історичні особи, сучасники поета, його предки, друзі й вороги. Літературний твір Данте іноді співвідносять із системою видів мистецтв: «Пекло» — зі скульптурою (завдяки пластичному зображенню в ньому фігур людей); «Чистилище» — із живописом (настільки зримо змальовані картини земного раю: залита сонцем гора над морем, на вершині якої лежать запавні луки та сосновий гай); а «Рай» — із музикою. У кожній частині своє звукове інструментування: у «Пеклі» чути ревіння моря та стогони тортурованих грішників, у «Чистилищі» звучать орган і хорали, а в «Раю» — музика небесних сфер.

Терцина (італ. *terzina*, від *terza rima* — «третя рима») — строфа з трьох рядків п'ятистопного ямба, у якій середній рядок римується з першим і останнім наступної строфи: *аба бвб вгв гдг*. Уперше терцину ввів до літератури Данте в «Божественній комедії»: трьом частинам поеми відповідала трирядкова строфа. Число «3» має сакральне значення і в християн символізувало Святу Трійцю: Бога Отця, Бога Сина і Бога Духа Святого, що втілюєся в «Божественній комедії»

«ПЕКЛО»

У першій частині поеми Данте поєднав античні уявлення про підземний світ із «видіннями» середньовічних християн. Суддями й охоронцями Пекла в Данте є античні персонажі: Харон, Мінос, кентаври тощо. За християнським ученням, Пекло створив триєдиний Бог: Бог Отець (правдою волі), Бог Син (духом мудрості) і Бог Святий Дух (святою любов'ю), щоб воно слугувало місцем кари Люцифера. Данте змалював Пекло як підземну воронкоподібну безодню, що, звужуючись, сягає центру земної кулі. Її схили оперезані концентричними уступами — «колами» Пекла. Його основні кольори — багрянний і чорний.



◀ Сандоу Бірк.
Інферно. Ілюстрація до «Божественної комедії» Данте. 2004–2005

До Пекла вела брама, за якою мухи й оси жалили нікчемних, котрі не зробили вибору між Добром і Злом. Інші душі переправлялися через Ахерон власне до Пекла. У першому колі (Лімбі, ямі з темними ярами) перебували нехрещені немовлята й добродішні нехристияни. Лімб огортали сутінки. Там Данте зустріли видатні історичні й міфологічні постаті, які не знали ні страждань пекла, ні благодаті раю. Безгрішні покидали Лімб тільки раз, коли Ісус Христос між своєю смертю і воскресінням зійшов у Пекло (саме тоді землетрус зруйнував мости над шостим ровом восьмого кола Пекла) і вивів звідти старозавітних святих до Раю, що відкрився людям лише після спокутування первородного гріха. Данте бачить тіні Гомера й римських поетів Овідія та Горація. Дійшовши до замку за сімома стінами й пройшовши семеро дверей, він бачить троянців, легендарних предків римської слави: Електру, матір Дардана — засновника Трої; Гектора й Енея. Потім — славних римлян: Гая Юлія Цезаря; героїв «Енеїди»: дружину Енея Лавіну (Лавінію) та її батька Латина; першого римського консула Луція Юнія Брута, який скинув останнього царя Тарквінія Гордого (не плутати з Марком Юнієм Брутом — убивцею Цезаря). Остеронь їх — мусульманин Саладін (Салах-ад-Дін), султан Єгипту та Сирії, наймогутніший ворог хрестоносців, прославлений благородством і на християнському Заході (персонаж романів Вальтера Скотта). Окремо — мудреці й поети: Аристотель (його в Середні віки шанували як найбільшого вченого), Сократ, Платон і Демокрит. Далі — міфічний еллінський поет Орфей, який співом зачаровував звірів і каміння; астроном

і географ Птоломеї, чиїх поглядів на світобудову дотримувався і Данте; еллінський лікар Гіппократ; східні філософи та лікарі Авіценна (Ібн-Сіна) й Аверроїс (Ібн-Рошд) та ін.

У другому колі пекельна буря крутила й кидала в бездонні урвища сластолюбців. У третьому колі Цербер шматував пазурами ненажер, які потопали в багні, мов свині. Марнотратники і скнари штовхали тягар у четвертому колі. П'яте коло — Стігійське болото. У ньому гнівні оскаженіло гризли, дряпали і штовхали один одного. На дні лежали ледарі, які змарнували свій талант. Шосте коло — місто Діт, де палали в гробницях еретики.

Сьоме коло складалося з трьох поясів. У першому поясі в кривавому потоці карали тиранів, насильників над ближніми; у другому насильники над собою та своїм майном перебували у вигляді сухих дерев; у третьому поясі під пекельним дощем були насильники над природою та мистецтвом і богохульники.

Восьме коло складалося з десяти ровів. У першому рову чорти били бичами звідників і спокусників; у другому — у грязюці вовтузилися підлесники; у третьому рову головою вниз по пояс у землі загрузли святокушці, ноги яких були охоплені полум'ям. Віщуні, з шиями, викрученими таким чином, що сльози стікали по спині, перебували в четвертому рову. Хабарники в п'ятому рову кипіли в смолі. У шостому — лицеміри згиналися під тягарем свинцевого обладунку під золотим одягом і йшли по розіп'ятому на землі Каяфі, який засудив на смерть Ісуса. У сьомому рову отруйні змії жалили злодіїв. У восьмому — горіли лукаві порадики. У дев'ятому рову від страшних ран страждали призвідники розбрату. У десятому — смажили фальшувальників слів, грошей, металів і людей.

У дев'ятому колі (крижаному Коциті) карали зрадників. У першому поясі — Каїні — мерзлі зрадники рідних. У другому — Антенорі — зрадники батьківщини й однодумців. У третьому — Толомеї — зрадники друзів і співтрапезників. У четвертому поясі вмерзли в кригу зрадники благодійників. І нарешті у самому центрі Пекла по пояс у кризі стояв Люцифер, голова якого мала три обличчя. Пащі Люцифера розривали Юду, зрадника Ісуса Христа, а також Брута й Касія, убивць Юлія Цезаря.

У Дантовому Пеклі протікають і ріки Аїду. По суті, це один потік, утворений слізьми Критського Старця. Він начебто розташований на о. Крит, на якому у золоту добу панував Сатурн. Голова у Старця із золота, груди — срібні, пояс — бронзовий, ноги — залізні (як Овідієві чотири людські покоління), спирається він на глиняну стопу правої ноги. Це емблема людства, яке змінюється з часом і пройшло через золотий, срібний, бронзовий і залізний віки (цю класифікацію запровадив ще еллін Гесіод, якого вважали сучасником Гомера). Тепер людство спирається на крихку глиняну стопу, тож незабаром може настати його кінець. Уся статуя, крім золотої голови, розколота. Сльози Старця проникають у надра землі й утворюють Ахерон (грец. «ріка скорботи»), що оперізує перше коло Пекла. Потім, стікаючи вниз, він утворює болото Стікса (грец. «ненависний»), інакше — Стігійське болото, у якому карають гнівних і яке обрамляє стіни міста Діта, що оточують безодню Нижнього Пекла. Ще нижче він стає Флегетоном (грец. «пекучий»), кільцеподібною рікою киплячої крові, в яку занурені насильники проти ближнього. Відтак у вигляді кривавого струмка, що все ще має назву Флегетон, він перетинає ліс самогубців і пустелю, де падає вогняний дощ. Звідси шумливим водоспадом рине вглиб, щоб у центрі Землі перетворитися на крижане озеро Коцит (грец. «плач»).

«ЧИСТИЛИЩЕ»

Якщо Пекло було конусом, спрямованим гострим кінцем донизу, то Чистилище — такий самий конус, що піднімався догори — в небо. Пекло мало дев'ять кіл, кожне з яких розміщувалося нижче за попереднє, натомість гору Чистилище оперізували сім великих терас. Над Чистилищем було неймовірно блакитне небо, де мерехтіли чотири зірки. Вхід до нього охороняв римлянин Катон, який не зміг винести загибелі Республіки й добровільно пішов із життя. Біля підніжжя Чистилища були душі ледарів, які навіть не поспішали потрапити до Раю. До дверей входу в Чистилище вели три різнокольорові сходинки, де стояв ангел, який дав Данте два ключі: золотий (символ відпущення гріхів) і срібний (символ розуму й ученості). Він накреслив на лобі Данте сім латинських літер «Р», що означало «сім смертних гріхів». Після проходження кожного з рівнів Чистилища одна з літер зникала. Очищений відчував неймовірну полегкість. Щоразу, коли душа повністю очищалася від гріхів і потрапляла до Раю, Чистилище здригалось. На першому рівні спокутували гріхи зарозумілі та пихаті, носячи важкі валуни, які згинали їх навпіл. На другому рівні перебували заздрісники із зашитими очима, аби вони не могли бачити світла. На третьому рівні в суцільній пітьмі спокутували гнівні. На четвертому перебували ті, хто розумів різницю між Злом і Добром, але не завжди служив останньому. На п'ятому рівні лежали обличчям до землі скупі. На шостому — росли прекрасні дерева з чудовими плодами, повз які постійно проходили душі ненажер. На сьомому рівні вогонь очищав тих, хто збездивив себе за життя.

На вершині гори Чистилища лежав Земний Рай — розкішний луг, де текли ріки Лета і Євноя. Обмившись у Леті, душа забувала всі свої гріхи, а скупавшись у Євної, пам'ятала лише добрі вчинки. На

променисту луку Земного Раю вийшла пишна процесія. Сім великих золотих канделябрів, які символізували сім дарів Святого Духа, залишали за собою схожі на веселку сліди. Далі йшли 24 примари в білих шатах, уособлюючи книги Старого Завіту. За ними рухалися чотири тварини (символізуючи чотири Євангелія): лев, бик, орел, а також дивна істота з людським обличчям. Далі гігантський грифон (наполовину позолочений орел, а наполовину червоно-білий лев), що уособлював Ісуса Христа, тягнув тріумфальну карету. Праворуч від неї йшли три дівчини в яскраво-червоній, смарагдовій і сліпучо-білій мантиях — Віра, Надія й Любов. Ліворуч ішли чотири дівчини в червоних шатах — Сила, Справедливість, Обачність і Мудрість (остання мала три ока, що бачили минуле, теперішнє і майбутнє). За ними рухалися кілька старих, символізуючи діяння та писання апостолів. Остання з них, що уособлювала Апокаліпсис святого Іоана, ніби дрімала, але уста її всміхалися. У хмарі квітів Данте помітив Беатріче, за чім наказом його обмили в райських ріках, і він відчув, що народився заново.



▲ Чистилище. Ілюстрація на авантюлі видання «Божественної комедії». Турин, 1891

► Джованні ді Паоло. Ілюстрація до «Божественної комедії». Данте і Беатріче піднімаються на Небеса до Сонця. 1444–1452



«РАЙ»

Беатріче стала провідницею Данте у Раю, що складався з дев'яти небес, де панували блаженство й радість. Це було царство безхмарного буття з м'яким соловодким повітрям. На відміну від Пекла та Чистилища, духи, хоча й були закріплені за певним небом, могли переміщатися по Раю. Перше небо — Місяцеве, де перебували ті, хто не дотримався обітниць. На другому небі — Меркурія — зібралися духи авторів творів, які навки залишились у скрижалях історії. Душі праведників, які вміли любити чистою любов'ю, перебували на небі Венери. Небо Сонця збило душі філософів і поетів. На небі Марса Данте побачив два промені, що утворювали хрест. У його центрі виднівся яскравий лик Христа, навколо якого світилися тисячі вогників. Тут перебували ті, хто воював за християнство, у тому числі хрестоносець Каччагвіда Аліг'єро, предок Данте. Він розповів нащадкові про його майбутні поневіряння (цей прийом є в «Одіссеї», де в Аїді тінь провидця Тіресія розповідає Одіссею про його майбутні поневіряння на шляху до Ітаки).

Каччагвіда Аліг'єро закликав Данте розповісти про те, що він бачив, подорожуючи з Вергілієм і Беатріче, бо він — єдиний, кому за життя вдалося тут побувати. Ім'я Данте завдяки його творам буде прославлене навки. Небо Юпітера залите тремтливими вогниками, які склалися в слова, що в перекладі з латини означали: «Любіть правосуддя, хто суд вершить над усім». Саме з цієї фрази починається книга Премудрості Соломонової зі Старого Завіту. Тут перебували ті, хто загинув у боротьбі за справедливість. На небі Сатурна були велетенські сходи, по яких у різних напрямках рухалися сяючі душі.

Восьме небо мало назву Зірне. Це був Емпірей. З нього було добре видно сім інших небес. Земля звидти здавалася малесеньким квітничком, де час від часу спалахували страшні війни й панувала неймовірна жорстокість. На цьому небі Данте побачив у дивному сьйві Христа. Тут розміщувалися чудовий небесний сад і Таємнича Троянда. Дев'яте — Кришталеве — небо ще називали Першорухієм. Воно лежало за межами простору й приводило в рух усі інші небеса. У центрі був застиглий вогонь, навколо якого утворилося дев'ять великих кіл. Данте й Беатріче покинули Першорухію і опинилися на непорушному десятому Палаючому небі, у самісінькому сянні Святого Духа. Це була велика вогненна ріка, що складалася з численних маленьких вогників, які рухалися в різних напрямках. Раптом усі вогні об'єдналися і набули форми дивовижної білої троянди. Серед пелюсток цієї троянди Данте побачив і Беатріче, яка стояла поруч із престолом Богородиці. У небесному сьйві Данте розгледів три кола різного кольору, але однакового розміру, що ніби були відображенням одне одного. У першому з кіл виразно було видно людський образ. Перед очима Данте постали Бог Отець, Син і Святий Дух, і йому здалося, що зараз йому відкриється божественна таїна й таємниця буття.



◀ Вільям Блейк. Ілюстрація до «Божественної комедії» Данте. Св. Петро, Св. Джеймс, Данте і Беатріче з Іоаном. Рай. Пісня XXV. 1824–1827

ДІАЛОГ ІЗ ТЕКСТОМ

БОЖЕСТВЕННА КОМЕДІЯ

ПЕКЛО

Пісня I

Здолавши півшляху життя земного,
я раптом опинився в темній хащі,
бо втратив правоту путі прямого.
О, як повім про ті місця пропачі, —
бо дебр така постала непроглядна,
що й згадку страх не полиша нізащо!
Страшніш од неї смерть лише всевладна;
але й добро там довелося стріти,
тому про все я оповім докладно.
Не знаю, як прийшов під темні віти,
бо ж був я наче сонний під ту пору,
коли припало путь прямий згубити.
І ось коли дійшов я вже під гору,
яка викінчувала ту долину,
що серцю стільки завдала розору,
то глянув над собою — там вершину
уже торкнуло відблиском світило,
що кожну опромінює стежину.
Тоді тривога трохи відступила
від серця, що зазнало тої ночі
такої муки, що й сказати несила.
Немов плавець, що змороно кречоче,
на берег ставши із морської хлані,

▼ Гюстав Доре. Харон. 1861



і знов у згубний вир звертає очі,
так і душа моя, ще в хвилюванні,
однак тоді оглянути схотіла
стежини, для живих неподоланні.
Натомлене спочило трохи тіло,
і рушив далі схилом я пустельним,
на землю тиснучи стопою сміло.
Та як під гору йшов тим пасмом скельним,
прудка **пантера**¹, шкурою плямиста,
шлях перетнула плутанням ретельним;
і заступила овиди всі чисто,
метляючи весь час поперед зором,
що далі вже іти не мав я хисту.
Та ранній ранок променем бадьорим
і сонце, що з'єдналося з зірками
неначе перше перед світотвором,
коли любов божиста здвигла нами²,
і люба та пора, і час ласкавий
мене тоді вернули знов до тьми
надією, що згине звір пістрявий;
але ще дужчим я страхом знітився
при вигляді левиної постави.
Той **лев** до мене просто підступився,
голодний, в лютості роззявив пащу,
і окіл весь від рику затрусився.
А з ним — **вовчиха**, схудла й негодяща,
за всіх на світі змучена жагою,
вона вже багатьох звела нінащо;
такою видалась мені жахною,
такого завдала страху очами,
що я зневірився зійти горою.
Мов той, що все життя громадив крами,
та, їх втерявши під лиху годину,
зітхає й журиться всіма думками,
так я, тим звіром гнаний у долину,
поволі відступав з гірської кручі
туди, де промінь сонця мовкне й гине.
І майже я на діл зійшов дрімучий,
коли з'явився хтось переді мною,
від довгого мовчання мов хрипучий.
Уздівши, як ішов він глушиною,
«О зглянься! — я гукнув до сеї тіні, —
хоч ким ти є: людиною, манною».
А він: «Я був людиною, хоч нині
не є вже. З Мантуї і батько й мати,
в Ломбардії місця мої родинні.
Під Юлієм родивсь, та в пізні дати³;
за Августа благого в Римі жив я,
богів облудних мусив шанувати.

¹ *Пантера, лев, вовчиха* — за давнішими коментаторами, уособлення хтивості, гордині та скнарості; за пізнішими, символізують Флоренцію, Францію і римську курію.

² У добу Середньовіччя вважали, що світ було створено того ж дня, коли розіп'ято Христа. Отже, поетова подорож починається вранці у Страсну П'ятницю.

³ *Вергілій* (70—19 рр. до н. е.) народився «sub Julio» (латин. «під Юлієм»), тобто за життя Юлія Цезаря (100—44 рр. до н. е.), але був на 30 років молодший.

¹ Вергілій нагадує Данте про сюжет свого головного твору — поеми «Енеїда».

² Хорт — імператор, майбутній володар Італії, який врятує країну.

³ «Темне місце», яке різні коментатори витлумачували або як натяк на вибори імператора, що порятує Італію (італ. feltro — «повсть, якою оббивали скриньки для голосування»), або ж як вказівку на батьківщину Кангранде делла Скала, в якого Данте знайшов притулок у роки вигнання (Верона розташована між містом Фельтро та замком Монтефельтро).

⁴ Перелічено тих, хто загинув у війні троянців із лагінами.

⁵ У цих рядках — виклад дальшого змісту поеми, яка охоплює подорож через Пекло, Чистилище та Рай. До Раю язичник Вергілій потрапити не може; тут Данте вестиме «достойніша» душа — Беатріче.

Поет був, оспівав без марнослів'я
із Трої путь Анхізового сина,
коли спіткало Іліон страхів'я¹.
Але навіщо знов ідеш в долину?
Чому не прагнеш на вершину милу,
що в ній — утіхи кожної причина?»
«То ти — Вергілій, мови повносила
криниця, що потік живить широкий?» —
його я запитав зніяковіло.
«Поетів інших світоче високий,
навчання довге і любов правдива
збагнуть дали твоїх томів уроки.
Ти — мій учитель, розуму пожива;
від тебе тільки я дістав у спадок
той добрий стиль, що хвалять шанобливо.
Та бачиш: звір тіснить мене в розпадок;
врятуй мене, о муже благостині,
бо жили всі дрижать від тих нападок».
«Ти іншу путь обрати маєш нині, —
він рік мені, мої уздрівши сльози, —
як вийти хочеш з гиблої пустині:
вовчиха, що через її погрози
кричиш ти, всіх тут, стрівши, вбиває,
так що ніхто живий пройти не в змозі;
її натура дика й зла без краю,
і робиться вона ще голодніша
потому, як поживу пожирає.
Багато парувалось передніше
із нею звірів, і ще більше буде,
та Хорт² однак їй смерть завдасть пізніше.
Не з ґрунту чи фальшивої полуди,
але з любові, мудрості й чесноти
між Фельтро й Фельтро³ запанує всюди.
Італію він визволить з тісноти,
звершивши врешті те, за що Камілла,
Тур, Ніз та Евріал⁴ померли доти.
Вовчиху всюди гнатиме він сміло,
аж поки в пекло зажене нечисту,
ізвідки заздрість перш її зродила.
А нині вдвох рушаймо бадьористо⁵,
як проводир твій за далекі пруги
я поведу тебе у вічне місто,
почуєш, як кричать з відчаю й туги
ті душі, що, караючись віддавна,
даремно смерть до себе кличуть вдруге;
і тих уздриш, кого щоднини справно
огонь пече, але вони веселі,
бо їх блаженства жде оселя славна.

Коли ж і в ті схотів би йти оселі,
 достойніша душа тебе вестиме,
 а я лишиться мушу в цій пустелі;
 бо володар над небесами тими
 ані порушників його закону
 не прийме, ані тих, що йтимуть з ними.
 Ніде його можуть не зна кордону;
 а там його твердиня й трон високий:
 блаженні, що допущені до трону!»
 А я на те: «Поете гостроокий,
 в ім'я Творця, якого ти не відав,
 веди мене туди без проволоки,
 щоб долучився я скорботних видив
 і брами доступивсь Петра святого,
 побачивши усе, що ти повідав».
 Він рушив уперед, я ж позад нього.

Пісня V

Так з першого зійшли ми в коло друге,
 хоч менше розміром, зате повніше
 і мук гірких, і тяжчих зойків туги.
 Мінос¹ жахний на всіх там люттю дише
 і, зваживши прибулого провину,
 належну кару кожному розпише.
 Коли побачить тінь недоброчинну
 перед собою, то про все питає
 і, знаючи на кожен гріх причину,
 їй певне місце в пеклі призначає;
 і скільки раз крутне хвостом круг стану,
 на стільки ступнів долі та спадає.
 Чергою йдуть до нього безнастанно,
 і кожен присуд вислуха від нього,
 а вислухавши, у безодню кане.
 «Що ти ідеш до селища смутного? —
 на час роботу кинувши, промовив
 Мінос до мене, позирнувши строго, —
 хто увійти сюди тебе вготовив?
 Та не вповай на те, що вхід широкий!»
 А мій привідця: «Ти б не лихословив.
 Призначено нам спрямувати кроки
 сюди за волею того, хто може
 воліти, тож покинь свої наскоки»².
 І став я дослухатись насторожі
 до болісних ридань, бо ми ступили
 там, де плачі гіркі й неперехожі.
 Вже промені там жодні не світили
 і все, мов море буряне, стогнало,
 в час, як вітри зударились щосили.



▲ Сальвадор Далі. Цербер. Акварель.
 1951—1959

Сальвадор Далі, геній сюрреалізму, у 50–60-х рр. XX ст. на честь 700-ліття від дня народження Данте Аліґ'єрі отримав замовлення від італійського уряду на створення циклу до «Божественної комедії», утім спільнота Італії виступила з протестом: іспанець не має права ілюструвати творіння великого італійця. Проте Далі, з дитинства закоханий у творчість Данте, не припинив роботу і спільно з видавцем Ле Єюром Клером реалізував блискучий проект — художнє трактування епічної поеми Данте у 100 творах.

¹Мінос — підземний суддя у грецькій міфології; Данте робить з нього суддю християнського Пекла.

²Слова Вергілія повторюють його звернення до Харона у третій пісні і мають характер чарівничого замовляння (у Середні віки Вергілія вважали чарівником).

¹Ідеться про Франческу ді Ріміні та Паоло Малатесто. Дочка синьйора Равенни Франческа мала вийти заміж за кривого і негарного Джанчотто, правителя Ріміні, але покохала його молодшого брата Паоло. Довідавшись про зраду, Джанчотто вбив обох коханців. Ця трагічна подія сталася, коли Данте було близько двадцяти років.



▲ Вільям Блейк. Напис над воротами Пекла. 1824–1827

Бо вихором пекельним вічно гнало
і шарпало там душі, взяті млою;
шпурляло їх, несло й перекидало.
Й торгурою намучені презлою,
кричали, скреготали всі й тужили,
на правду Божу сходячи хулою.
І зрозумів я: муку там терпіли
ті, що, піддавшись на хотіння плоті,
спокусі грішній розум підкорили.
Немов шпаки, що крізь осінні сльоти
на крилах линуть хмарою густою,
так мчали душі злі в круговороті
звідтіль, звідсіль, зусюди темною;
і жодна їх надія не втішала
хоч на передих від тортури тої.
Мов журавлина згряя нездужала
у довгому ключі курличе тужно,
так і вони жалілися немало,
ці тіні, вітром несені навкружно...
І поки вчитель називав без ліку
мужів та пань, в часи минулі знаних,
я вчув у серці тугу превелику.
І так почав: «З усіх речей жаданих
одну вволи: я знати хочу все-бо
про двох отих¹, укупі вітром гнаних».
А він мені: «Лишень заждати треба,
як будуть ближче, й іменем любові
поклич — то й говоритимуть до тебе».
І щойно повів їх по тій розмові
до нас привіяв, рік я: «Нещасливі,
як можете, озвітеся у слові!»
Як голубків притулок зве манливий,
до любого гнізда наперегони
тоді несуть їх крила лопотливі;
так двійко те від почту круг Дідони
полинуло до нас крізь темні млаву,
прибути спішачи на поклик оний.
«О душе милосердна і ласкава,
що опустилась крізь туманні змроки
до тих, що позначили світ криваво,
якби ж був другом нам владар високий,
для тебе миру в нього б ми благали,
бо в долі пожалів ти нас жорстокій».
Але коли б до нас розмову мали,
ми чуть вас раді й говорити з вами,
допоки вітер спочива оспалий.
Край, де родилась я, над берегами
лежить, де в тихе море По впадає
з прибічними допливами-річками.

Любов шляхетне серце враз займає,
 тож і його краса заповонила,
 що, згублена, в землі вже дотліває.
 Любов любити любленій звеліла,
 і покохала щиро так його я,
 що, бачиш, нас ніщо не розлучило.
 Любов до смерті нас вела одної;
 того ж, хто погубив нас, где Каїна»¹.
 Були слова то сповіді смутної.
 Як пролунала розповідь повинна,
 я похилив обличчя невеселе:
 «В яких думках жалю твого причина?» —
 спитав учитель. Я ж на те: «Ой леле,
 хто знав, що те солодке поривання
 їм до загину злого путь простеле!»
 І, вчувши їхнє те оповідання,
 я мовив так: «Франческо, ваша мука
 збудила в серці тугу та зітхання.
 Але скажи мені, яка спонука
 в часи солодких мріянь відкриває
 любові ще притаєну науку?»
 Вона ж до мене: «Гіршого немає,
 як згадувать щасливу давню днину
 у злигоднях; учитель твій те знає...»².
 Коли одна душа розповідала,
 ридала друга, і тужба недолі
 мене жалем смертельним перейняла;
 і, наче мертвий пада, впав я долі.

Переклад Максима Стріхи

¹ *Каїна* — місце в найглибшому, дев'ятому колі пекла, де карають тих, хто підступно зрадив рідних (див. XXXII пісню). На момент розповіді Франческо (1300) Джанчотто був ще живий, отже, в Каїні його лише чекають.

² Ці афористичні рядки двічі майже дослівно відтворює Т. Шевченко: на початку поезії «Г. З.», написаної 1848 р. на Кос-Аралі («Немає гірше, як в неволі про волю згадувать...»), та в листі до О. Бодяньського від 15 листопада 1852 р. Ще до заслання Шевченко міг читати пісню V «Пекла» в російському прозовому перекладі Ф. Фан-Дім (О. Кологривової), надрукованому в 1842—1843 рр., та в поетичному перекладі Дм. Міна (вперше пісню V було надруковано окремо 1843 р.).

ШТРИХИ ДО ПОРТРЕТА ПЕРЕКЛАДАЧА

МАКСИМ СТРИХА



Максим Стріха народився 1961 р. в родині з давніми науковими традиціями. Його дід, академік М. Ф. Гулий, був одним із засновників української біохімії, батьки — знані науковці в галузі медичної біохімії та фізики, сам він — доктор фізико-математичних наук. Художнім перекладом Максим Стріха зацікавився на поч. 1980-х рр. З-під його

пера вийшли переклади Редьярда Кіплінга, Волта Вітмена, Чарльза Діккенса та ін.

Особливе місце у творчому доробку М. Стріхи належить перекладу «Божественної комедії» Данте. У 2015 р. за переклад «Пекла» він був удостоєний Премії Кабінету Міністрів України ім. Максима Рильського.

1. Що ви знаєте про Данте і його творчість? Схарактеризуйте його збірку «Нове життя». Якою постає в ній Беатріче? Що означає її ім'я?
2. З уроків історії пригадайте, якою була роль Церкви та релігії в житті середньовічної Європи. У Пеклі перебувають грішники — люди, які переступили божественні закони і саме через це повинні бути покарані. Які почуття викликають картини страждань у Данте?
3. Проаналізуйте розміщення грішників у Пеклі й покарання, які на них накладено. Чи пов'язані їхні гріхи з карами? Чи справді Пекло створено за принципом: «Яке злочинство, то така й відплата»? Який гріх Данте вважав найстрашнішим? Чи згодні ви з ним?
4. Хто і в який спосіб визначає місце перебування грішника в Пеклі?
5. Чи справедливо покарані Паоло й Франческа? Які почуття викликала в Данте їхня історія?
6. Порівняйте розповідь про Аїд Кірки («Одіссея» Гомера) з описом Пекла у Данте. Що їх об'єднує? Чому?
7. Чому провідником по Пеклу й Чистилищу Данте обрав саме Вергілія? Яку оцінку Вергілію дав Данте?
8. За народними уявленнями, пекло — це палаючий вогонь і казани зі смолою. На думку науковців, холод — єдине, до чого людина не здатна пристосуватися. Чи випадково в дев'ятому, найнижчому, колі грішників карають саме холодом?
9. «Божественна комедія» насичена алегоріями. Розкрийте алегоричне значення мандрівки Данте Пеклом, Чистилищем і Раєм.
10. Чи відкрилася Данте в Раї божественна таїна й таємниця буття? Якщо так, то яка?
11. Як ви розумієте вислів «Любов, що водить сонце й зорні стелі»?
12. У гімні «Космогонія» («Рігведа») сказано: «Той зародок, що хаосом був вкритий, / Один від сили спеки народився. / Любов спочатку виникла від нього, / Що стала першим для думок насінням». Чи суголосні ці рядки фіналу «Божественної комедії»? Якщо так, то чим це можна пояснити?
13. Що називають терциною? Чому для написання «Божественної комедії» Данте обрав саме терцину? Відповідь аргументуйте.
14. Як ви розумієте вислови: «хто йде сюди, покинь усі надії», «дев'ять кіл пекла», «на сьомому небі», «вихор кохання»?
15. Чи можемо ми назвати поему Данте енциклопедією Середньовіччя? Появу якої нової системи цінностей провістила творчість Данте?

ВІДЛЮННЯ

Ліна Костенко

Під вечір виходить на вулицю він,
 Флоренція плаче йому навздогін.
 Ці сльози вже зайві. Минуло життя.
 Йому вже в це місто нема вороття.
 Флоренція плаче: він звідси, він наш!
 Колись прокляла і прогнала вона ж.
 Високий вигнанець говорить їй: ні.
 У тебе ж є той кондотьєр на коні.
 І площі тієї кільце кам'яне,
 Де ти присудила спалити мене.
 Вважай, що спалила. Згорів я. Помер.
 Сім міст сперечалось, що їхній Гомер.

А ти ж, моє місто, — єдине, одне! —
 О, як ти цькувало і гнало мене!
 Прославилось, рідне. Осанна тобі...
 Хай ірис цвіте на твоєму гербі...
 Дарує їй профіль. Вінків не бере.
 Де хоче — воскресне, де хоче — умре.
 Одежа у нього з тонкого сукна.
 На скронях його молода сивина.
 Він тихо іде, він повільно іде.
 У нього й чоло ще таке молоде!
 Хто скаже про нього: старий він як світ?
 Він — Данте. Йому тільки тисяча літ.

Син Вічності й Слави

ВІЛЬЯМ ШЕКСПІР

Трагедія «Гамлет»

Хоча Ренесанс в Англії розцвів пізніше, ніж в Італії, на півночі Європи він також дав рясні культурні й літературні плоди. Найвидатнішим тогочасним англійським письменником був, поза сумнівом, Вільям Шекспір. Його творчість є найвищим досягненням національної та всієї європейської літератури доби Відродження. Спадщина геніального митця набула світового значення, впливала на творчий розвиток багатьох народів упродовж століть, зберігає свою актуальність до сьогодні. Він є центральною постаттю західноєвропейського літературного канону, що є безумовним визнанням значущості й авторитету майстра пера. Шекспір писав твори різних жанрів (сонети, поеми тощо), проте найбільше уславився саме як драматург, передовсім — автор трагедій.

Кожна історична доба давала своє розуміння трагічного і трагедійних конфліктів. Приміром, на думку еллінів, у їхній основі лежало втручання фатуму в долю окремих людей, оскільки плин земного життя і майбутнє цілих народів повністю залежали від волі богів. Цей погляд яскраво втілено в античній «трагедії фатуму». Так, у трагедії Софокла «Едіп-цар» (V ст. до н. е.) головний герой Едіп понад усе прагнув, щоб не справдилось лиховісне віщування оракула, однак так і не зміг уникнути убивства рідного батька та одруження з власною матір'ю (інцесту). І хоч особисто він здійснювати цих тяжких злочинів щиро не хотів, та з волі фатуму таки здійснив їх, за що й був жорстоко покараний. Отже, ідейно-художній каркас античної трагедії зазвичай тримався на міфологічному світосприйнятті людини.

Драматургія пізніших епох це міфологічне підґрунтя втратила, у ній трагічні конфлікти здебільшого криються в суспільному ладі, у зіткненні особистості з суспільством. Тому доля персонажів визначалася вже не античним фатумом, не примхливою й часто незбагненною волею богів, а реальними й логічно зумовленими соціальними обставинами.

У трагедіях Вільяма Шекспіра «Ромео і Джульєтта», «Король Лір», «Отелло», «Гамлет» герої виступають проти усталених звичаїв і традицій. Події з життя персонажів мотивуються не зовнішнім щодо них фатумом, а внутрішнім розвитком їхніх характерів, що виявляються у конкретних обставинах. Герої трагедій вступають у борню із суперниками, які сповідують інші моральні принципи та/або протилежні, пов'язані з минулими часами погляди на життя, тому й гинуть, ставши жертвою суспільства, що відмирає, або позачасового зла, яке наявне в людині як такої (боротьба за владу, заздрість, підлість, помста тощо).



Трагедія (грец. *tragoedia* — букв. «цап'яча пісня»; назва походить від давньогрецьких свят на честь бога Діоніса, де відбувалися вистави та ритуальні жертвоприношення цапа — «тваринного символу» Діоніса) — це один із жанрів драми, твір, який ґрунтується на якихось гострих, непримиренних конфліктах, що зазвичай призводять до загибелі персонажів, передовсім — головних героїв. Конфлікт трагедії має глибокий філософський зміст, є надзвичайно актуальним у політичному, соціальному та духовному планах, вирізняється високим напруженням психологічних переживань героя.

ВІЛЬЯМ ШЕКСПІР (1564—1616)



▲ Джон Тейлор (?). Вільям Шекспір (імовірно прижиттєвий портрет). 1600—1610

Шекспір — це Канон. Саме він окреслює цінності та межі літератури.

Гарольд Блум

неминучим життєвим вибором. Наприклад, його знаменита репліка «Бути чи не бути — ось питання» (англ. «To be or not to be — that is the question») за кілька століть від часу написання трагедії «Гамлет» обросла такою неймовірною кількістю значень і сенсів, що стала сприйматися не просто як афоризм, «крилатий вислів», а і як символ англійської, ба більше — світової літератури.

Трагедія «Гамлет»

Найбільшу славу в усьому світі Шекспірові принесла трагедія «Гамлет, принц датський», яку часто називають просто «Гамлет», написана між 1599 і 1601 рр. Дія трагедії відбувається в Данії. У ній розповідається, як принц Гамлет помстився своєму дядькові, королю Клавдію, за підле вбивство попереднього короля, Гамлетового батька. У п'єсі яскраво відтворено психологічний стан Гамлета, який удав божевільного, щоб вивести вбивцю на чисту воду, але водночас не загинути самому. Проте ця суха схема — «вбивство як помста» — аж ніяк не могла бути причиною неймовірного успіху трагедії «Гамлет». Хоча б тому, що існує безліч творів подібної тематики, які не мають і мізерної частки того визнання, яке мав Шекспір. *Тоді в чому ж секрет популярності цього твору?*

Вічними образами в літературі називають міфологічні та літературні образи, що вийшли за межі своєї епохи, які зосереджують важливі риси характеру, моралі й набули естетичної цінності та загальнолюдського значення.

Почнемо з геніального відкриття Шекспіра, який чи не першим у світовій драматургії використав не одну дію (адже слово «драма» з давньогрецької перекладається як «дія»), а дві: 1) дію зовнішню та 2) дію внутрішню.

Зовні Гамлет бездіяльний, неактивний і навіть сам собі за це дорікає: «Тупий нікчема, бовдур жалюгідний, тиняюсь, як сновиди, і мовчу, нездатний боронити власну справу». Але це лише зовні. У цей час в його душі відбувається дуже складна боротьба, що нагадує розбурханий океан, в якому гинуть люди й кораблі. І зрештою, можливо, саме ця роздвоєність дії й захоплює глядача найбільше: зіставлення того, яким бачить і сприймає Гамлета його оточення (зовнішня дія), із тим, що в його скривавленій душі відбувається насправді (внутрішня дія). А Гамлетова душа кривавила і страждала, оскільки він один за одним отримав безліч «важких ударів навісної долі». Новий король Данії прийшов до влади шляхом убивства Гамлетового батька і свого брата (прозорий натяк драматурга на братовбивство біблійного Каїна), Гамлетова мати навіть не дочекалася, коли скінчиться жалоба, а непристойно швидко одружилася з убивцею і братом покійного чоловіка («Не стоптала й черевиків, що в них за тілом батьковим ішла»). Гамлетова кохана, Офелія, погодилася стати донощиком і стежити за принцом. Перелік таких прикладів можна продовжувати й продовжувати...

Зважаючи на глибину характерів персонажів і складну композицію п'єси, трагедію «Гамлет» можна аналізувати та інтерпретувати під різними кутами зору. Наприклад, дослідників упродовж багатьох століть цікавило, чому Гамлет вагався та зволікав із прийняттям рішення про помсту дядькові за підле вбивство батька й братовбивство. Одні вбачали в цьому засіб підтримання напруги й інтересу глядачів, які з нетерпінням чекали розв'язки: то нарешті наважиться Гамлет, цей «принц нерішучості», на помсту чи ні? Інші розцінювали це як результат тривалого й болісного осмислення гуманістом Гамлетом складних філософських і етичних проблем, які в принципі заперечують холодно-кровне вбивство людини (хай і вмотивоване бажанням помститися за смерть батька). Не бракує варіантів інтерпретацій і нині.

Шекспір виявив надзвичайні талант і майстерність у розробленні **проблематики трагедії**. А проблематика ця розмаїта: тут і роздуми про людську сутність, і зрада, і помста, і ревності, і обмануте кохання, і високі людські почуття в непримиренному герці з підлістю... Наприклад, важливою є **проблема активної боротьби та пасивної бездіяльності**.

► Альфонс Муха. Рекламний плакат вистави «Гамлет» для театру Сари Бернар у Парижі. 1899

Ви вже ознайомилися з творчістю продовжувача Шекспірової традиції Генріка Ібсена, зокрема спостерігали використання водночас зовнішньої і внутрішньої дії в його п'єсі «Ляльковий дім», коли на сцені наче нічого особливо драматичного й не відбувається (зовнішньої дії майже немає), а тим часом внутрішня дія така руйнівна, що сім'я Хельмерів розсипалася, мов ляльковий будиночок. Недаремно дослідники метафорично порівнюють зовнішню дію із дзеркальною поверхнею спокійного озера, а дію внутрішню — з підступними прихованими підводними течіями та водовертями, що їх зовні не видно, але тому вони є ще небезпечнішими.





▲ «Глобус». Відновлений Шекспірів театр у Лондоні, у якому близько 1600 р. відбулася перша вистава «Гамлета»

Що краще: змиритися чи боротися зі злом? І чи не перетворюється добро під час боротьби зі злом на таке саме зло? То «бути чи не бути»?.. Не менш гострою є також **проблема вірності та зради**, про що вже йшлося. Так само багатоманітними є **мотиви трагедії**. От хоча б мотив «гнилизни», яка вразила Датське королівство. Адже Данія є не просто місцем дії трагедії «Гамлет», а й узагальненим символом неправди й несправедливості всього світу. Недаремно Гамлет називає її в'язницею, а на репліку Розенкранца, що «в такому разі, весь світ — в'язниця», негайно реагує, продовжуючи: «Та ще й як упорядкована. Скільки в ній казематів, камер, підземель. Данія належить до найгірших». Що це символізує? Те, що в Ельсинорі всі один за одним наглядають, як у в'язниці? Можливо. Що в Данії всі є заручниками влади злочинця, фактично невільниками? І це може бути.

Символ на те й символ, що він є «невичерпним у своїй останній глибині» (Вс. Іванов), тобто його можна й слід тлумачити, але через свою універсальність він містить багато смислів.

Та навіть на тлі усіх згаданих і незгаданих проблем, мотивів, питань трагедії Шекспіра постає глобальне та ключове для Ренесансу філософське питання: то ким же все-таки є ЛЮДИНА? І слід сказати, що Шекспір не оминає цієї надважливої проблеми. Вустами Гамлета він озвучує два діаметрально протилежні погляди на людську природу. З одного боку, Гамлет, захоплюючись людиною, пафосно виголошує: «Який довершений витвір — людина! Шляхетні думки! Безмежні здібності! Увесь вигляд, кожен рух викликає захоплення. Учинки нагадують янгола! Бога нагадує розуміння! Окраса всесвіту! Взірєць усього сущого!».

Проте, проголосивши цей «гімн людині», мислитель-принц водночас ставить людину під сумнів: «...А чого варта для мене ця істота, квінтесенція якої — прах?» То все-таки ким є людина: окрасою всесвіту чи прахом, брудом? І знову Шекспір геніальний: Гамлет, який ставить це «прокляте питання», сам же і доводить своє право на звання людини, бо «виправляє вивих часу», карає зло, хай і ціною власного життя. Дослідники недаремно звертали увагу, що у фіналі Шекспірових трагедій сцени буквально всіяні трупами. Але драматург ішов на це свідомо, оскільки добре знав, чим можна втримати увагу дуже різномірної тогочасної публіки (як нині це роблять автори трилерів).

Насамкінець слід зауважити формальну досконалість трагедії «Гамлет». Чого варта лише «вистава у виставі», яку грають в Ельсинорі мандрівні актори і під час якої розкрився злочин Клавдія-братовбивці. Це неймовірна для такої ранньої пори (не забуваймо, що твір написано в XVI ст.!) сюжетна майстерність, що також подобається глядачам.

Творчість Шекспіра — яскравий вияв ренесансного мислення, яке утілюється в багатьох його творах та у звернених «до всіх людей і до всіх віків» образах.

ГАМЛЕТ, ПРИНЦ ДАТСЬКИЙ

Дійові особи

Клавдій, король Данії. Гамлет, син попереднього й небіж нинішнього короля. Полоній, головний королівський радник. Горацію, друг Гамлета. Лаерт, син Полонія. Розенкранц, Гільденстерн, Озрік — придворні. Марцелл, Бернардо — офіцери. Актори. Гробокопи. Фортінбрас, принц Норвезький. Капітан. Гертруда, королева Данії, Гамлетова мати. Офелія, дочка Полонія. Привид Гамлетового батька.

Дія відбувається в Данії. Король повідомляє, що, хоча ще й триває жалоба за братом, померлим королем, він одружується з його вдовою. Принц Гамлет, син небіжчика і небіж нового короля, стає спадкоємцем трону й залишається в Данії, а не їде продовжувати навчання у Віттенберзі.

Дія перша

СЦЕНА 2

Зал у замку.

Входять король, королева, Гамлет, Полоній, Лаерт, вельможі й почет.

Гамлет Коли б ця плоть моя, міцна занадто,
 Розтала, зникла, скапала росою!
 Чому Творець заборонив нам віку
 Собі вкорочувати? Боже, Боже!
 Яке нікчемне, марне й недолуге
 Все, що на світі діється. Тьху! Тьху!
 Немов город неполотий, де густо
 Буяють бур'яни. Саме огидне
 Його заповонило! Як це сталось?!
 Два місяці, як він помер. Ні, менше!
 Такий король! Із нинішнім зрівняти —
 Він, як Гіперіон з сатиром поруч,
 І матір так любив він, що, мабуть,
 Вітрам небес не дав би надто грубо
 Дихнути їй в обличчя. Небо й земле!
 Що згадувати?! Так вона горнулась
 До нього, мов з поживи тої голод
 Зростав у неї ще. І ось — за місяць...
 Несталосте, твоє імення — жінка!
 Лиш місяць! Не стоптала й черевикив,
 Що в них за тілом батьковим ішла
 В сльозах, як та Ніоба. І тепер...
 О Боже мій! Тварина нерозумна,
 І та, напевно, довше б сумувала!
 Побралася із дядьком, що до батька
 Подібний так, як я до Геркулеса.
 Ще й сіль облудних сліз її не зникла

З очей, а вже на кровозмісне ложе
Вона спішить. В квапливості оцій
Добра немає і не може бути.
Розбийся, серце, — мушу я мовчати!

Входять Гораціо, Марцелл і Бернардо.

- Гораціо Привіт вам, принце!
Гамлет Гораціо! Невже це ви насправді?
Гораціо Приїхав я на похорон сюди.
Гамлет Студенте-друже, не кепкуй ти з мене.
Кажи вже, що приїхав на весілля.
Гораціо Та з ним таки ж і справді не барились.
Гамлет Ощадність, любий друже мій, ощадність.
Печеню з похорону подавали
Уже як холодець на стіл весільний.
З найгіршим ворогом в раю зустрінись
Волів би я, ніж дня цього дожити.
Мій батько! Він стоїть переді мною.
Гораціо Де, принце, де?
Гамлет В очах душі моєї.
Гораціо Його я бачив: справжній був король.
Гамлет Він був людиною в усьому й завжди.
Я рівного йому вже не спіткаю.

Гораціо повідомив Гамлету, що офіцери Бернардо і Марцелл дві ночі поспіль бачать привид батька принца. Гамлет вирішив стати вночі на чати і попросив нікому нічого не говорити. Лаерт, який від'їздить на навчання до Парижа, попереджає Офелію, щоб не довіряла залицянням Гамлета. Полоній забороняє доньці зустрічатися з Гамлетом, бо вона йому не рівня. Офелія обіцяє слухатися.

СЦЕНА 5

Інше місце на терасі. Входять привид і Гамлет.

Привид батька Гамлета розповідає принцу, що насправді його отруїв Клавдій, і просить сина помститися за його наглу смерть, але при цьому не чіпати матері.

- Гораціо (за сценою) Принце, де ви?
Гамлет Агов, агов, соколики, сюди!
Входять Гораціо і Марцелл.
Гораціо Які новини, принце?
Гамлет У Данії негідника немає,
Який не був би й справжнім шахраєм.
Гораціо Не варто й привида з труни вставати,
Щоб нам відкрити це.
Гамлет Так, правда ваша.
Отож, мабуть, без зайвих балачок

Ми, розпрощавшись, підем хто куди:
Ви йдіть, куди бажання й справи кличуть,
Бо в кожного бажання й справи власні, —
А я? Ну, щодо мене, бідолахи,
То я піду молитись.

Гораціо Якийсь безладний вихор диких слів.

Гамлет Якщо я вас образив, то шкодую.
Ви не беріть за зле.

Гораціо Тут зла немає.

Гамлет Є зло, Гораціо, та ще й велике,
Клянуся в цьому Патріком святим.
А привид мій — він чесний, справжній привид.
Ну, й якось ви вже стримайте бажання
Дізнатися, що відбулось між нами.
А нині є до вас прохання в мене,
Товариші по школі й по мечу.
Ви обіцяйте...

Гораціо Зробимо. Що саме?

Гамлет Про те, що сталося, нікому й слова.

Гораціо й Марцелл Ні, не розкажем.

Гамлет З любов'ю покладаюся на вас.
А все, чим бідолаха Гамлет зможе
Свою довести приязнь і любов,
Дасть Бог, невдовзі станеться. Ходімо
І — пальці на устах, благаю ще раз.
Звихнувся час наш. Мій талане клятий,
Що я той вивих мушу направляти!
Ну що ж, ходімо разом.

Дія друга

Офелія розповідає Полонію про дивну поведінку Гамлета. У цей час до Ельсінора приїздять Розенкранц і Гільденстерн, яких викликав король, стурбований поведінкою Гамлета. Полоній упевнений, що причина безумства принца — кохання до Офелії. Він пропонує підслухати розмову його дочки з Гамлетом.

СЦЕНА 2

Кімната в замку.

Входить Гамлет, читаючи книгу. Входять Розенкранц і Гільденстерн.

Гільденстерн Мій шановний принце!

Розенкранц Мій любий принце!

Гамлет Друзі ви мої!
Ну, як у тебе справи, Гільденстерне?
І Розенкранц! Як живете ви, хлопці?

Розенкранц Як незначні сини землі живуть.

- Гільденстерн На щастя, ми щасливі не надмірно.
Не гудзики на ковпаку Фортуни.
- Гамлет Але ж і не підосви, не на споді.
- Розенкранц Та ні, принце.
- Гамлет Виходить, ви живете в неї коло пояса, десь у самому осередку її ласки.
- Гільденстерн Та туди ми вчащаємо.
- Гамлет До потайних частин? А справді, Фортуна — дівка розпусна. Ну, що новенького?
- Розенкранц Нічого, принце, хіба тільки те, що світ став чесний.
- Гамлет Ну, то швидко кінець світу. Тільки відомості ваші неправдиві. Чим ви, друзі мої, так прогнівили цю саму Фортуну, що вона заслала вас сюди, до в'язниці?
- Гільденстерн До в'язниці, принце?
- Гамлет Звичайно. Данія — в'язниця.
- Розенкранц У такому разі, весь світ — в'язниця.
- Гамлет Та ще й як упорядкована. Скільки в ній казематів, камер, підземель. Данія належить до найгірших.
- Розенкранц Ми так не вважаємо, принце.
- Гамлет Тоді для вас світ не в'язниця. Ніщо само по собі не буває ні добре, ні погане, таким його робить наша оцінка. Для мене світ — в'язниця.
- Розенкранц Отже, на в'язницю його перетворює ваше честолюбство: світ надто тісний для вашої душі.
- Гамлет Боже мій! Та замкніть мене хоч і в горіхову шкаралупку, я й там себе вважатиму володарем безмежності. Але скажіть по щирості, що ви робите в Ельсінорі?
- Розенкранц Приїхали вас одвідати, та й тільки.
- Гамлет Вас не викликали?
- Гільденстерн Що нам казати, принце?
- Гамлет Та що хочете, аби до діла! Тільки — закликаю вас нашою приязню, спільними молодощами, обов'язками непорушної любові, усім найдорожчим, в ім'я чого благав би вас хтось красномовніший, ніж я, — скажіть одверто: по вас посилали чи ні?
- Розенкранц (*пошепки до Гільденстерна*) Що йому скажете?
- Гамлет (*убік*) Ну, все помітно. Якщо ви любите мене, не крийтеся.
- Гільденстерн Принце, по нас посилали.
- Гамлет Хочете, я вам скажу, навіщо? З недавнього часу, сам не знаю чому, я позбувся своїх усіх веселошців, занедбав усі свої звичні вправи, і так мені важко, і цей вінець світотвору — земля — видається мені неплодною скелею. Оце розкішне шатро — повітря, — оці, погляньте, чудові небеса, їх величне

склепіння, оздоблене золотими іскрами, — усе це для мене тільки нагромадження смердючих і шкідливих випарів. Який довершений витвір — людина! Шляхетні думки! Безмежні здібності! Увесь вигляд, кожен рух викликає захоплення. Вчинки нагадують янгола! Бога нагадує розуміння! Окраса всесвіту! Взіреть усього суцього! А чого варта для мене ця істота, квінтесенція якої — прах? Чоловік не вабить мене... та й жінка також, бо з ваших посмішок я побачив, що ви саме це хотіли сказати.

Розенкранц Принце, у мене нічого схожого й на думці не було.

Гамлет А чого ж ви посміхнулись, коли я сказав, що чоловік мене не вабить?

Розенкранц Я подумав, яка пісна зустріч тут чекає акторів. Ми якраз їх випередили по дорозі. Вони прямують сюди, щоб запропонувати свої послуги.

Гамлет Той, хто грає королів, буде в нас бажаним гостем.

Приїдять актори, яких Гамлет називає «стислим літописом і відбитком часу». Принц просить увечері зіграти «Вбивство Гонзаго», додавши монолог, який він напише. Всі виходять.

Гамлет Ну, от я й сам.
Тупий нікчема, бовдур жалюгідний,
Тиняюсь, як сновида, і мовчу,
Нездатний боронити власну справу
І короля обстояти, що в нього
Так підло вкрадено життя і владу.
Страхополох я? Хто мене назве
Поганцем? Схоче ляпаса вліпити?
Чи висмикати бороду й здмухнути
Мені в обличчя? Сіпнути за носа?
Хто обізвати хоче брехуном
І слово це мені в горлянку вбити?
Ну, зважтеся! Усе я проковтну!
Стерплю! Печінка в мене голубина,
Немає жовчі в ній, а то інакше
Я всіх шулік нагодував би падлом
Цього раба. Мерзотнику кривавий!
Розпуснику підступний, безсоромний!
О помсто!
Та чи не дивно ж слухати? Мене
Помститись небо й пекло закликають,
А я словами тішусь, я розради
Собі в лайках шукаю, як повія,
Мов та перекупка!
Яка бридота! Ну, прокинься, мозку!
Чував я, що злочинці на виставі
Бували так до глибини душі
Мистецтвом вражені, що зізнавались
У злочинах прихованих своїх.
І хоч убивство язика не має,
Воно озветься, навіть і без слів.



▲ Ежен Делакруа. Гамлет і його матір. 1849

Нехай актори виставлять що-небудь,
Немов убивство батька. Подивлюся,
З яким обличчям слухатиме дядько:
Хай затремтить, нехай здригнеться ледве —
І знатиму я, що мені робити.
Бо, може, й так, що привид той — диявол,
Він бачить сум мій і в спокусу вводить,
Щоб душу допровадити до згуби.
Вистава — доказ: хай вона вловля,
Як на гачок, сумління короля.

Дія третя

СЦЕНА 1

Ельсінор. Кімната в замку. Гільденстерн і Розенкранц доповідають королю, що вони нічого не дізналися про дивну поведінку Гамлета. Вирішено було залучити до цієї справи Офелію: дівчина починає вдавати, що читає книжку, а Полоній і король тим часом ховаються. Входить Гамлет.

Гамлет Так. Бути чи не бути — ось питання.
В чім більше гідності: терпіти мовчки
Важкі удари навісної долі
Чи стати збройно проти моря мук
І край покласти їм борнею? Вмерти —
Заснуть, не більш. І знати, що скінчиться
Сердечний біль і тисяча турбот,
Які судились тілу. Цей кінець
Жаданий був би кожному. Померти —
Заснути. Може, й бачити сновиддя?
У цьому й перефона. Що приснитись
Нам може у смертельнім сні, коли
Вантаж земної суєти ми скинемо?
Оце єдине спонукає зносить
Усі нещастя довгого життя;
Інакше — хто ж би стерпів глум часу,
Ярмо гнобителів, пиху зухвальців,
Зневажену любов, суди неправі,
Нахабство влади, причіпки й знущання,
Що гідний зазнає від недостойних, —
Хто б це терпів, коли удар кинджала
Усе кінчає? Хто б це став потіти,
Вгинаючись під тягарем життєвим,
Якби не страх перед незнаним чимось
У тій незвіданій країні, звідки
Ще не вертався жоден подорожній?
Миритись легше нам з відомим лихом,
Аніж до невідомого спішити;
Так роздум робить боягузів з нас,
Рішучості природжений рум'янець

Блідою барвою вкриває думка,
І збочує величний намір кожен,
Імення вчинку тратячи. Та досить!
Офеліє! В своїй молитві, німфо,
Згадай мої гріхи!

Офелія Ласкавий принце,
Скажіть, як вам жилося цими днями?

Гамлет Я дуже вдячний: добре, добре, добре.

Офелія У мене є від вас дарунки, принце,
Їх повернути я давно хотіла.
То прошу їх тепер прийняти.

Гамлет Що ви?! Я зроду вам не дарував нічого.

Офелія Ви добре знаєте, що дарували,
Ще й в супроводі запахущих слів, —
Від них принадніші були дарунки.
Але втрачають і дари принаду,
Як той, хто дав їх, дивиться нерадо.
Ось, принце, заберіть.

Гамлет Ха-ха! То ви дівчина доброчесна?

Офелія Що таке, принце?

Гамлет І ви вродливі?

Офелія Що ви маєте на увазі, принце?

Гамлет А те, що коли доброчесні й вродливі, то ваша чеснота не повинна мати ніяких справ із вашою красою.

Офелія А з чим же найкраще й мати справу красі, як не з чесно-
тою, принце?

Гамлет Ну, звичайно! І скорше краса перетворить чесноту на зводню, аніж чеснота надасть красі своєї подобі. Колись воно було парадоксом, а за нашого часу на це є всі докази. Я вас любив колись.

Офелія І я вірила цьому, принце.

Гамлет А не слід було вірити. Бо хоч би як прищеплювати добро-
чесність до нашого старого пня, а грішний дух таки залишиться. Я не любив вас.

Офелія Тим болючіша мені омана.

Гамлет Іди в черниці. Нащо тобі плодити грішників? Сам я людина досить-таки порядна, а й то можу себе обвинуватити в такому, що й навіщо тільки мене мати привела?! Я надто гордий, мстивий, самолюбний. У мене напихвати більше гріхів, ніж думок, щоб їх обміркувати, уяви, щоб їх утілити, часу, щоб їх здійснити. І навіщо тільки такі люди, як я, повзають між небом і землею? Усі ми пройдисвіти несосвітенні. Не йми віри нікому з нас. Один тобі шлях — у черниці. Де ваш батько?

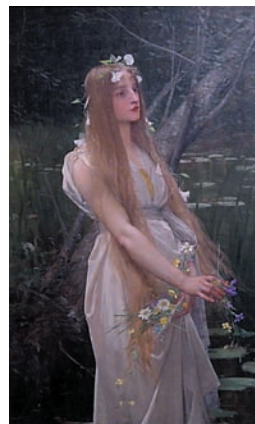
Офелія Вдома, принце.

Гамлет Замкніть його там, нехай він дурня строїть тільки в себе вдома. Прощай.

Офелія Поможи йому, всеблаге небо.

Гамлет Коли ти одружишся, дістанеш від мене в посаг таке прокляття: хоч ти будеш цнотлива як крига, чиста як сніг, а поговорів не минеш. Іди в черниці, йди! Прощай! Або, якщо вже конче хочеш виходити заміж, виходь за дурня, бо розумні аж надто добре знають, на яких потвор ви їх обертаєте. У черниці йди! Та швидше! Прощай! (*Виходить.*)

Офелія Потьмарився такий шляхетний розум!
Така людина! Виглядом — придворний,
Словами — вчений, войовник — мечем,
Надія й вицвіт нашої держави,
Довершеності дзеркало й вірець!
Я, найнещасніша з жінок, пила
Солодкий мед обіцянок його,
І ось цей дух ясний, мов дзвін, що тріснув, —
Колись лунав, тепер лиш деренчить.
Від безуму зів'яв цей пишний розквіт.
Які мені це муки страховинні —
Те, що було, рівняти з тим, що нині.



▲ Жюль Жозеф Лефевр. Офелія. 1890

Король не певен, що дивна поведінка Гамлета пов'язана з коханням. Він боїться, що на душі у племінника визріває щось небезпечно, тож вирішує відправити його в Англію за даниною. Полоній, переконаний, що вся річ у любові, пропонує, щоб королева викликала сина на щирі розмову, яку він підслухає. Король погоджується, бо «шаленству знатних треба класи край».

СЦЕНА 2

Кімната в замку. Гамлет з двома чи трьома акторами. Входять король, королева, Полоній, Офелія, Розенкранц, Гільденстерн та інші з пошту, а також варта, що несе смолоскипи.

Король Як ся має наш небіж Гамлет?

Гамлет Чудово, їй-богу; на хамелеонових харчах: їм повітря, начинене обіцянками. Каплуна цим не відгодуєш.

Король Що маю спільного я з цією відповіддю, Гамлете? Це не мої слова.

Гамлет Тепер уже й не мої. А що, актори готові?

Розенкранц Так, принце. Вони чекають вашого наказу.

Королева Ходи сюди, любий Гамлете, сідай біля мене.

Гамлет Ні, матусю, тут є магніт, що більше притягає.

Полоній (*до короля*) Ого, ви чуєте?

Гамлет Леді, можу я лягти вам на коліна? (*Лягає біля ніг Офелії.*)

Офелія Ні, принце.

Гамлет Власне, чи можна покласти голову вам на коліна?

Офелія Так, принце.

Гамлет А ви вже подумали, що я мав на увазі щось непристойне?

Офелія Вам весело, принце?

Гамлет Та, Боже мій, для вас я готовий щоразу на жарти. Що ж і лишається людині, як не веселитись? Погляньте, як весело виглядає моя мати, а ще нема й двох годин, як помер батько.

Офелія Ні, принце, минуло вже двічі два місяці.

Гамлет Стільки багато? Якщо так, лишаю дияволів жалобу, а сам пишатимусь у соболях. Сили небесні! Уже два місяці, як помер, а його досі ще не забуто? Ну, тоді можна сподіватися, що пам'ять про велику людину переживе саму людину на півроку.

Грають гобої. Починається пантоміма.

«Королева» клянеться в коханні й вірності «королю», що вірить «дружині» й засинає.

Гамлет Вам подобається п'єса, ваша величносте?

Королева На мою думку, жінка надто багато обіцяє.

Гамлет Ну, вона ж дотримує слова.

Король Як зветься вона, ця п'єса?

Гамлет «Пастка». Тільки ж у якому розумінні? В алегоричному. У цій п'єсі показано вбивство, що сталось у Відні. Ім'я герцога — Гонзаго, його дружини — Баптіста. Зараз ви побачите. Підступний це витвір. Та що нам до того? У вашій величності, як і в нас, чисте сумління, і нас це не обходить. Нехай шкапа брикається, коли шию натерла, а в нас потилиця не чухається.

Входить актор, що грає Луціана. Вливає отруту королю у вухо.

А оце королів небіж Луціан. Він труїть його в саду, щоб захопити владу. Герцога звать Гонзаго. Є така повість, писана вона добірною італійською мовою. Зараз ви побачите, як убивця завойовує любов Гонзагової дружини.

Офелія Король устає!

Гамлет Що, злякався хлопавки?

Королева Що з вами, ваша величносте?

Полоній Припиніть виставу!

Король Присвітіть мені. Ходім звідси!

Усі Світла! Світла! Світла!

Виходять усі, крім Гамлета й Гораціо.

Гамлет Любий Гораціо, я готовий закластися на тисячу фунтів, що привид говорив правду. Ти помітив?

Гораціо Дуже добре помітив, принце.

Гамлет Коли мова зайшла про отруєння.

Гораціо Я очей з нього не зводив.

Гораціо і Гамлет помітили дивну поведінку короля і королеви під час вистави. До них підходять Розенкранц і Гільденстерн і просять принца відкритися їм, адже вони — його друзі.

- Розенкранц Ласкавий принце, де причина вашої недуги? Ви ж самі собі шкодите, приховуючи свої турботи від друга.
- Гамлет Мені не дають ходу.
- Розенкранц Як це так? Адже король сам оголосив вас спадкоємцем датського престолу.
- Гамлет Воно-то так, пане, тільки «поки трава підросте...». І прислів'я це вже давно цвіллю взялось.
- Входять актори з флейтами.
- А, флейти! Дайте-но мені одну. Чого це ви все кружляєте біля мене, ніби хочете мене в тенета загнати?
- Гільденстерн Принце, якщо я й сміливий у виконанні своїх обов'язків, так це тому, що любов моя надто щира.
- Гамлет Щось я не зрозумів цього. Може б, ви заграли на цю флейту?
- Гільденстерн Я не вмію, принце.
- Гамлет А це не складніше, ніж брехати. Перебирайте пальцями оці щілини, дмухайте, і флейта озветься найкрасномовнішою музикою.
- Гільденстерн Та я ж не знаю, як керувати ними, щоб видобути якусь гармонію, немає в мене цього вміння.

Гамлет От і поміркуюте, за яку нікчемну річ ви мене вважаєте! Ви хочете грати на мені. Вам здається, що ви знаєте всі мої лади; ви намагаєтесь вирвати серце моєї таємниці; вам забаглося випробувати кожен мою ноту, від найнижчої до найвищої. У цьому ось невеличкому приладі багато музики, він має чудовий голос. А проте ви неспроможні змусити, щоб він заговорив. Невже ви вважаєте, лихий би його не взяв, що на мені легше грати, ніж на флейті? Звіть мене яким завгодно інструментом, ви можете мене розладнати, але не грати на мені!

Входить Полоній.

Полоній Принце, королева хоче поговорити з вами, і то негайно.

Щоб остаточно позбутися Гамлета, король хоче відправити його до Англії з Розенкранцом і Гільденстерном. Полоній має намір сховатися в кімнаті Гертруди, щоб підслухати її розмову із сином. Залишившись наодинці і думаючи, що його ніхто не чує, Клавдій признається у вбивстві брата і розуміє, що він скоїв великий гріх — «прокляття найдавніше — братовбивство». Він молиться і просить ангелів урятувати його душу. Це зізнання почув Гамлет. Але помститися він не може, адже його батько, вбитий без покаєння, опинився в пеклі. А якщо Клавдій помре під час молитви, то його душа полине до раю. Під час розмови з Гертрудою Гамлет убиває Полонія, прийнявши його за короля, який ховається за килимом. Принц дорікає матері, що вона дуже швидко забула його батька, який мав «розкішні кучері Гіперіона, чоло Юпітера і погляд Марса» і поставу — «ніби це Меркурій-вісник спустився з неба на гірську вершину». Він не вірить, що матір щиро закохалася у Клавдія, миршавого колоса, що «брата свого пожег нещадно і підступно». Привид нагадує Гамлетові, щоб той не чіпав матері. Гертруді, яка його не бачить, здається, що син насправді збожеволів. Принц заперечує це і говорить, що шкодує через вбивство Полонія. Він знає, що Розенкранц і Гільденстерн везуть його до Англії в пастку. Забирає труп царедворця і йде геть.

Дія четверта

СЦЕНА 4

Поле в Данії. По сцені проходять Фортінбрас, капітан і військо.
Входять Гамлет, Розенкранц, Гільденстерн та інші.

Гамлет Чи це військо, пане?

Капітан Норвезьке, пане.

Гамлет А скажіть, будь ласка,
В яку країну йде воно?

Капітан На Польщу.

Гамлет То ваш похід проти всієї Польщі
Чи проти прикордонних володінь?

Капітан Якщо сказати вам по правді, пане.
Йдемо ми відвойовувати клаптик
Такий, що я не дав би й п'ять дукатів,
Якби хотів узять його в оренду.
За більші гроші не продасть його,
Мабуть, король ні Польський, ні Норвезький.

Усі, крім Гамлета, виходять.

Гамлет Усе мені навколо докоряє,
Усе підгонить, квапить мляву помсту.
Якщо в людини головні бажання
Лиш їсти й спати — це хіба людина?
Худоба, й годі. Той, хто дарував
Нам пам'ять, передбачення і розум,
Давав дарунки всі ці не для того,
Щоб пліснявою бралися вони.
Чи це безпам'ятність, як у тварини,
Чи звичка обмірковувати вчинки
Та зважувати наслідки можливі?
В такому розмірковуванні завжди
Чверть мудрості, три чверті боягузтва.
Чому це я повторюю без ліку,
Що треба діяти, — адже ж я маю
Для дій підставу, силу і рішучість?!
А прикладів навколо — досхочу.
Ну от хоча б оце потужне військо,
Яке веде тендітний, ніжний принц.
Він честолюбний духом, він не стане
Роздумувати, чим усе скінчиться,
Глузує з долі, віддає, що тлінне,
Він на поталу небезпеці й смерті.
Це справжня велич — без причини й з місця
Не рушити, а як про честь ідеться —
У бій вступити навіть за стеблинку.
Чому ж, коли у мене батька вбито



▲ Джон Еверетт Мілле. Офелія. 1851—1852

І матір зганьблено, стою байдуже?
А двадцять тисяч душ заради примхи
На смерть, як на спочинок, поспішають,
Змагаючись за клопоть, на якому
У битві їм нема де повернутись,
Де навіть їх могилам буде тісно.
Просякни кров'ю, думко, а як ні, —
То й зовсім не потрібна ти мені!

Лаерт повертається з Парижа, щоб помститися за смерть батька, і зустрічається з божевільною сестрою. Клавдій переконує його, що в усьому винен Гамлет, і обіцяє свою підтримку. Король отримує листа, у якому повідомляється про те, що роздягненого Гамлета висадили на берег королівства. Стурбований цією звісткою, король намовляє Лаерта прийняти виклик на двобій із Гамлетом. Той погоджується і навіть вирішує змастити вістря рапіри смертельною отрутою. Гертруда повідомляє, що Офелія втопилася.

Дія п'ята

СЦЕНА 1

Ельсінор. Кладовище. Входять два гробокopi із заступами та іншим приладдям.

Перший гробокop А чи слід же її ховати за християнським звичаєм?

Другий гробокop Не була б вона дворянського роду, не ховали б її за християнським звичаєм.

Перший гробокop Оце-таки правда твоя. Вельможним людям на цьому світі й топитись та вішатись легше, ніж простим собі християнам.

Віддалік з'являються Гамлет і Горацио.

Перший гробокop Як за дівчатами впадав
(*копає й співає*) Колись давно-давно,
То я не думав, гей, не гадав,
Що все промине воно.

Викидає череп.

Гамлет Цей череп мав язика й міг співати. А такий собі шахрай кидає ним об землю, наче це шелепа Каїна, першого вбивці. Може, макітра, що нею шпурляється йолоп, належала політикові, який Господа Бога самого міг обхитрувати, — хіба ні?

Гораціо Правда, пане.

Гамлет А тепер він потрапив до пані Хробакової і гробокоп лупить його заступом по вилицях. Дивовижне перетворення, якби тільки ми могли його простежити! Невже варто було ростити ці кістки тільки на те, щоб гратися ними в кеглі? Мої кості ниють, ледве здумаю про це. Я поговорю з цим чолов'ягою. Чия це могила, шановний?

Перший гробокоп Моя, пане.

Гамлет Та, мабуть, що твоя, коли ти в ній засів. Для якого чоловіка ти копаєш цю могилу?

Перший гробокоп Не для чоловіка, пане.

Гамлет Ну, то для якої жінки?

Перший гробокоп І не для жінки.

Гамлет А кого ж у ній ховатимуть?

Перший гробокоп Ту, що була жінкою, пане. А тепер, царство їй небесне, вона вже небіжчиця.

Гамлет Ну й спритний же з нього крутій! Треба уважно добирати слів, щоб з ним розмовляти, а то пропадеш від двозначності. Ти давно гробокопом?

Перший гробокоп Із усіх днів почав якраз у той самісінький, коли наш покійний король Гамлет подолав Фортінбраса.

Гамлет А коли це сталося?

Перший гробокоп Хіба ви цього не знаєте? Та це кожен дурень може сказати. Це було того самого дня, коли народився молодий Гамлет. Той, що з глузду з'їхав і його до Англії повезено.

Гамлет А нащо його до Англії повезено?

Перший гробокоп Бо з глузду з'їхав. По глузд його й послано, щоб набрався. А не набереється, то там цього й не треба.

Гамлет Чому?

Перший гробокоп Там ніхто не помітить.

Гамлет А як же він збожеволів?

Перший гробокоп Та дуже чудно, кажуть.

Гамлет Як це так чудно?

Перший гробокоп А так, що взяв і з'їхав з глузду.

Гамлет На якому ґрунті?

Перший гробокоп Та на тутешньому, на датському. А на якому ж? Я тут уже тридцять років як грабарюю, із самого малечку... Цей череп у землі пролежав двадцять три роки.

Гамлет Чий він?

Перший гробокоп Це, пане, Йоріків череп, Йоріка, блазня королівського.

Гамлет Дай подивлюся. (*Бере череп.*) Бідолашний Йоріку! Я знав його, Гораціо. Людина невичерпної винахідливості в дотехах, з винятковою фантазією. Разів з тисячу носив він мене на спині. А тепер це сама бридота. Мене нудить, коли я дивлюся на нього. Отут були губи, які я так часто цілував. Де тепер твої жарти? Невже в тебе не залишилося жодного дотепу, щоб поглузувати з власного вищиру? Зовсім занепав? Гораціо, скажи мені одне, будь ласка.

Гораціо Що саме, принце?

Гамлет Як ти вважаєш, Александр Македонський у землі мав такий самий вигляд?

Гораціо Такий самий.

Гамлет І від нього так само тхнуло! Пхе! (*Кладе череп на землю.*)

Гораціо Так само, принце.

Гамлет Тихіше! Відійдімо! Ось король.

Входять король, королева, Лаерт; вносять труну; священики, придворні.

І королева, й почет. Хто ж помер?
Обряд скорочено, а це ознака,
Що ми на похороні самовбивці.
І, певно, це значна якась особа.
Постіймо осторонь та подивімось.
(*Відходить разом із Гораціо.*)

Лаерт Спустить труну! Хай навесні фіалки
Із тіла чистого її ростуть.

Гамлет Це що? Невже Офелія?

Королева Прощай же. Найніжніший — найніжніше.
(*Кидає в могилу квіти.*)

Лаерт Хай тридцять раз паде потрійне горе
На голову того, чий злобний замір
Тебе ясного розуму позбавив!
Не засипайте! Ще раз обніму. (*Стрибає в могилу.*)
Тепер засипте з мертвою живого,
Насипте в цій долині верховину,
Яка б була від Пеліону вища
І від блакитного Олімпу.

Гамлет Хто це
(*наближаючись*) З такою пишномовністю сумує,
Що зачаровує мандрівні зорі,
Як слухачів здивованих? Ось я,
Я, Гамлет Датський. (*Стрибає в могилу.*)

Лаерт Хай тобі, нечистий! (*Бореться з ним.*)

Король Розбороніть!

Королева Ой Гамлете! Ой сину!

Їх розбороняють, і вони вилазять із могили.



- Гамлет Я з ним готовий битися за це.
Аж поки не склепилися у мене
Повіки.
- Королева Битися? За що, мій сину?
- Гамлет Її любив я. І нехай з'єднають
Любов свою братів хоч сорок тисяч, —
Моїй не дорівняють. Що ти зробиш
Для неї?
- Королева Спиніть його, благаю!
- Гамлет Що ти зробиш?
Ридати хочеш? Постувати? Битись?
Себе картати? Чи напитись оцту?
Чи крокодила з'їсти? Я також! *(Виходить.)*
- Король Горацію, будь ласка, йдіть за ним.

СЦЕНА 2

Гамлет розповідає Горацію, що на кораблі він прочитав листа, який віз до Англії. У ньому Клавдій просив англійського короля негайно відрубати Гамлетові голову. Принц підробив листа, написавши в ньому прохання стратити Гільденстерна й Розенкранца, а сам висадився на пустельний берег Ельсінору. Гамлет шкодує, що посварився з Лаертом. Придворний Озрік передає принцові, що король побився об заклад із Лаертом, що той програє поєдинок Гамлетові. Принц приймає виклик. Під час двобою король кидає коштовну перлину в келих і пропонує Гамлету випити за перемогу. Гамлет відмовляється. Тоді за сина вирішила випити Гертруда. Король її відмовляє, але королева осушує кубок. У цей час Лаерт поранив Гамлета. В запеклій сутичці вони обмінялися рапірами, і Гамлет також поранив Лаерта. Королеві стає зле, і вона зізнається сину, що пиття було отруєне. Гамлет хоче знайти злочинця.

- Лаерт Він, Гамлете, між нами. Ти помреш,
Тобі ніякі ліки не допоможуть.
Та зброя, що в руці твоїй, отруйна
І незатуплена. І сам я гину
Як жертва заміру свого бридкого.
Ось я лежу і вже не встану більше,
І матір теж отруєно твоєю.
Це все король, король в усьому винен.
- Гамлет Рапіра теж отруєна? Отруто,
Довершуй те, що довершити слід! *(Заколює короля.)*
- Король Рятуйте, друзі! Я ж іще живий!
- Гамлет Ні, пий свою отруту, вбивцю клятий,
Розпуснику! Отут твоя перлина!
Іди за матір'ю!

Король умирає.

- Лаерт Це по заслугі:
Отруту він же сам приготував.
Тобі я нині, Гамлете шляхетний,
І власну смерть, і батькову прощаю.
А ти мені свою також прости. (*Вмирає.*)
- Гамлет Хай Бог простить! А за тобою слідом
І я піду. Гораціо, вмираю.
Прощай і ти, нещасна королево!
Я вам, що зблідли й мовчки тремтите,
Все розказав би, та не маю змоги,
Бо смерть, тупий, жорстокий конвоїр.
Арешту ні на мить не відкладає.
А ти, Гораціо, ти жити будеш,
То розкажи про все правдиво.
- Гораціо Ні!
Душею більше я римлянин, аніж данець.
Тут є отрута.
- Гамлет Якщо ти мужчина,
Облиш! Віддай! Однаково я вирву!
Яку, Гораціо, ганебну славу
Залишу я, коли ніхто не визнає
Того, що сталося. Адже ти мій друг!
Не поспішай до райського блаженства,
Помучся ще на цім безладнім світі,
Щоб розказать про мене.
(*Здала чути військовий марш і постріли.*)
Хто стріляє?
- Озрік Це Фортінбрас. Із Польщі переможно
Він повертає і послам англійським
Дає салют.
- Гамлет Гораціо, вмираю.
Міцна отрута дух мій подолала.
Не чутиму вже й з Англії звісток.
Я провіщаю, що впаде ваш вибір
На Фортінбраса. Віддаю свій голос
І я за нього. Ти подбай, щоб він
Про все дізнався. А тепер — мовчання.
(*Умирає.*)
- Гораціо Розбилось благородне серце. Принце,
Добраніч. Хай вколихує твій сон
Хор ангелів!

*Переклад
Григорія Кочура*

▼ Отто Віршинг.
Гамлет. Гравюра. 1918



ГРИГОРІЙ КОЧУР



Упродовж усього свого життя Григорій Порфирович Кочур (17.11.1908—15.12.1994) був неформальним лідером українського перекладацького цеху. Для Кочура-перекладача головним була вірність оригіналу, і він знав усі мови (за його підрахунками — 31!), з яких перекладав. У 1943 р. його разом із дружиною з тавром «українські буржуазні націоналісти» засудили до 10 років таборів без пра-

ва повернутися в Україну. Григорій Кочур вижив і не зламався навіть у жорсткому Ітинському таборі (тортури наглядачів, погане харчування, холод, сильні вітри, каторжна праця в шахтах). Український інтелектуал навіть там перекладав, писав вірші, вивчав мови...

Після реабілітації Кочури оселилися в невеличкому містечку Ірпінь неподалік Києва. Їхній затишний будиночок називали «ірпінським університетом», адже в ньому збирався увесь цвіт українських інтелігентів-шістдесятників (В'ячеслав Чорновіл, Василь Симоненко, Іван Дзюба, Ліна Костенко та ін.). Саме перекладацька школа Кочура, до якої належали чи наближалися Микола Лукаш, Василь Стус, Анатоль Перепада, Михайлина Коцюбинська та ін., в 1970—1980 рр.,

коли тривало агресивне зросійщення українського культурного середовища, утримала високий рівень української літератури.

У 1973 р. Кочура виключили зі Спілки письменників України через відмову давати «потрібні» КДБ свідчення проти Євгена Свєрстюка. З цього часу він не мав можливості публікуватися, а видавництва поспіхом замінювали переклади Кочура на інші, як це трапилося з чудовим перекладом трагедії Вільяма Шекспіра «Гамлет», поданим у цьому підручнику. Лише наприкінці 1980-х рр. поетичний і перекладацький доробок Григорія Порфировича почав повертатися до українського читача. Нині у будинку Кочурів у Ірпіні працює приватний музей, яким опікуються нащадки поета та перекладача.

1. Пригадайте, що ви знаєте про життя і творчість Шекспіра. Що таке «шекспірівське питання» і чому воно виникло?
2. Який художній твір називають трагедією? Що таке внутрішня й зовнішня дія?
3. Визначте елементи сюжету, пов'язані з внутрішньою і зовнішньою дією. Чи збігаються вони? Як ви думаєте, чому?
4. Продовжте перелік нещасть, які спіткали Гамлета: смерть батька; непристойно поквапливе одруження матері; звістка, що батька підступно вбив його ж брат...
5. Чому родина Офелії проти її стосунків із Гамлетом?
6. Чому Гамлет не цілком довіряє привидам і шукає інших підтверджень злочину Клавдія? І чому, таки переконавшись у злочині Клавдія, Гамлет не вбиває його одразу? Як це характеризує принца?
7. Підготуйте розповідь про боротьбу в душі Гамлета. Яка дія напруженіша — зовнішня чи внутрішня? Кажуть, що трагедія Гамлета полягає в тому, що, почавши діяти, він не хоче перетворитися на Дон Кіхота. Чи згодні ви з цим? Чому? Що єднає ці два образи?
8. Ким виходить Гамлет із конфлікту з Клавдієм — переможцем чи переможеним?
9. За текстом трагедії складіть цитатний план повідомлення «Що таке людина?».

10. Знайдіть у тексті й выпишіть у зошит крилаті вислови («бути чи не бути?», «розбийся, серце, — мушу я мовчати» та ін.).
11. Чому образ Гамлета став вічним (традиційним) у світовій культурі?
12. Чому трагедію «Гамлет» вважають філософською і відносять до великих трагедій Шекспіра?
13. У трагедії Шекспір активно використовує образи античної міфології. Яку роль вони відіграють у тексті: роблять його сприйняття глибшим чи ускладнюють його?
14. Яка думка є суголосною у сцені «череп Йоріка» та рядках Григорія Сковороди: «Бай-дуже смерті, мужик то чи цар, — Все пожере, як соломучка пожег»? Як ви думаєте, з якою метою митці цю думку втілили?
15. Трагедію «Гамлет» часто інсценізують та екранізують. Порівняйте інтерпретацію ролі Гамлета різними акторами. Чи допомогло вам таке зіставлення краще зрозуміти п'єсу Шекспіра?
16. Дехто із сучасних дослідників дорікає Гамлетові за те, що через його дії Данія втратила незалежність, адже влада перейшла до норвезького короля Фортінбраса, чий дід загинув від руки Гамлетового батька, намагаючись завоювати Данію. Чи згодні ви з таким трактуванням образу Гамлета?
17. Як ви думаєте, чи випадковою є суголосність порівнянь: 1) «Які мені це муки страховинні — Те, що було, рівняти з тим, що нині» (Вільям Шекспір, «Гамлет»); 2) «Гіршого немає, як згадувати щасливу давню днину у злигоднях» (Данте, «Пекло», пісня V)?
18. Як ви розумієте вислів: «Шекспір — вершина, схили якої встелені трупами режисерів»?
19. Чи згодні ви з думкою Гарольда Блума: «Навіть найгірша п'єса Шекспіра, погано поставлена й зіграна акторами, котрі не мають навичок декламації, все одно якісно й кількісно відрізнятиметься від будь-якої драми Ібсена або Мольєра»? Відповідь аргументуйте.
20. Підготуйте мультимедійну презентацію «Герої “Гамлета” в мистецтві» (музика, живопис тощо).
21. Проект. Спробуйте підготувати свою інсценізацію трагедії Шекспіра, надавши її героям рис сучасної людини.

УКРАЇНСЬКІ ПЕРЕКЛАДИ

Перші переклади «Гамлета» українською мовою датовано 1860-ми рр. 1865 р. у львівському журналі «Нива» опубліковано переклад першої дії трагедії Павлина Свенціцького. У 1870-х трагедію переклав Михайло Старицький, замінивши п'ятистопний ямб оригіналу на хорей, переклад вийшов друком у 1882 р. Юрій Федькович переклав п'єсу з німецького підрядника у 1872 р. (видано 1902 р.).

Зверталися до образу Гамлета у своїй творчості Максим Рильський («Як Гамлет»), Микола Бажан («Смерть Гамлета»), Борис Олійник («Двадцятий вік і Гамлет»), Ліна Костенко («Бути чи не бути?»).

Українською мовою трагедію переклали: Пантелеймон Куліш, Михайло Рудницький, Леонід Гребінка, Григорій Кочур, Ігор Костецький, Юрій Клен, Юрій Андрухович.

ВІДЛЮННЯ

Ліна Костенко

Не треба заздрити Шекспіру,
Він жив у дуже темний час.

Кров з шафотів бризкала на сцену.

Вони писали кожен свою п'єсу,
Шекспір — свою. А королева — іншу.

Протистояння генія і влади.
Слух королівський ласий на рулади.

Проза й поезія пізнього романтизму та переходу до реалізму XIX століття

У кожну мистецьку добу поряд із основним, панівним напрямом або стилем існують інші, супровідні: старі, що поступово згасають, і нові, які набирають сили. У світовій літературі та культурі середини XIX ст. також склалася ситуація «естетичного двовладдя», коли на літературному олімпі перебував не один, а одразу два провідні напрями — романтизм і реалізм. Саме в цей час і відбувався поступовий перехід пальми першості від романтизму до реалізму.

Тож, хоча романтизм і реалізм є двома етапами художнього процесу XIX ст., їх не можна розглядати лише послідовно та окремо один від одного: мовляв, у ту саму мить, коли закінчився романтизм, відразу почався реалізм. Насправді і романтизм, і реалізм народжені в XIX ст. новою історичною та естетичною ситуацією. Іноді вони йшли послідовно, іноді — паралельно, а іноді й взаємно переплітались. Реалізм, особливо на початку, аж ніяк не відкидав художніх відкриттів романтизму. Наприклад, письменники-реалісти не змогли б бути такими переконливо точними в описах часу й місця дії, якби не спиралися на відкриття романтизму: місцевий колорит та історизм як художній принцип. Водночас історизм і місцевий колорит реалістів відрізнялися від романтичного місцевого та історичного колориту: якщо романтики обожнювали й підкреслювали несхожість, унікальність, винятковість якихось явищ і фактів, то реалісти, навпаки, в усьому несхожому, неповторному, особливому шукали якраз щось схоже, спільне, типове.

Для реалістів (як свого часу для романтиків) принципово важливою була як достеменність і точність деталей, так і вірогідність «обличчя епохи» загалом. Ось тут реалістам і став у пригоді художній досвід романтиків. Адже характер, вчинки та й, зрештою, долі персонажів у реалістичній літературі мали бути чітко вмотивованими (науковці кажуть «детермінованими»), зумовленими реальною історичною ситуацією, обставинами життя, походженням героя тощо...

Отже, реалізм зародився якщо не в надрах, то поруч із романтизмом, і на певному етапі вони «співіснували». При цьому багато відомих письменників (Оноре де Бальзак, Чарльз Діккенс, Микола Гоголь, Олександр Пушкін, Тарас Шевченко та ін.), які згодом стали тяжіти до реалізму, починали свою творчість під сильним впливом романтизму, отримавши водночас гарний «мистецький вишкіл».

А іноді бувало й навпаки: письменники-романтики вирішували нагальні проблеми реального життя суто «романтичними засобами»: створюючи вигадані, уявні світи, критикували реальні суспільні вади, використовуючи у своїх творах казкові й фантастичні елементи, романтичну іронію та гротеск тощо.

Звісно, питома вага специфічних художніх засобів і проблем у творчості конкретного письменника була пов'язана з тим, до якої з-поміж течій літератури романтизму він тяжів: чи до народно-фольклорної (як брати Грімм або М. Гоголь у ранній період творчості); чи до вальтерскоттівської (історичні романи В. Скотта, «Тарас Бульба» М. Гоголя, «Чорна рада» П. Куліша та ін.); до байронівської (Дж. Г. Байрон, Г. Гайне, А. Міцкевич, О. Пушкін, М. Лермонтов) або ж до гротесково-фантастичної.

Обдарований внутрішньою музикою

ЕРНСТ ТЕОДОР АМАДЕЙ ГОФМАН

Повість «Крихітка Цахес на прізвисько Цинобер»

На початку ХІХ ст. у берлінських кав'ярнях пізнього вечора можна було зустріти невеличкого непоказного чоловіка з густим, розкуйовдженим, начесаним на скроні волоссям і гачкуватим носом. Він нагадував Мефістофеля, а його великі темні очі, здавалося, проникали до самих глибин прихованого та потаємного. Але якби наступного дня когось із завсідників цих кав'ярень якийсь зигзаг долі завів до міського апеляційного суду, то навряд чи ця людина в манірному, стриманому і заклопотаному чиновнику панові Гофману упізнала б учорашнього свого знайомця, «поета злих слів і вигадок свавільних» (Микола Бажан).

Цю суперечливість, неоднозначність митця-романтика видно навіть із його портретів. Одні художники вирізняли його і справді незвичайні очі, наповнюючи їх шаленим вогнем, інші бачили в ньому іронічно примруженого чоловіка, ще інші — фантазера із замріяним поглядом, а сам Гофман відтворив себе негарним, із важкуватим обличчям, тривожними очима й добрими, хоч також неправильними губами. А проте всі, хто лишив нам зображення геніального письменника, мали рацію: мабуть, кожен доніс якусь одну визначальну рису цієї неординарної особистості.

ГОТУЄМОСЯ ДО ДІАЛОГУ

ЕРНСТ ТЕОДОР АМАДЕЙ ГОФМАН (1776—1822)

Ернст Теодор Амадей Гофман народився 24 січня 1776 р. в поважній родині бюргерів у пруському Кенігсберзі (нині Калінінград у складі Російської Федерації), місті, яке подарувало світові одного з батьків німецької класичної філософії та найавторитетніших філософів світу — Іммануїла Канта. Можливо, дитиною, гуляючи вуличками рідного міста, Гофман зустрічався з дивакуватим професором місцевого університету, який, мов швейцарський годинник, точнісінько в той самий час щодня — у сніг і зливу, в мороз і спеку — поспішав на прогулянку до місцевого парку. Це й був той самий великий Іммануїл Кант, якого цікавило місце людини у Всесвіті: «Дві речі сповнюють душу завжди



▲ Невідомий художник. Ернст Гофман. Близько 1800

Гофманова творчість, його дивний чудовий світ гріє, як і грів людські серця, викликаючи почуття туги за казкою, яке людина завжди боялася втратити. Бо така втрата рівнозначна втраті найдорожчого в людському «я».

Валерій Шевчук

новим і тим сильнішим здивуванням і благоговінням, чим частіше і триваліше я розмірковую про них, — це зоряне небо над головою і моральний закон у мені».

Трирічним Гофман потрапив на виховання до свого дядька, юриста, оскільки його батьки розлучилися. Учнем він був непоганим, його здібності до музики й малярства виявилися дуже рано. Хоча вивчати юридичні науки у нього не було великого бажання, однак за сімейною традицією він почав вивчати право в Кенігсберзькому університеті. Потім успішно розпочав кар'єру в Польщі (частина якої після чергового переділу відійшла до Пруссії), у місті Познані, де отримав посаду асесора. Але його запальна вдача не дала йому затриматися там надовго. Він намалював карикатуру на свого начальника, а оскільки карикатуристом він був управним (його малюнки викликають усмішку й сьогодні), то ображене начальство негайно вигнало молодого нахабу.

Гофман переїхав до Плоцька, де обійняв значно нижчу посаду. Там 1802 р. він узяв щасливий шлюб із полькою Михайлиною Рорер-Тищинською, яка стала йому вірною подругою на все життя... Здавалося, вони були геть несумісними — простодушна, весела «Мишка», як називав її чоловік, і безмежно складний геніальний митець, творчість якого дружина просто не могла осягнути вповні. Але Михайлина любила свого чоловіка-дивака, ділила з ним усі прикраси його непевного існування, піклувалася про нього, коли він важко хворів. У заповіті, який у березні 1822 р. підписали обоє, були такі слова: «Ми... прожили двадцять років у по-справжньому злагідному і щасливому шлюбі... Бог не залишив живими наших дітей, однак в іншому подарував нам немало радощів, випробувавши і в дуже тяжких, жорстких стражданнях, які ми незмінно переносили із стійкою мужністю. Один був завжди опорою другому, як і належить подружжю, що любить і шанує одне одного, як ми, вірними серцями». І це не просто юридична формула, а справжня суть спільного життя цих двох людей.

1804 р. Гофман одержав призначення до Варшави (тоді також пруської) на посаду урядового радника. Гамірливе, багате варшавське життя (зовсім не схоже на німецьке) справило на нього величезне враження. Він чимало часу видавав музиці. Гофман вважав себе передовсім композитором, а вже потім — письменником.

Проте хоч би де перебував Гофман, він мусив вести подвійне, контрастно-непоєданне життя: з одного боку, це був педантичний пруський бюрократ, чиновник (філістер), а з іншого — нестримний мрійник, фантазер, митець-ентузіаст. Душа його була віддана мистецтву, а розум вірою і правдою служив юриспруденції.

МУЗИКА — КОРОЛЕВА РОМАНТИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Парадокс: коли 1813 р. 37-річний Гофман видавав перший том збірки «**Фантазії в манері Калло**», то не схотів підписувати її своїм ім'ям. Чому? Бо мріяв уславитися саме як композитор, а не як письменник. Цей факт залишився б незрозумілим, а вчинок Гофмана принаймні чудернацьким, якщо не взяти до уваги, що в **системі мистецтв романтики найвищим вважали саме музику**. Адже «мова музики» зрозуміла людям будь-яких національностей, вона не потребує жодних перекладів і водночас хвилює душу, тобто пов'язана з «нетутешніми» силами.

Недаремно ж буремний романтизм дав людству ціле сузір'я великих композиторів, з-поміж них Людвіг ван Бетховен, який, віддавши належне класицизму, своєю зрілою творчістю наближав появу романтичної музики, а також власне митців-романтиків: Франца Шуберта, Роберта Шумана, Фрідріха Шопена, Гектора Берліоза, Ріхарда Вагнера, Ференца Ліста, Миколу Лисенка та ін.

Як можна було поєднати прозу життя і поезію творчості? Яким чином можна було «примирити» зухвалого завсідника кав'ярень, дивакуватого митця, закоханого в музику, живопис і літературу, із чиновником суду, що швидко піднімався службовими щаблями? Чи намагався письменник узгодити в собі ці дві взаємозаперечні сутності? Можливо, саме цим можна пояснити те, що він змінив своє третє ім'я «Вільгельм» на «Амадей», на честь великого музиканта Вольфганга Амадея Моцарта?

Після служби, головню ночами, він писав твори, де втілював свою тугу за казкою, за «країною краси й мистецтва». Це специфічно «гофманівська» туга: різке роздвоєння буття, непоєднаність двох його частин, різка межа між, з одного боку, монотонним існуванням чиновника та, з іншого — сповненим пристрастей життям митця. Якимось у щоденнику він описав свій тодішній настрій: «Настрій — то романтично-релігійний, то екзальтований, гумористичний настрій..., то гумористично-дратівливий, музично-напружений, романтичний настрій; то надзвичайно дратівливий настрій, романтичний і вкрай примхливий; то цілком незвичне впадання в тугу, дуже екзальтований, але поетично чистий настрій».

Гірка іронія долі: зневажлива чиновницька служба допомагала Гофманові бути митцем, бо давала йому необхідні для цього кошти. Але й творчість прислужилася митцеві: за його гірким зізнанням, вона була «цілющим бальзамом від життєвих негараздів», зокрема й від душевних ран, отриманих на службі. Утім, сам Гофман зізнавався, що якби художня творчість давала хліб, то він би негайно покинув остогидлу службу, яку порівнював із кавказькою скелею, а себе — з прикутим до неї Прометеєм.

А потім ще й усталене життя порушилося. Його назагал улаштований і досить-таки затишний побут було зруйновано, коли до Варшави увійшли війська Наполеона. Французи вщент розгромили пруське військо, що його вважали до того найкращим у Європі, а всіх чиновників не лише звільнили з роботи, а й заборонили їм обіймати будь-які посади. Так більш-менш матеріально забезпечений державний радник Гофман із сім'єю залишився без жодних засобів до існування. Він влаштувався капельмейстером (керівником вокальної капели) у невеличкому театрі, де також писав музику, малював декорації до вистав, ставив п'єси, формував репертуар, та ще й був співробітником у газеті. Але заробленого не вистачало навіть на найнеобхідніше. Не виправила ситуацію і робота директором оперної трупи, що працювала одночасно в Лейпцигу та Дрездені.

Саме в цей складний час вийшов друком його перший значний літературний твір «Кавалер Глюк» (1815). Але література у мистецьких уподобаннях Гофмана до часу була, як уже сказано, «пасербицею». Він мріяв прославитися як композитор, можливо, навіть скласти конкуренцію кавалеру Глюку чи улюбленому Моцарту:



◀ Карл Фрідріх Тіле. Маг Проспер Альпанус. Мідна гравюра на обкладинці першого видання повісті Ернста Теодора Амадея Гофмана «Крихітка Цахес». 1819—1820

принаймні його опера «Ундина» з тріумфом ішла на берлінській сцені. Та справжню славу різнобічно обдарованому митцеві зрештою принесла все-таки література.

Що ж так приваблювало європейців у творчості великого німця? Мабуть, передовсім неймовірне поєднання фантастичного і буденного, в'їдлива іронія та несподіваний гротеск, які й зробили світ літературних творів Гофмана унікальним і неповторним. Фантастичне для письменника — це не якісь там неймовірно далекі чарівні світи, недосяжні для пересічної людини, а вигадана сусідня країна, така як Джинністан у «Крихітці Цахесі» (1819), в яку важко, але можливо потрапити.

Тому й описує він вигадані, фантастичні краї не як далеке й неосяжне диво, а як звичайнісіньку буденщину, яка десь тут, недалечко. Феї в нього можуть літати на упряжках лебедів або в'язати панчохи для вояків. А десь поруч лежить уже згадана країна «Джинністан» (така собі «Фей-ляндія»), до якої усі казкові істоти можуть їздити, як на канікулах діти до бабусі в село. Цю характерну рису творчості Гофмана (опис найнеймовірніших, найфантастичніших речей як чогось цілком пересічного, повсякденного) згодом підхоплять багато письменників: німець Франц Кафка («Перевтілення»), росіянин Михайло Булгаков («Майстер і Маргарита»), колумбієць Габріель Гарсія Маркес («Сто років самотності», «Стариган з крилами») та багато інших, не кажучи вже про авторів наукової фантастики і фентезі.

За Гофманом, царство фантазії надзвичайно тісно пов'язане з буденним життям і навіть є його не завжди видимою частиною. Феї й чарівники живуть поруч із державними радниками та судовими чиновниками, а їхні подарунки мають напрочуд практичне застосування: горщик, з якого їжа ніколи не збігає і не пригорає, або килими, що не брудняться, або скло і порцеляна, які не б'ються, а надто — гарна погода, яка встановлюється саме тоді, коли хазяйці потрібно сушити випрану білизну. У цьому «чарівному» переліку важко не помітити прихованої іронічної насмішки, адже, за влучним висловом письменника, «природа в усі людські вчинки вкладає глибоку іронію». Оце і є яскравий вияв романтичної іронії, яка виникає від усвідомлення романтиками неможливості втілення їхнього ідеалу в реальному житті. Цю особливість творчості Гофмана добре відчували його сучасники, у т. ч. романтики, тому ставлення до нього з їхнього боку часто бувало досить ворожим. Наприклад, його недолюблював шотландець Вальтер Скотт. А сучасник-німець Йозеф Ейхендорф дав творам Гофмана нищівну характеристику: «Гірке невдоволення, обірваність, фрагментарність у всіх писаннях; відчутно, що всі його зображення примиреного життя вимучені й штучні; майже все в нього закінчується кричущим дисонансом». Але цю суперечку тоді ж було розумно полагоджено: «Вальтер Скотт — геній стабілізації, а Гофман — геній збурення...». Два генії, два полюси: стабілізація і збурення, — усе по-романтичному контрастно й антитетично. Але, скажімо, Генріх Гайне, на відміну від Вальтера Скотта, про Гофмана відгукувався дуже тепло. Як бачимо, в оцінці сучасників Гофман також був неоднозначним і суперечливим.

Для Гофмана фантастика — це не лише можливість втекти від нищої і брутальної буденності, а й засіб сатиричного змалювання дійсності. Зображуючи фантастичну кар'єру потворного курдупля¹ Цахеса, якого три руди (вогненні) волосинки, подаровані феєю Рожабельверде («Рожа-Гожа») перетворили на міністра Цинобера, Гофман виносить вирок світові, в якому можливі такі «перевтілення». Адже сенс

¹ Курдупль (курдупель) — карлик.

успіху потвори Цахеса має реальні корені: це привласнення чужого інтелекту, творчого обдарування і результатів чужої праці; він «проліз нагору ганебною брехнею та ошуканством».

Усі персонажі Гофмана поділяються на дві нерівні групи — **філістерів**, яких більшість, та **ентузіастів**, що зазвичай у меншості (часто це герой-одинак). Філістери, ці самовдоволені, тупі й малоосвічені, підкреслено «добропорядні» люди, байдужі до духовного, краси, мистецтва, добре почувуються лише у світі матеріальних цінностей, не уявляючи свого життя без них. Їхня «логіка» така: сенс життя полягає в накопиченні матеріальних цінностей. Тому вони часто абсолютно задоволені собою й цінують лише те, що приносить прибутки, матеріальну вигоду та високі посади, які знову-таки допомагають отримати матеріальні блага (наприклад, розкішний палац, подарований таємному радникові Цахесу) або задоволення амбіцій. При цьому філістери зверхньо ставляться до «ентузіастів», людей, на їхню думку, непрактичних. Але найгідкішим є те, що при цьому філістери ще й вважають себе «тонкими поціновувачами прекрасного й захисниками духовності».

Ентузіасти ж, за Гофманом, — це зазвичай люди творчих професій, митці: художники, поети, музиканти, які живуть мистецтвом і духовними пориваннями. Внутрішній світ, «життя духу» (улюблена романтична формула) для них набагато важливіші за сите безбідне животіння. Тож **основний конфлікт більшості творів Гофмана — протистояння ентузіаста й філістерів**. Як людина з величезним життєвим досвідом, Гофман знав, що в реальному житті у боротьбі з підступними й слизькими людьми-філістерами, що чисельно переважають, ентузіаст найпевніше приречений на поразку. Але, як справжній казкар-романтик, він дарує своїм творам («Золотий горнець», «Крихітка Цахес») щасливий фінал. Зокрема, в останній зі згаданих казок зло розвінчано й покарано — Цахес-потвора гине, а добро торжествує — Бальзар таки одружується з Кандидою...

Я як вищий суддя поділив увесь рід людський на дві нерівні частини: одна складається тільки з гарних людей, але поганих або зовсім немусикантів, інша ж — зі щирих музикантів.

Ернст Теодор Амадей
Гофман

Бажаючи, щоб ім'я йому зробив гарний музичний твір, Гофман насправді уславився як письменник. Але майбутнє, ніби втілюючи його мрії в життя, подарувало його чарівній казці «Лускунчик, або Мишачий король» геніальну музику видатного композитора (що мав українське, козацьке коріння) Петра Ілліча Чайковського.

На надгробку Гофмана висічено: «Він був однаково видатним юристом, поетом, музикантом і живописцем». Звісно, це щира правда. Але можна сформулювати цю думку лаконічніше: він був просто геніальним митцем, ентузіастом...


Повість «Крихітка Цахес на прізвисько Цинобер»

За переказами, ще на початку доби Відродження, коли зацікавлені античністю дослідники спустилися до темних давньоримських гротів, вони побачили у мерехтінні смолоскипів такі страхітливі настінні розписи, що дехто з них знепритомнів, а інші, нажахані, кинулися геть. Згодом малюнки роздивилися: ось людська голова проростає з якоїсь фантастичної рослини, а неподалік — простромлений цією рослиною кінь із головою змії... Минув час, і цей чудернацький, непоєднано-фантастичний, парадоксально-контрастивний тип

«міксування» тваринного й рослинного, прекрасного і потворного, веселого й сумного мистецтвознавці назвали словом **гротеск** (від. італ. grotta — «грот», «печера»).

Спочатку гротеск забував у візуальних видах мистецтва: живописі й гравюрі, де його майстрами були Пітер Брейгель, Ієронім Босх, Жак Калло (недаремно одна зі збірок Гофмана має назву «Фантазії в манері Калло»), Франсіско Гойя...

У літературі ж однією з вершин гротеску є сатирико-алегоричний роман «Гаргантюа і Пантагрюель» французького письменника доби Відродження Франсуа Рабле. Віртуозно використовував гротеск видатний представник Просвітництва в Англії Джонатан Свіфт («Мандри Гуллівера»). А в літературі романтизму цей художній засіб вважають однією з найважливіших рис творчості Е. Т. А. Гофмана.

 **Гротеск** — вид художньої образності, для якого характерні фантастична основа, тяжіння до особливих, незвичайних, ексцентричних, спотворених форм; поєднання в одному предметі або явищі несумісних, різко контрастних якостей (комічного з трагічним), що призводить до абсурду, робить неможливою логічну й вичерпну інтерпретацію гротескного образу.



▲ Жак Калло. Спокуса Святого Антонія. Офорт. 1634

Жак Калло (1592/3–1635) — французький графік доби Бароко. Збагатив гравюру новими мистецькими можливостями, поєднавши документалізм із гротеском. Його приваблювали трагічні сюжети, що розкривали страждання і внутрішню недосконалість людини. Твори Калло справили неабиякий вплив на творчість Е. Т. А. Гофмана.

«Чом, сміливий віртуозе, не можу я відвести очей від твоїх дивних фантастичних аркушів? ...Ну то й що, що прискіпливі судді дорікали йому за незнання законів композиції і розподілу світла! Сама суть його мистецтва якраз і полягає у відкиданні живописних правил» (Ернст Теодор Амадей Гофман. «Фантазії в манері Калло»).

Жанрові особливості й сюжет повісті

Цікавим є питання про жанр «Крихітки Цахеса». З одного боку, це повість, епічний жанр середнього розміру: не такий маленький, як оповідання, але й не такий великий, як роман. Але, з іншого — це казка, з її неодмінним конфліктом добрих і злих сил, із випробуваннями сил добра, зі щасливим фіналом, за який не раз дорікали Гофманові, що, мовляв, він штучний і зовсім не впливає із перебігу оповіді. Таке змішування традиційних жанрів і призвело до появи нового, синтетичного жанру — повісті-казки (або новели-казки), чи, за висловом Гофмана, «казки про реальне», «казки з нових часів»... А ми пам'ятаємо, що такий синтез жанрів романтики полюбили, отже це конкретне втілення рис романтизму у творі Гофмана.

Сюжет твору казковий (фантастичний) і реальний водночас. У маленькому князівстві Керепес, де колись правив князь Деметрій, усі жили вільно й щасливо. А оскільки феї й маги понад усе цінують свободу, туди переселилося багато фей із казкової сусідньої країни Джинністан. Однак після смерті Деметрія його спадкоємець Пафнутій «почав керувати по-справжньому і негайно ж призначив на першого міністра країни свого камердинера Андреса, що якимось, коли Пафнутій забув гаманця з грішми в корчмі за горами, позичив йому шість дукатів і тим визволив його з великої халепи». Це один із прикладів гофманівської іронії, що межує з сатирою, — що й казати, гарна мотивація для призначення людини на високу державну посаду. І захотілося Пафнутію запровадити в Керепесі освіту (просвітництво). Ця формула теж в'їдливо-іронічна, бо хіба можна, скажімо, запровадити щастя наказом? Ось як «розуміють» освіту Андрес і Пафнутій: «Ми розпочнемо освіту, себто... вирубаємо навколишні ліси, зробимо річку судноплавною, розведемо картоплю, направимо школи, насаджуємо тополі та акації, молодь навчимо співати на два голоси вранішніх і вечірніх пісень, прокладемо гостинці й накажемо прищепити віспу...». Звісно ж, найперше, що постійно заважає освіті, то це навколишні ліси, тому вирубай їх — і проблеми буде вирішено.

Як бачимо, це неприхована насмішка романтиків над своїми попередниками-просвітниками з їхньою обіцяною настання «царства розуму». Така «освіта/просвіта» в лічені дні засушила квітучий край, фей було вислано до Джинністану, і з-поміж них залишилася тільки фея Рожа-Гожа, яка й відіграла у творі важливу роль. Цахес (персонаж, чийм ім'ям названо твір) зображений підкреслено гротескно: «Голова в потвори глибоко запала між плечима, на спині виріс горб, як гарбуз, а зразу ж від грудей звисали тонкі, немов ліщинові палички, ноги, тож весь він був схожий на роздвоєну редьку». Це — яскравий **портрет-гротеск**, притаманний літературі романтизму. Наприклад, подібний опис зовнішності почвари Квазімодо знаходимо в романі Віктора Гюго «Собор Паризької Богоматері». Як бачимо, потворність крихітки Цахеса явно перебільшена, отже, гіпербола (перебільшення) є неодмінною ознакою гротеску.

Рожа-Гожа, пожалівши Цахесову матір, селянку Лізу, розчесала Цахесові волосся, після чого з ним відбулася докорінна казкова переміна: залишаючись насправді потворним, дурним і злим, він сприймається оточенням як милий красень, великий розумник і втілення доброти! Це ще один приклад улюбленої для романтиків «поетики контрастів». Полягав Цахесів секрет у трьох червоних («рудих», «вогненних», «золотавих» — переклади різняться) волосинках, які фея потаємно вплела до його зачіски. Утім, читач дізнається про це значно

пізніше, майже у фіналі твору, після того, як курдупель, користуючись силою трьох волосин, натворить багато лиха і ледь не позбавить життя й не розіб'є щастя багатьох ентузіастів. Мало того, у Цахеса з'являється ще й демонічна здатність: усе гарне, що роблять інші (чи то складуть вірш, чи то виконають музику, чи то напишуть якийсь документ), всі довкола негайно приписують саме йому, а все погане, що робить він сам, негайно переадресується комусь іншому.

І всі жителі Керепеса, від простих міщан до можновладців, потрапляють під владу чарів цієї почвари, яка, висмоктуючи таланти інших людей, як павук кров упійманих мух, швидко робить карколомну кар'єру і стає спочатку таємним радником міністра закордонних справ в особливих справах, а згодом — навіть міністром, якого шанобливо звать Цинобером (цинобра — червона фарба).

Однак під чари Цахеса не потрапляють дві людини — студенти Керепеського університету поет Бальтазар та його друг Фабіан. Щоправда, останній, трохи зіпсований освітою, під кінець таки почав відчувати «владу трьох волосин». Згодом виявилось, що влада волосин не діє також на «Вінченцо Сбіоку, відомого на весь світ віртуоза-скрипаля» і деяких інших. Постає запитання: чому чари Цахеса на одних персонажів діють, а на інших — ні, і чи є в цьому якась закономірність?

Така закономірність є, і пов'язана вона із **протистоянням у творчості Гофмана вже згаданих «двох світів»**: з одного боку, світу ентузіастів (митців, людей, для яких значущим є передовсім «життя духу»), а з іншого — світу філістерів (тупих, обмежених, самовдоволених міщан, яких цікавлять лише великі гроші та високі посади).

Так, професор Мош Терпін «аж плакав з утіхи», мріючи фактично продати свою доньку, красуню Кандиду, видавши її заміж за почвару Цахеса. Чому? Тому що Цахес робив блискучу кар'єру, тож міг посприяти і своєму тестеві: «Чи міг я, — казав (Терпін) сам до себе, — чи міг я сподіватися більшого щастя, як те, що шановний таємний радник прийшов до мене в дім ще студентом? Він одружитья з моєю донькою і буде моїм зятем. Через нього я доскочу ласки в найсвітлішого князя Барсануфа й піднімуся драбиною, якою піднімається і мій чудовий Циноберик. Щоправда, я й сам часом не збагну, як це така дівчина, як моя Кандида, могла до нестями закохатися в недоростка. Бо звичайно жінки звертають увагу більше на гарну зовнішність, ніж на особливі духовні якості, а я іноді як придивлюся до цього радника в особливих справах, то мені здається, що його не можна назвати дуже гарним, він навіть... bossu¹... ша, ша, ша... бо й стіни мають вуха. Він же князів улюбленець, весь час підійматиметься вгору, до того ж — мій зять!».

¹Горбатий (фр.).

Оце протистояння митців і філістерів у повісті-казці персоніфіковане, тобто втілене в конкретних персонажах — митець Бальтазар протистоїть філістеру Цахесу. Таке протистояння є конкретним втіленням неприйняття романтиками буденності реального життя і звеличення «життя духу».

А закономірність тут така: під вплив чарів почвари Цахеса потрапляють почвари-філістери, а його справжню сутність бачать лише ентузіасти, та ще й дивуються, мовляв, як це інші не бачать його гротескової потворності, вважаючи його талановитим, красивим, вишуканим, до того ж приписуючи йому чужі заслуги. Приміром, знаменитий скрипаль Сбіока скаржитья, що за блискуче виконаний важкий концерт усі лаври дісталися... Цахесові: «Я грав... найважчий концерт Віотті. Це моя гордість, моя радість. Учора я був, можна сказати, в найкращому гуморі... Жодний скрипаль у всьому широкому світі, навіть сам Віотті, не зміг би краще заграти. Коли я скінчив, знялися оплески, бурхливі,

несамовиті — справжній фурор, кажу вам, як і слід було чекати. Я скрипку під пахву і виходжу, щоб красенько подякувати. І що ж я бачу, що я чую? Усі, на мене ні найменшої уваги не звертаючи, з'юрмилися в одному кутку зали й репетують, як навіжені: «Браво, бравісимо, божественний Цинобере! Яка гра, яка поза, яка сила, яка досконалість»...»

Бальтазар, замріяний поет, закоханий у чарівну Кандиду, доньку свого професора Моша Терпіна, на злеті свого почуття пише й виконує натхненний вірш про троянду і солов'я, проте його талант негайно привласнює собі Цахес, до того ж і Фабіан думає, що вірша написав курдупель, а Бальтазар не хоче цього визнати через ревності до Кандиди. Кульмінації сюжет досягає тоді, коли, як у справжнісінькій казці, почвара хоче одружитися з красунею: Мош Терпін хоче видати доньку за Цахеса! Цього вже Бальтазар знести не міг. Як на те в Керепесі з'являється добрий чарівник — маг Проспер Альпанус, завдяки якому все закінчується по-казковому щасливо: чари зруйновано, справжню зовнішність і сутність Цахеса викрито, а Бальтазар і Кандида (як і личить казковим принцесі і принцові) одружилися. Батько Кандиди, як справжній філістер, розчарований, адже в Бальтазара замало грошей. Але ж на те вона й казка, щоб матеріальні проблеми вирішувалися швидко й радикально. Маг Проспер Альпанус миттєво перетворив Бальтазара на багатія: «Спочатку Мош Терпін здивувався, коли Бальтазар відрекомендував йому доктора Проспера Альпануса як свого дядька, а той показав йому дарчий запис, згідно з яким Бальтазар ставав власником приміської вілли, що лежала за годину їзди від Керепеса, з усіма навколишніми лісами, полями й луками; та коли він, ледве повіривши своїм очам, побачив записане до інвентарної книги коштовне начиння, ба навіть золоті й срібні зливки, вартість яких куди перевершувала багатство князівської скарбниці...».

Ось тепер усі питання зняті, бо Бальтазар став заможною людиною! Тепер тесть щиро полюбив свого зятя! Але нагорода ентузіастові Бальтазарові — суто філістерська, адже «Рожа-Гожа подарувала милій нареченій магічне намисто, і відколи вона його наділа, то вже не дратувалася через дрібниці: через погано зав'язаний бант, невдалу зачіску, пляму на білизні тощо. Ця властивість, що йшла від намиста, додавала всьому її обличчю веселості й принади». Як бачимо, глузування письменника неприховане: то ж чи варто було піднімати усіх на важку боротьбу проти темних сил, ризикувати в боротьбі проти Цахеса і всієї державної машини Керепеса (Бальтазара, Фабіана й Пульхера могли заарештувати прямо на вінчанні, пригадаймо: «Князь Барсануф перелякано репетує: — Повстання! Заколот! Де варта?! — і ховається за коминок...»), щоб отримати в нагороду намисто, яке забезпечує від побутових неприємностей! Це вияв **романтичної іронії**, яка виникала через усвідомлення романтиками недосяжності, нездійсненності свого ідеалу. Адже, як казав Гофман, найбільше бажання його героя «просто не здійсниться, бо, здійснившись, воно загине».

Отже, у творі Гофмана втілилася така характерна риса романтизму, як **переплетіння, з одного боку, реальності, а з іншого — нестримної фантазії**. Адже хоча князівство Керепес і вигадане, у ньому чітко простежуються риси реального життя тогочасних німецьких князівств: не лише виписано типи князів, придворних, чиновників і зображено різні типи влади — від ліберала Деметрія до самодура-«просвітителя» Пафнутія, а й зазначено навіть точні назви їхніх посад: референдарій, таємний радник, таємний секретар.

То тут, то там крізь шати казки просвічують прозаїчні реалії тогочасного життя. То князь призначає свого камердинера міністром за те, що той позичив

йому шість дукатів, то Цахеса нагороджують «орденом Зелено-плямистого Тигра на двадцяти гудзиках».

Поза будь-яким сумнівом, чиновник Гофман дуже гарно знав реальний механізм отримання посад у бюрократичній машині Пруссії. То за що ж тримають на посадах чиновників Керепеса? Може, за вміння гарно працювати? За виконавську дисципліну? За щось іще? Ні, критерії там зовсім інші. Так, таємний секретар Адріан, «який через Циноберові чари мало не позбувся місця в канцелярії міністерства і знову повернув собі князеву прихильність лише тим, що здобув для нього чудовий засіб вибавляти плями».

Може, це виняток? Ні, бо Претекстатус фон Мондшайн став міністром закордонних справ через те, що «навіть часом працював сам, переважно, як була погана погода. Князь Барсануф... ніжно любив його, бо той на кожне питання мав готову відповідь, у години відпочинку грав із князем у скраклі, добре розумівся на грошових справах і танцював гавот як ніхто». То чим такий «критерій добору» чиновників на посаду в повісті-казці Гофмана принципово відрізняється від ходіння по канату в романі Свіфта?

Тож ми з повним правом можемо зробити висновок про сатирико-метафоричний зміст твору: під виглядом казки в ньому приховане реальне життя, з проблемами тогочасної Пруссії, та й не лише Пруссії.



Іронія — це прихована насмішка, висловлена у формі зовнішнього схвалення, використовується для підсилення тих або тих комічних сторін зображуваного.

Романтична іронія — універсальний принцип осмислення світу, вияв позиції автора. У такий спосіб він підкреслює недосконалість, суперечливість світу, а отже, і неможливість його вичерпного розуміння та пояснення.

ДІАЛОГ ІЗ ТЕКСТОМ

Крихітка Цахес на прізвисько Цинобер

Розділ перший

Недалечко від одного привітного села, біля самого шляху, на розпеченій сонцем землі крижем простяглась у знеможі бідна, обідрана селянка. Змучена голодом і спрагою, вкрай знесилена, ледве зводячи подих, нещасна впала під тягарем коробка, вщерть набитою хмизом, що його з великими труднощами поміж чагарями та деревами в лісі назбирала. Вона вже думала, що настала її смертна година, а отже, й кінець невтішному горю.

— Чого ж це тільки мене, — голосила вона, — тільки мене та мого бідолашного чоловіка спостигло таке лихо й гірка недоля? Та хіба ж ми не працюємо, як ніхто в селі, з ранку до вечора, солоним потом обливаючись, а гибіємо в злиднях, ледве шматок хліба маємо втамувати свій голод? Три роки тому чоловік, копаючи в садку, знайшов скарбець із золотими червінцями, то ми вже й гадали собі — нарешті й до нас щастя завітало, нарешті нам полегшає. І що ж сталося? Злодії вкрали гроші, хата й клуня згоріли дощенту, жито на полі витолочило градом, і, щоб міру наших страждань сповнити вщерть, покарало нас небо оцим маленьким виродком, якого я на ганьбу собі й на посміх людям зродила. На святого Лавріна йому буде вже два з половиною року, а він ще на своїх вутлих та кривих, наче в павука, ногах ані стояти, ані ходити не може і тільки вурчить та нявкає, немов кошения, замість говорити. А жерти — жере ця ненатла потвора

так, як добрий восьмилітній хлопчисько! Та тільки не йде воно йому анітрохи на пожиток. Боже милосердний, змилуйся над ним і над нами, не допусти, щоб довелось годувати його, аж поки він виросте, нам на муку та на ще гірші злидні. Бо ж їсти й пити він буде щораз більше, а працювати зась! Ні, ні, такої біди вже ніхто в світі витримати не годен! Ох, коли б уже вмерти, тільки вмерти! — І вона почала плакати й ридати, аж поки не заснула, знесилена і знеможена болем.

Справді-бо, жінка мала всі підстави нарікати на бридкого виродка, що народився два з половиною року тому. Те, що на перший погляд могло видатися цілком химерно скрученим цурпалком дерева, було не що інше, як потворний курдупель якихось дві п'яді на зріст, що досі лежав у коробі, а тепер виліз і борсався та вурчав у траві. Голова в потвори глибоко запала між плечима, на спині виріс горб, як гарбуз, а зразу ж від грудей звисали тонкі, немов ліщинові палички, ноги, тож весь він був схожий на роздвоєну редьку. На обличчі неухважно око нічого б і не розгледіло, але, придивившись пильніше, можна було помітити довгий гострий ніс, що витикався з-під чорного скошланого чуба, пару маленьких чорних очиць, що виблискували на зморщеному, як у старого, обличчі, — проява, та й годі.

І ось, як жінку, прибиту горем, зморив глибокий сон, а син її борсався при ній, трапилося так, що панна фон Рожа-Гожа, патронка поблизького притулку, саме тою дорогою верталася з прогулянки. Вона зупинилася, споглядаючи ту бідоту, а що з натури була побожна та жаліслива, то дуже тим зворушилася.

Панна сіла на траву і взяла малого на коліна. Злий виродок борсався, пручався, мурчав і хотів навіть укусити її за палець, але вона промовила:

— Спокійно, спокійно, хрущику! — І почала тихо й лагідно гладити його долонею по голові від лоба аж до потилиці.

Поволеньки скуйовджений чуб малого почав вирівнюватися, розділився проділом, приліг на лобі і м'якими ніжними кучерями спустився на високі плечі та на горбату, як гарбуз, спину. Малий ставав щодалі спокійніший і нарешті міцно заснув. Тоді панна Рожа-Гожа обережно поклала його на траву біля самої матері, скропила запахущою водою з флакончика, якого витягла з кишені, і квалливо відійшла.

Коли селянка прокинулася, то відчула, що якось дивно збадьоріла й зміцніла. Вона замилювалася кучериками свого сина і здивувалася, бо він міг ходити та розмовляти. Дорогою додому вона зупинилась відпочити біля дому пастора. Той замилювався її сином та попросив залишити жити у себе. Панотець вихваляв її маленького сина, який здався йому розумним і гарненьким хлопчиком. Пастор попросив Лізу залишити Цахеса йому на виховання і злився на неї, коли жінка говорила про потворність недоростка. Коли двері пасторового будинку зачинилися за курдуплем, Ліза весело й безтурботно повернулася додому з легким коробом і без найтяжчого клопоту в житті.

Коли б я, ласкавий читальнику, і хотів надалі замовчати, хто ж така панна фон Рожа-Гожа, або, як вона часом називає себе, Рожа-Гожа-Зеленава, то ти, напевне, вже й сам здогадався б, що то була не звичайна собі жінка. Бо саме вона, погладивши та розчесавши чуба малому Цахесові, таємниче вплинула на нього, і він видався добросердому пасторові таким гарним та розумним хлоп'ям, що той аж узяв його за рідного сина.

Панна фон Рожа-Гожа була статечного вигляду, шляхетної, величної постави і трохи гордої, владної вдачі. Її обличчя, хоч його й можна було назвати бездоганно прегарним, справляло іноді якесь дивне, майже моторошне враження, а надто як вона, за своїм звичаєм, нерухомо й суворо вдивлялася кудись перед

себе. Але при всьому тому в її погляді часто бувало стільки ніжності й привітності, особливо ж як стояла гарна година й цвіли рожі, що кожний мимоволі піддавався її чарові. Здавалося, час не мав сили над нею, і вже саме це могло видатися декому дивним.

У князевому кабінеті добре знали, що панна фон Рожа-Гожа не хто інша, як славетна, на весь світ відома фея Рожабельверде.

На всьому широкому світі навряд чи й можна знайти таку пречудесну країну, як маленьке князівство, де перебувала панна фон Рожа-Гожа — одне слово, де сталось усе те, про що я тобі, любий читальнику, саме й хочу докладніше розповісти.

Високими горами оточена, зеленими, запахущими лісами та квітучими луками вкрита, шумкими потоками та веселими водоспадами оздоблена, нехай навіть і без жодного міста, зате з привітними селами та подекуди із замками, країночка та схожа була на дивний пречудовий сад, де мешканці немовби гуляли задля своєї втіхи, не відаючи тяжкого життєвого клопоту. Кожен знав, що в країні владарював князь Деметрій, але ніхто не відчував його влади, і всі були тим дуже вдоволені. Особи, що полюбляють свободу в усіх її проявах, чудесні краєвиди, лагідний клімат, не могли б вибрати кращої місцини для життя, ніж те князівство, отож і сталося так, що серед інших оселилися тут і прекрасні феї доброго плем'я. Якраз вони були причиною, що майже в кожному селі, а надто в лісах, дуже часто траплялися найприємніші дива і що кожний мешканець країни, захоплюючись і втішаючись ними, щиро вірив у дивовижне і, навіть сам того не відаючи, через те був веселим, добрим громадянином. Ласкаві феї, що тут, серед цілковитого дозвілля, влаштувалися, немов у справжньому Джинністані, охоче б уготували достойному Деметрію вічне життя. Та не мали на те сили. Деметрій помер, і країною став правувати молодий Пафнутій. Ще за батькового життя Пафнутія мучила тиха внутрішня гризота через те, що народ і країна були так жахливо занедбані і знехтувані. Він почав керувати по-справжньому і негайно ж призначив на першого міністра країни свого камердинера Андреса, що якось, коли Пафнутій забув гаманця з грішми в корчмі за горами, позичив йому шість кукатів і тим визволив його з великої халепи.

Андрес прочитав з очей свого пана, що діялося в його душі, припав йому до ніг і скрикнув:

— Пане! Велика година пробила. Ви піднімете цю державу з нічного хаосу до осяйних вершин! Пане! Вас благає найвірніший васал. Тисячі голосів бідного нещасного народу зітхають у цих грудях, промовляють цими устами. Пане! Запровадьте освіту!

Пафнутій хотів негайно ж видрукувати великими літерами й вивісити на всіх велелюдних місцях едикт, що від цього часу в державі запроваджено освіту і кожен повинен із цим рахуватися.

Та Андрес вигукнув:

— Найславніший владарю! Так нічого не вийде!

— А як же, мій любий? — запитав Пафнутій. Він схопив свого міністра за петельку, потяг до кабінету й зачинив за собою двері.

— Бачите, — почав Андрес, сівши на низенькому дзиглику насупроти свого князя, — бачите, найласкавіший пане, чинність вашого князівського едикту про освіту може бути в наймерзенніший спосіб зведена нанівець, якщо ми не поєднаємо його ще з деякими заходами, хоч і суворими, але розважністю продиктованими. Перше ніж ми розпочнемо освіту, себто перше ніж вирубаємо

навколишні ліси, зробимо річку судноплавною, розведемо картоплю, направимо школи, понасаджуємо тополі та акації, молодь навчимо співати на два голоси вранішніх та вечірніх пісень, прокладемо гостинці й накажемо прищепити віспу, треба буде вигнати з країни всіх людей небезпечних настроїв, що самі не слухаються розуму й інших з глузду зводять. Ви читали «Тисячу й одну ніч», преславний князю, бо я знаю, що його світлість ваш покійний батько, хай йому Господь дарує солодкий спокій у могилі, любив такі згубні книжки і вам у руки давав, коли ви ще їздили на паличці і їли позолочені коржики. Ну от! Із тієї препоганої книги ви, напевне, вже знаєте, найласкавіший пане, про так званих фей, але, мабуть, і гадки не маєте, що чимало тих небезпечних осіб у вашій власній любій країні, ось тут біля самого вашого палацу поселилося та й чинить усілякі неподобства.

— Як? Що ти кажеш? Андресе! Міністре! Феї? У моїй країні? — заволав князь, побілівши, як крейда, і похилившись на спинку крісла.

— Спокійно, мій ласкавий пане, спокійно, якщо ми хочемо розумно розпочати боротьбу з цими ворогами освіти. Авжеж! Я їх називаю ворогами освіти, бо тільки вони, знехтувавши добрістю вашого небіжчика батька, призвели до того, що наша люба країна ще й досі залишається у цілковитій темряві. Вони бавляться таким небезпечним ділом, як творення див, і не бояться під назвою поезії ширити потаємно отруту, яка робить людей зовсім нездатними до слугування освіти. Потім, у них такі обурливі протиполіційні звичаї, що вже тільки через це саме їх неможливо терпіти в жодній культурній державі. Ось, наприклад, вони дійшли до такого зухвальства, що, коли їм тільки заманеться, гуляють собі у повітрі, позапрягавши у візки голубів, лебедів, ба навіть і крилатих коней! От я й питаю, найласкавіший пане, чи ж варто вводити якісь там акцизні податки, коли в державі є особи, що мають можливість кожному легковажному громадянину через комин укинути вільного від мита краму до любої вподоби. Отож, ласкавий пане, як тільки буде проголошено освіту — тоді геть усіх фей із країни. Їхні палаци хай оточить поліція, їхнє небезпечне майно конфіскуємо, а самих фей, як волоцюжок, виженемо геть на їхню батьківщину, що, як вам, найласкавіший пане, з «Тисячі й одної ночі» відомо, зветься Джинністан.

— Але, Андресе, — повів далі князь, — чи прихильний до них народ не буде ремствувати?

— І на це також, — сказав Андрес, — і на це також знаю я засіб. Не всіх фей, ласкавий пане, ми випровадимо до Джинністану, деяких затримаємо в себе, але не тільки відберемо в них усяку можливість шкодити освіті, а навпаки, вживемо всіх засобів, щоб перетворити їх на корисних членів освіченої держави. Якщо вони не захочуть узяти пристойний шлюб, то зможуть десь під суворим наглядом заходитися коло якоїсь корисної справи — плести на армію шкарпетки під час війни абощо. Зверніть увагу, найласкавіший пане, коли феї отак-о вештатимуться поміж людьми, то люди дуже скоро зовсім перестануть у них вірити, а це буде найкраще. Що ж до різного причандалля, яке належить феям, то воно піде в князівську скарбницю, а голуби та лебеді, як коштовна печеня, — на князівську кухню. А крилатим коням ми обріжемо крила, поставимо на годівлю в стайні, які запровадимо разом з освітою, і спробуємо таким чином їх одомашнити й перетворити на корисних тварин.

Пафнутій був страшенно задоволений із пропозицій свого міністра, і вже на другий день було запроваджено все, про що між ними мовилося.

Самий лише Господь відає, як сталося, що фея Рожабельверде, єдина з усіх,

за кілька годин до того, як запровадили освіту, довідалася про все і встигла випустити своїх лебедів на волю і приховати свої магичні трояндові кущі та інші коштовності. Вона знала навіть, що їй вирішено залишити в країні, і хоч дуже нерадо, а скорилася.

Коли чудесний квітучий гай, де стояв покинутий палац феї Рожабельверде, було вирубано і Пафнутій, даючи приклад, особисто прищепив віспу всім телепням у найближчому селі, фея запопала таки князя в лісі, через який він із міністром Андресом вертався до свого замку. Тут вона дотепною мовою, а переважно деякими зловісними фіглями, які їй пощастило приховати від поліції, так загнала князя на слизьке, що він почав Христом-Богом благати її вдовольнитися єдиним у країні, а тому найкращим притулком для панночок, де вона, незважаючи на едикт про освіту, могла б порядкувати, як собі схоче.

Розділ другий

Дозволь же мені, мій ласкавий читальнику, відпровадити тебе в Керепес до будинку професора Моша Терпіна саме тоді, коли він закінчив свої лекції. Один із-поміж того потоку студентів одразу приверне твою увагу. Ти помітиш стрункого юнака років двадцяти трьох або чотирьох, із темних блискучих очей якого промовляє жвавий і ясний розум. Його погляд можна було б назвати майже сміливим, коли б не мрійна туга, що легким серпанком лягла на бліде обличчя і пригасила жагуче проміння очей. Його сурдут¹ із чорного тонкого сукна, облямованого оксамитом, був пошитий майже на давньонімецький зразок; до сурдута дуже личив вишуканий, білий, як сніг, мереживний комірець, а також оксамитовий берет, що покривав гарного темно-каштанового чуба. А личив йому той прекрасний одяг через те, що він усім своїм серцем і зовнішнім виглядом — ходою, поставою і поважним обличчям — наче справді належав до любих старожитніх часів; і то була не манірність, що часто виявляється в дріб'язковому мавпуванні погано витлумачених зразків і так само погано витлумачених претензій сучасності. Цей молодик — не хто інший, як студент Бальтазар, дитина поштивих і заможних батьків, скромний, розумний, пильний до роботи юнак, про якого я тобі, о мій читальнику, багато дечого маю розповісти в цій дивній історії, що оце саме надумав написати.

Усі студенти пішли на фехтувальний майданчик, а замислений Бальтазар подався прогулятися гаєм. Його товариш Фабіан відмовляв його від того, щоб він вештався лісом, як меланхолійний філістер. На що Бальтазар відповів, що товариш хоче повернути його на свій ґиби і схожий на придворного лакузу, який хотів вилікувати достойного принца Гамлета.

Та як вони вступили нарешті в холодок запахуцого лісу, як зашепотіли, немовби в тоскному зітханні, кущі, як задзвеніли вдалині чудові мелодії шумких потоків і співи лісових птахів, збудивши луку в горах, Бальтазар тоді раптом став і, широко розводячи руки, немовби хотів любовно обійняти дерева й кущі, вигукнув:



▲ Сергій Алімов. Ілюстрація до повісті Ернста Теодора Амадея Гофмана «Крихітка Цахес», 1984

¹ Сурдут — чоловічий верхній одяг у талію з довгими полами.

— О, тепер мені знову гарно, невимовно гарно!

Фабіан трохи збентежено подивився на товариша, ніби не розуміючи, про що йдеться, і зовсім не знаючи, що йому робити. Тоді Бальтазар схопив його за руку і скрикнув захоплено:

— Правда ж, брате, і твоє серце розкрилося, і ти також збагнув блаженну таємницю лісової самотності?

— Я не зовсім тебе розумію, милий брате, — відповів Фабіан, — та коли ти думаєш, що прогулянка в лісі на тебе впливає сприятливо, то я цілком із тобою згоден. Я й сам люблю гуляти, особливо в гарному товаристві, коли можна вести розумну й повчальну розмову. Наприклад, справжня втіха прогулятися за містом із нашим професором Мошем Терпіном. Він знає кожну рослинку, кожну травинку, як вона зветься, до якого класу належить, і розуміється добре на вітрах та погоді.

— Досить, — скрикнув Бальтазар, — прошу тебе, досить! Ти зачепив те, що могло б мене розлютити, коли б я не мав тут такої розради. Коли професор починає говорити про природу, у мене душа розривається. Його так звані досліди здаються мені огидним глумом з божественного ества, подих якого обвіває нас у природі і збуджує в найпотаємніших глибинах нашої душі найсвятіші почування. Частенько брала мене охота потрошити всі його склянки, всі колби, все причандалля, коли б не думка, що мавпа однаково не перестане гратися з вогнем, поки не обсмалить собі лап. Мені тоді здається, наче будівлі хочуть завалитися на мою голову, невимовний жах гонить мене геть із міста. Але тут душа моя відчуває солодкий спокій. Лежачи на квітчастій галявині, я дивлюсь у далеку небесну блакить, а наді мною, над веселим лісом линуть золоті хмарки, немов чудові мрії з якогось далекого світу, повного невимовної радості.

— Ет! — вигукнув Фабіан. — Це знову давня пісня про тугу та блаженство, про гомінкі дерева та лісові струмочки. Усі твої вірші рясніють цими приємними речами, і їх гарно слухати, вони можуть бути навіть корисні, якщо не шукати в них чогось більшого. Але скажи мені, мій чудесний меланхолікусе, коли тебе лекції Моша Терпіна справді так дратують і сердять, то чого ж ти на кожну з них бігаєш, чого жоднісінької не пропустиш, хоча й, ніде правди діти, сидиш на них мовчазний і заціпенілий, із заплющеними очима, як сновида?

— Не питай мене, — відповів Бальтазар, — якась невідома сила тягне мене кожного ранку до Терпінового дому.

— Ха-ха! — весело засміявся Фабіан. — Ха-ха-ха! Як гарно, як поетично, як таємниче! Невідома сила, що вабить тебе до Терпінового дому, ховається в синіх очах прекрасної Кандиди! Що ти по самі вуха закоханий у гарненьку професорову доньку, всі ми знаємо давно, а тому й пробачаємо твої фантазії, твою безглузду поведінку. Бо ж у закоханих завше так.

Фабіан взяв свого друга під руку й швиденько подався з ним далі. Тільки-но вийшли вони з гущавини на шлях, що пролягав серединою лісу, як Фабіан помітив удалині коня без вершника, що в хмарі куряви мчав просто на них.

— Агов! — скрикнув він, уриваючи свою мову. — Агов! Либонь, та проклятушка шкапа схарапудилась і скинула свого їздця. Треба її впіймати і відшукати вершника в лісі.

Сказавши це, він став посеред дороги. Шкапа підбігала чимраз ближче, і вже можна було помітити, що по обидва її боки теліпаються ботфорти, а на сидлі вовтузиться й рухається щось чорне. Раптом коло самого Фабіана розляглося голосне й довге:

— Тпр-р-р-р! Тпр-р-р-р!

Тієї ж миті коло його голови майнула пара ботфортів, і якась чудернацька маленька річ покотилася йому під ноги. Велика коняка стала, наче вкопана, і, витягнувши шию, почала обнюхувати свого малюсінького господаря, що борсався в піску, аж поки насилу звівся на ноги. Голова в недоростка ховалася між високими плечима, а великий горб на спині та на грудях, довгі павучі ніжки надавали йому вигляду настромленого на виделку яблука, на якому вирізано чудернацьку піку.

Коли Фабіан побачив перед собою дивну маленьку потвору, він голосно зареготав. Та недоросток, сердито натягнувши на самі очі берета, якого щойно підняв із землі, пронизав Фабіана лютим поглядом і запитав грубим, хрипким голосом:

— Чи це дорога на Керепес?

— Так, добродію! — лагідно й поважно відповів Бальтазар і подав недоросткові знайдені ботфорти.

Та марно той намагався взутися в них. Він раз у раз спотикався і, стогнучи, падав у пісок. Бальтазар поставив ботфорти рядком, легенько підняв малого їздця вгору і так само легенько спустив його вниз, встромивши йому ніжки в широкі й важкі ботфорти. З гордим виглядом, одну руку вперши в бік, а другу приклавши до берета, малий вигукнув:

— Gratias¹, мій пане! — і, підійшовши до коня, взяв його за вуздечку. Та знову ж таки, дарма він намагався дістати стремено й видряпатися на коня. Бальтазар так само поважно й лагідно підійшов до нього й підсадив у стремено. Та недоросток, мабуть, занадто розігнався в сідло, бо в ту мить, коли він хотів сісти, перекинувся і впав із другого боку додолу.

— Не так спритно, найласкавіший мосьє! — вигукнув Фабіан, вибухнувши знову шаленим сміхом.

— Чорт вам найласкавіший мосьє, а не я! — люто крикнув курдупель, обтрушуючи пісок з одягу. — Я студіозус, і коли й ви також, то ви образили мене, сміючись у вічі! Тому завтра в Керепесі мусите зі мною битися!

— Бісова ковінька! — скрикнув Фабіан, і далі сміючись. — Оце-то відчайдушний студент, хлопець хоч куди, і хоробрій, і про студентську честь дбає!

Сказавши це, він підняв малого вгору, хоч як той опирався й відбрикувався, і посадовив на коня, що весело заіржав і миттю почвалав геть зі своїм господарем. Фабіан аж за боки взявся і мало не луснув зі сміху.

— Жорстоко, — сказав Бальтазар, — висміювати людину, що її природа так жахливо скривдила, як цього малого вершника. Коли він справді студент, то ти мусиш із ним битися, ще й до того на пістолях, хоча це й суперечитиме всім академічним звичаям, бо на рапірах чи шаблях, ясна річ, він не зможе.

— Як поважно, — сказав Фабіан, — як поважно й сумно ти все це сприймаєш, мій любий Бальтазаре. Мені й на думку ніколи не спадало глузувати з каліцтва. Але скажи мені, чи ж личить такому горбаневі з мизинчик завбільшки сидіти на коні, через шию якого він і не визирне? Чого він уліз у такі величезні ботфорти? Чого натягнув таку вузесеньку куртку з безліччю китичок, шнурків та інших цяцьок? Чи личить йому носити той чудернацький оксамитовий берет? Чи сміє він так бундючитись та пишатися? Чи сміє він звертатися до нас таким поварварському хрипким голосом? Чи сміє, питаюсь я, і чи не маю я права поглузувати з нього, як із справжнісінького блазня? Але мені треба бігти, я мушу

¹ Дякую (латин.).



▲ Сергій Чайкун. Ілюстрація до повісті «Крихітка Цахес». 1990

подивитися на веремію, яка зчиниться на вулицях, у місті, коли той лицар-студіозус в'їде до міста на своєму баскому коні. І Фабіан щодуху подався через ліс до міста.

Закоханий Бальтазар зустрів у гаю Моша Терпіна з дочкою. Професор запросив юнака до себе.

Розділ третій

Коли Фабіан прийшов до міста, він думав, що на всіх вулицях дорогою до «Крилатого коня» почує лише гучний регіт глядачів. Та ба! Не сталося нічого. Усі люди йшли собі спокійно й поважно. Так само поважно походжали на плацу перед «Крилатим конем» та розмовляли поміж собою студенти, що мали звичку тут збиратися. Фабіан вирішив, що курдупель, мабуть, не попав сюди, аж раптом помітив, кинувши погляд на

подвір'я заїзду, що до стайні саме повели дуже примітного горбаневого коня. Він підбіг до першого, що трапився йому, знайомого й запитав, чи не проїжджав тут часом чудернацький недоросток. Той нічогісінько про нього не знав, як не знали й усі інші, кому Фабіан розповідав тепер, що сталося між ним та горбанем, нібито студентом.

Усі дуже реготали, а проте запевняли, що такої дивовижі, як він описує, тут не чувано й не бачено. Але, щоправда, хвилин десять тому два дуже стрункі вершники на чудових конях прибули до заїзду «Крилатий кінь».

— А чи не сидів один із них на коні, якого щойно відведено до стайні? — запитав Фабіан.

— Аякже, — сказав знайомий, — звісно, сидів. Він був невеличкий на зріст, але тендітної постави, з приємними рисами обличчя і найкращими в світі кучерями. До того ж він показав себе прегарним їздцем, бо скочив з коня так спритно, з такою гідністю, ніби найкращий стаєнний нашого князя.

— І не згубив своїх ботфортів? — скрикнув Фабіан. — Не скотився вам під ноги?

— Боронь Боже, — відповіли всі в один голос, — боронь Боже!

Фабіан не знав, що й сказати. Коли це на вулиці з'явився Бальтазар. Фабіан кинувся до нього і, тягнучи за собою, розповів, що той курдупель, якого вони спіткали перед міською брамою і який упав з коня, щойно прибув сюди, і всі його вважають за гарного стрункого юнака та чудового їздця.

Бальтазару і Фабіану не вдалося переконати перехожих, що вершник, який прибув до міста, — огидний карлик. Дорогою додому Бальтазар проговорився, що отримав запрошення на літературний вечір до професора. Коли мова зайшла за Кандиду, Фабіан сказав, що і вдачею, і натурою вона не підходить Бальтазару.

Кандида, хоч би на чию думку, була вродлива, як намальована, з променистими очима, що аж серце пронизували, з пухкими рожевими губками. Щоправда, я забув, біляві чи каштанові були в неї коси, що їх вона прегарно заплітала й химерно вкладала на голові, тільки дуже добре пам'ятаю їхню дивну особливість: що довше на них, було, дивишся, то вони ставали темніші. Це була струн-

ка, висока на зріст, легка в рухах дівчина, сама лагідність і грація, особливо у веселому товаристві, а за всіма тими принадами вже не дуже й помічалось, що руки та ноги в неї могли б бути трохи й меншенькі. До того ж Кандида читала Гетевого «Вільгельма Мейстера», Шиллерові вірші та «Чарівний перстень» Фуке¹ і встигла вже забути майже все, про що там писалося. Вона цілком пристойно грала на фортепіано, навіть часом підспівувала до своєї гри, танцювала франсези та гавоти й записувала папір гарним чітким письмом. А коли вже вам хочеться у цієї милої дівчини конче знайти й вади, то хіба що вона мала занизький голос, дуже тісно шнурувалася, довго раділа з нового капелюшка та забагато їла тістечок із чаєм.

Кандида з натури була сама веселість і безжурність, тому їй над усе подобалися розмови, що линули на легких, тендітних крилах невинного гумору. Вона щиро сміялася з усього смішного, ніколи не зітхала, хіба що негода псувала задуману прогулянку або, незважаючи на всю обережність, плямилася нова шаль. Але в ній прозирало, як був на те справжній привід, глибоке внутрішнє почуття, що ніколи не переходило в банальну чулість, отож, можливо, мені чи тобі, любий читальнику, — бо ми не належимо до мрійників, — ця дівчина була б саме до вподоби. А з Бальтазаром справа стояла інакше. Однак скоро повинно було виявитися, чи мав рацію Фабіан у своїх пророкуваннях, чи ні!

Не дивина, що Бальтазар із великого неспокою та з невимовно солодкого хвилювання не міг цілу ніч заснути. Геть захоплений образом коханої, він сів до столу і скомпонував чимало пристойних, милозвучних віршів, де описав свій стан у містичному оповіданні про соловейкове кохання до пурпурової рожі. Він надумав узяти їх із собою на літературне чаювання до Моша Терпіна, щоб там при першій нагоді вразити беззахисне Кандидине серце.

Фабіан посміхнувся, коли, зайшовши в умовлений час до свого приятеля, застав його таким причепуреним, як ніколи.

Серце в Бальтазара затремтіло з захоплення, коли в Терпіновім домі назустріч йому вийшла Кандида, одягнена в давньонімецький дівочий стрій, привітна й зваблива в погляді й у слові, у всій своїй істоті, як, зрештою, і завжди.

«Моя ти дівчино-чарівниченько!» — зітхнув Бальтазар у глибині душі, коли Кандида, сама Кандида, піднесла йому філіжанку гарячого чаю. А Кандида подивилася на нього променистими очима й промовила:

— Ось ром і мараскін², сухарі й коржики, любий пане Бальтазаре! Призвольтеся, будь ласка, беріть, що вам до вподоби!

Та замість того, щоб хоч глянути на ром чи мараскін, сухарі чи коржики, а не те що призвоятися, захоплений Бальтазар не годен був одвести очей, повних болісного смутку й найщирішого кохання, від милої дівчини і марно шукав слів, якими б міг висловити найглибші почуття своєї душі.

У професора Бальтазар зустрівся з Цинобером. Нявчання й чудернацьку поведінку карлика приписали Бальтазару, а за вірш про кохання соловейка до троянди, який продекламував Бальтазар, слава і поцілунок Кандиди дісталися Циноберу. Навіть Фабіан вважав, що автором вірша є критітка.

Розділ четвертий

Бальтазар сидів на камені в лісовій глушині, думаючи про Кандиду. Він зрозумів, що критіку зачаровано, і це відьомство треба припинити.

¹Фуке Фрідріх де ля Мот (1777—1843) — німецький письменник романтичного напрямку.

²Мараскін — різновид десертного лікеру з кислих вишень.

Повертаючись до Керепеса, Бальтазар зустрів синьйора Вінченцо Сбіоку, віртуоза скрипаля. Сбіока розповів про свій концерт, де всі аплодисменти й похвали дісталися пану Циноберу, а музиканта ледь не побили.

Бальтазарів товариш Пульхер намагався застрелитися. На обіцяну роботу взяли карлика, хоча Пульхер чудово відповідав на іспиті. Бальтазар поділився з Пульхером своїми думками про відьмацтво, і вони вирішили вивести крихітку на чисту воду.

Товариші почули дивну музику, а потім побачили одягненого по-китайськи чоловіка. Цієї миті Бальтазар вирішив, що цей чоловік врятує їх від «нечестивих циноберових чар».

Розділ п'ятий

Під час сніданку в міністра закордонних справ, нащадка барона Протекстатуса фон Мондшайна, князь Барсануф призначив пана Цинобера таємним радником в особливих справах.

Фабіан розповів Бальтазару про кар'єру Цинобера, як Кандида у нього закохалась і заручилась. Бальтазар зустрів дивного чоловіка в лісі. Фабіан запевняв, що незнайомец не чарівник, а доктор Проспер Альпанус. Щоб переконатись у цьому, товариші пішли до вілли доктора, де стали свідками різноманітних чудес. В одній із зал на вимогу Проспера Альпануса Бальтазар побажав, щоб з'явилась Кандида. Поряд був бридкий Цинобер, якого вона пестила. Проспер дав Бальтазару кийок, щоб побити потвору. Доктор зробив висновок: Цинобер — людина, але якісь сили йому допомагають. Проспер також зачарував сюртук Фабіана — змінювали довжину рукава і поли, і перехожі сміялися.

Пульхер розповів, що Бальтазара шукають, бо він вдерся в будинок Моша Терпіна і відлущував до смерті потворного малюка, тож треба тікати.

Розділ шостий

Цинобер мешкав у прегарному будинку з садом. Через кожні дев'ять днів на світанку він сам, без служника, хоч йому було дуже важко, вдягався і йшов у сад.

Пульхер і секретар Адріан відчували якусь таємницю, тому проникли у маєток. Вони побачили, що до крихітки прилетіла якась жінка з крильми за плечима, розчесала золотим гребінцем його довгі кучері, а також помітили незвичайне червоне пасмо волосся почвари.

Коли жінка щезла, Пульхер і Адріан вискочили з кущів. Цинобер хотів утекти, та його підвели кволі ніжки.

Князь призначив Цинобера міністром і нагородив орденом Зелено-плямистого Тигра — хотів повісити орденську стрічку, та Циноберів горб заважав. Зрештою спеціально запровадили орден із двадцятьма діамантовими гудзиками, бо саме стільки їх потрібно до його чудернацької фігури.

До доктора Альпануса завітала панна фон Рожа-Гожа. Після низки чудес і перетворень вони зрозуміли, хто з них ким є насправді. Панна просила доктора змилюватись над її вихованцем, після чого мудрець показав Бальтазарів гороскоп. І панна Рожа-Гожа поступилася. Патронеса і чарівник затоваришували.

Розділ сьомий

Бальтазар отримав від Пульхера листа, з якого дізнався, що справи йдуть щораз гірше: Цинобер став міністром закордонних справ і отримав орден. Однак найпевніше крилата жінка до нього не приходила, бо зникли його прекрасні кучері. Це перша неприємність, що спіткала відьмака.

У розпачі від того, що він вичитав у листі, Бальтазар кинувся в ліс, у саму гущавину, і почав голосно нарікати.

— Хіба можна жити, — казав він, — хіба можна жити, коли всяка надія пропала, коли всі зорі зайшли і темна-темнісінька ніч огортає мене, бідолашного?

Мене перемагає темна сила, що згубно вдерлась у моє життя! Чи не дурний я був, шукаючи рятунку в Проспера Альпануса, в того Проспера Альпануса, який мене самого звабив пекельними штуками і прогнав з Керепеса, бо прочуханку, яку я дав дзеркальному відбиткові, він спрямував на спину самого Цинобера. Ох, Кандидо! Коли б я міг забути тебе, янголе! Та ба — ще могутніше, ще дужче, ніж будь-коли, горить у мені вогонь кохання! Зрадливий Проспере, чим я перед тобою завинив, що ти так жорстоко мене підманув?

Уже зовсім смеркло, усі лісові барви зблякли в сірій імлі. Аж раптом щось дивно блиснуло, немовби серед дерев та кущів зійшла вечірня зоря, і тисячі комашок, задзиччавши й зашелестівши, знялись угору на своїх крильцях. Над ним усе ясніше жевріло променисте світло. Він здивовано глянув угору й побачив Проспера Альпануса, що летів до нього на якійсь чудній комасі, трохи схожій на польового коника, розмальованого в найяскравіші барви.

Проспер Альпанус спустився до юнака й сів побіч нього, а тим часом коник полетів у кущі й приєднався до співу, що бринів по всьому лісі.

Доктор торкнувся до юнакового чола чудовою блискучою квіткою, яку держав у руці, і тієї ж миті ж серце Бальтазарове загорілося новою бадьорістю.

— Ти, Бальтазарє, — сказав Проспер Альпанус лагідним голосом, — вельми несправедливий до мене. Так страшно, зрадливо лаєш мене тепер, коли мені пощастило переважити чари, які руйнували твоє життя, коли я, аби тільки швидше тебе знайти, розрадити, сідаю на свого улюбленого стрибунця й лечу сюди з усім, що може послужити тобі на користь. Знай же, що Цинобер — це жалюгідний каліка, син одної бідної селянки, і що зветься він, власне, малий Цахес. Тільки з пихи узяв він гучне ім'я Цинобер. Патронка фон Рожа-Гожа, чи, власне, славетна фея Рожабельверде, бо це саме вона й є, знайшла малу потвору на дорозі. Фея так думала: коли природа, немов мачуха, скривдила його, то вона нагородить малого дивним таємничим даром, завдяки якому все, що хтось доброго подумає, скаже чи зробить у його присутності, йтиме на його рахунок, ба навіть сам він у товаристві освічених, розумних, дотепних людей буде шанований як освічений, розумний, дотепний, і взагалі його матимуть за найкращого з тих, серед кого він перебуватиме.

Ці дивні чари сховані в трьох вогненно-блискучих волосках, що тягнуться через малюкове тім'я. Кожний дотик до тих волосків, як і взагалі до голови, для нього болючий, ба навіть згубний. Тому фея і зробила його чуб, з природи рідкий і кострубатий, густим та кучерявим, щоб він захищав малюкові голову, ховав червону смугу і зміцнював чари. Кожного дев'ятого дня фея сама зачісувала малюкові кучері магічним золотим гребінцем, і та зачіска зводила нанівець усі спроби знищити чари. Але гребінець той був знищений міцним талісманом, якого я зумів підсунути добрій феї, коли вона відвідала мене.

Тепер уся річ у тому, щоб вирвати ці вогнисто-червоні волоски, і Цинобер знову перетвориться на ніщо! Тобі, мій любий Бальтазарє, призначено знищити ті чари. Ти сміливий, дужий, спритний. Ти виконаєш цю справу як належить. Візьми це маленьке відшліфоване скельце, підійди близько до малого Цинобера, хоч би де ти його зустрів, пильно подивися через це скельце на його голову і ясно побачиш, як три червоних волоски окремо від решти тягнуться через його голову. Схопи їх міцно, не зважай на пронизливий котячий вереск, який він зчинить, вирви разом усі три і там же на місці спали. Треба всі волоски вирвати разом і негайно їх спалити, а то вони можуть наробити ще всілякого лиха.

Проспер Альпанус повідомив Бальтазара, що покидає Керепес. Він залишає чималий статок і сільський маєток Бальтазару, що дасть юнакові можливість посвататися до Кандиди, коли будуть знищені чари Цинобера. У маєтку в саду і на городі росте все, що потрібне для господарства. На кухні ніколи нічого не збігає і не пригорає. Килими й покриття на меблях ніколи не брудняться, а порцеляна і скло не б'ються. Чарівник дав Бальтазару маленький лорнет, щоб знищити Циноберові чари, і попросив передати Фабіанові табакерку.

Розділ восьмий

Рано-вранці Бальтазар прокрався в Керепес до Фабіана, який був у надзвичайно пригніченому стані. В його кімнаті було повно фраків, курток і сурдуть. Фабіан заприсягся, що він уже повірив у чаклунів та магію, адже, як тільки він виходив на вулицю, рукава його одягу неймовірно зменшувалися. Його звинуватили у вільнодумстві, а ректор пригрозив виключити з університету, якщо Фабіан не з'явиться в пристойному одязі. Потім Бальтазар передав другу табакерку від Проспера Альпануса, з якої випав чудовий фрак. Бальтазар покликав Пульхера, якого побачив через вікно, і розповів йому про те, як можна викрити Цинобера. Реферндарій запропонував знищити чари курдупеля під час його заручин з Кандидою.

В освітленій сотнею свічок залі стояв малий Цинобер у пурпурових гаптованих шатах, із великим орденом Зелено-плямистого Тигра на двадцяти гудзиках, зі шпагою при боці й плюмажем під пахвою. Поруч із ним — мила Кандида, вбрана як наречена, сяючи юною вродою. Цинобер держав її руку, яку іноді цілував, огидно шкірячись та всміхаючись.

І щоразу Кандидині щоки заливав рум'янець, і вона дивилася на курдупля з найщирішим коханням. Видовисько було, далєбі, страшне, і тільки через засліплення, яке Цинобер наслав на всіх, ніхто нічого не помічав, не обурювався з його чаклунства, не схопив малого відьмака й не жбурнув у коминак. Навколо молодої пари на шанобливій відстані зібралися гості.

Настав час мінятися обручками. Мош Терпін ступив у коло з тацею, на якій блищали персні. Він відкашлявся, а Цинобер сп'явся навшпиньки, ледь дістаючи до ліктя нареченої. Усі стояли, напружено чекаючи, — аж раптом із сіней долинає якийсь гомін, двері до зали розчиняються навстіж, вскакує Бальтазар, а за ним Пульхер і Фабіан! Вони проштовхуються крізь коло...

— Що це таке, чого треба цим чужинцям? — кричать усі разом.

Князь Барсануф перелякано репетує:

— Повстання! Заколот! Де варта?! — і ховається за коминак.

Мош Терпін упізнає Бальтазара, який проштовхався до самого Цинобера, й кричить:

— Пане студіозусе! Ви знавісніли? Як ви посміли вдертися сюди під час заручин? Викиньте нахабу за двері!

Та Бальтазар, не звертаючи ні на що уваги, вже вихоплює Просперів лорнет і пильно дивиться крізь нього на Циноберову голову. Ніби від дотику електричного струму, Цинобер пронизливо нявчить, аж по всій залі йде луна. Кандида непритомна падає на стілець; тісне коло гостей розпадається. Бальтазар ясно бачить вогненно-блискуче пасемце волосся, підскакує до Цинобера, хапає його, а той відбрикується ніжками, відбивається, дряпається, кусається.

— Держіть, держіть його! — кричить Бальтазар.

Тоді Фабіан і Пульхер хапають виродка так, що він не може й поворухнутись, а Бальтазар, упевнено й обережно схопивши червоні волоски, миттю вириває їх з голови, підбігає до коминка, кидає у вогонь, волоски тріскотять, розлягається страшенний вибух, і всі немов прокидаються зі сну. А Цинобер,

насилу підвівшись з підлоги, стоїть і лається, і свариться, і погрожує зараз же схопити й запакувати в найтемнішу темницю нахабних заколотників, що замірилися напасти на священну особу, першого міністра держави! Але всі лише питають одне в одного:

— Звідкіль узявся цей курдупель? Чого треба цій малій почварі?

А карлик і далі скаженіє, як навіжений, тупає ногами й кричить:

— Я міністр Цинобер... я міністр Цинобер... кавалер ордена Зелено-плямистого Тигра з двадцятьма гудзиками!

Усі вибухають шаленим реготом. Недоростка оточують чоловіки, піднімають і перекидають, ніби опуку. Орденські гудзики відлітають один за одним, він губить капелюха, шпагу, черевики. Князь Барсануф виходить із-за коминка й наближається до з'юрмлених гостей.

Карлик репетує до нього:

— Князю Барсануфе! Ваша ясновельможносте! Рятуйте свого міністра, свого улюбленця! Держава в небезпеці!

Князь кидає на карлика розлючений погляд і швидко йде до дверей. Мош Терпін заступає йому дорогу, князь хапає його за рукав, веде в куток і вичитує йому, гнівно блискаючи очима:

— І ви насмілилися своєму князеві, батькові вітчизни, влаштувати отут цю безглузду комедію? Ви мене запросили на заручини своєї дочки з моїм достойним міністром Цинобером, а замість свого міністра я бачу тут огидну потвору, на яку ви натягли пишній одяг! Ви знаєте, добродію, що це державна зрада, за неї слід було б вас суворо покарати, коли б ви не були заплішеним дурнем, якому місце в божевільні? Я відбираю у вас посаду генерального директора природничих справ і забороняю вам усі подальші студії в моїй винниці. Бувайте!

І він прожогом вискочив геть.

А Мош Терпін, тремтячи з люті, кинувся на карлика, схопив його за довгого кострубатого чуба й потяг до вікна.

— Геть звідси! Я тебе вишпурну у вікно, мерзенний, паскудний виродку, що так бесоромно пошив мене в дурні й відібрав у мене найбільше щастя в житті!

Він уже хотів викинути малого у відчинене вікно, але доглядач зоологічного кабінету, що теж був на заручинах, блискавично підскочив і вихопив його з Терпінювих рук.

— Стривайте! — скрикнув він. — Стривайте, пане професоре, не важтесь на князівську власність. Це не потвора, це *mucetes Beelzebub, simia Beelzebub**, що втік із музею.

Та коли доглядач узяв почвару на руки й пильно роздивився, він сердито крикнув:

— Що я бачу! Це ж не *simia Beelzebub*, це поганий, огидний домовик! Тьху!

І він кинув малого на середину зали. Під гучний глузливий регіт гостей курдупель дременує, рохкаючи й репетуючи, до дверей, униз сходами, і побіг чимдуж додому, не помічений навіть своїми слугами.

Тим часом, поки все це робилось у залі, Бальтазар пішов до тієї кімнати, куди, як він довідався, віднесли непритомну Кандиду. Він упав їй до ніг, цілував їй руки, називав найніжнішими іменами. Аж ось вона, глибоко зітхнувши, прокинулася і, побачивши Бальтазара, радісно скрикнула:

— Нарешті, нарешті ти тут, мій любий Бальтазарє! Ах, я мало не вмерла з туги, з кохання! І все мені вчувалася пісня солов'я, від якої в пурпуровій рожі серце сходило кров'ю!

І вона розповіла, забувши про все навколо, як мучив її страшний сон, як їй здавалося, немов біля її серця лежить огидна потвора, що їй вона мусить подарувати своє кохання, бо інакше не може. Потвора так уміла перекинутися, що була схожа на Бальтазара. Правда, коли вона пильно думала про Бальтазара, то знала, що те чудовисько — не він, але знову ж не могла збагнути, чому саме їй здавалося, що вона мусить кохати потвору задля Бальтазара.

Бальтазар пояснив їй усе коротенько, щоб не заморочити її ще дужче, бо в неї й так у голові вже все переплуталося. А потім, як завжди буває в закоханих, вони почали освідчуватися, присягатись у вічному коханні й вірності.

Розділ дев'ятий

Стара Ліза просилася до свого синочка Цахеса, але її вигнали. Тоді вона сіла на кам'яних сходах будинку з другого боку вулиці і, дивлячись на Циноберові вікна, називала сина крихіткою Цахесом. Люди, що зібрались навколо неї, почали реготати, побачивши Цинобера, який у гаптованих яскраво-червоних шатах, з орденською стрічкою стояв біля вікна. Вони кричали: «Крихітка Цахес!», а потім кинулися до будинку. Після штурму Цинобера виявили мертвим. Князь Барсануф зажадав, щоб Ліза постачала йому цибулю. Таким чином мати Цахеса вибралася зі злиднів.

Розділ останній

Бальтазарове весілля святкували в приміській віллі. І він, і його друзі Фабіан та Пульхер — геть усі дивувалися з Кандидиною надзвичайної краси, з чарівної зваби, що променіла від її вбрання, від усієї її постаті. То справді її оточували чари, бо сама фея Рожабельверде, забувши свій гнів, прибула на весілля як патронка Рожа-Гожа; вона ж таки і вбрала її, та ще й прикрасила найкращими трояндами. Крім того, Рожабельверде подарувала милій нареченій магічне намисто, і відколи вона його наділа, то вже не драгувалася через дрібниці: через погано зав'язаний бант, невдалу зачіску, пляму на білизні тощо. Ця властивість, що йшла від намиста, додавала всьому її обличчю веселості й принади.

Настала ніч, скрізь над парком повисли вогненні райдуги, і стало видно, як усюди пурхають мерехтливі пташки й комахи, і коли вони махали крильми, то сипалися мільйони іскор, сплітаючись у розмаїті чудові фігури, що мінялися, танцювали, гойдалися у повітрі і зникали в кущах. І ще голосніше звучала музика лісу, і таємниче шумів вітерець, доносячи ніжні пахощі.

Бальтазар, Кандида, усі друзі впізнали могутні чари Альпануса, але Мош Терпін, уже сп'янівши, голосно сміявся, бувши певний, що то все витівки оперного декоратора і князевого феєрверкера.

Гучно вдарив дзвін. Блискучий золотий жук спустився, сів на плече Просперові Альпанусові і ніби щось нишком прошепотів йому на вухо. Проспер Альпанус устав зі свого стільця й урочисто промовив:

— Любий Бальтазар! Мила Кандидо, друзі мої! Я мушу з вами розлучитися!

Із повітря спустилася невеличка кришталева коляса, запряжена блискучими польовими кониками, із срібним фазаном на козлах.

— Прощайте, прощайте! — вигукнув Проспер Альпанус, сів у колясу й полетів угору понад вогненні райдуги. Нарешті його екіпаж став маленькою блискучою зіркою, і вона зникла за хмарами.

Бальтазар, пам'ятаючи поради Проспера Альпануса, розумно користувався чудовим приміським маєтком, справді став добрим поетом. А що й інші власти-

вості маєтку, про які говорив Проспер Альпанус, маючи на увазі ніжну Кандиду, геть усі справилися, бо Кандида ніколи не здіймала намиста, яке їй подарувала патронка фон Рожа-Гожа на весіллі, то нічого не бракувало, щоб Бальтазар зажив найщасливішим родинним життям, радісним і веселим, яким тільки міг зажити поет із прекрасною молодою дружиною.

Отож казка про малого Цахеса, прозваного Цинобером, тепер справді має цілком щасливий

кінець.

Переклад Сидора Сакидона. За редакцією Марії Кучеренко, Івана Малковича

1. Що приваблювало Е. Т. А. Гофмана у творчості французького художника Жака Калло?
2. Що вкладав Гофман у поняття «філістер» та «ентузіаст»?
3. Чому письменник звернувся до жанру повісті-казки? Яку роль у його творах відіграє фантастика?
4. Доведіть, що Гофман є письменником-романтиком, а його казка «Крихітка Цахес...» — романтичним твором.
5. Де відбуваються події, зображені Гофманом у повісті-казці «Крихітка Цахес...»?
6. Визначте основний конфлікт казки «Крихітка Цахес...» і згрупуйте персонажів твору навколо нього. До кого ви віднесли чарівника Проспера Альпануса і фею Рожу-Гожу — до філістерів чи ентузіастів? Чому?
7. Завдяки чому Цинобер робить кар'єру так швидко?
8. За що суспільство, зображене Гофманом, цінує людей?
9. У чому вбачають сенс життя позитивні герої Гофмана?
10. Чому Проспер Альпанус таємницю Цахеса розкрив саме Бальтазарові?
11. Складіть план і доберіть цитати до порівняльної характеристики Цахеса і Бальтазара.
12. Чому потворний курдупель має два імені? Коли в казці користуються іменем Цахес, а коли — Цинобер? Чи випадкове вживання цих імен? Відповідь аргументуйте.
13. Підготуйте розгорнуту розповідь про кар'єру Цахеса за планом: а) етапи кар'єри; б) кому Цахес завдячує кар'єрним зростанням; в) як змінюється зовнішність і поведінка Цахеса; г) як змінюється ставлення оточення до нього; д) наслідки дій і вчинків Цахеса; е) його життєвий фінал.
14. Чому фея вирішила подарувати Цахесові чарівні волосини? Через що Цахес утратив свою магічну владу над людьми? Відповідь аргументуйте.
15. Як у повісті поєднані два плани оповіді — фантастичний і реальний?
16. Знайдіть у творі епізоди, де йдеться про реалізацію ідей Просвітництва. Як їх оцінює письменник і чому?
17. Чи мають образи героїв твору алегоричне значення? Яке саме?
18. Поясніть роль фіналу казки. Хто в ньому переможець, а хто — переможений — філістери чи ентузіасты? Відповідь аргументуйте.
19. Чому «Крихітка Цахес...», за висловом автора, — «книжка, придатна для людей, які сприймають усе всерйоз і урочисто»?
20. Ким є Цахес насправді — пасивним виконавцем чужої волі чи активним носієм зла? Кого можна назвати Цахесом у наш час?
21. Яку роль у творі відіграють іронія та гротеск? Чому письменник звернувся до них?
22. До якої течії літератури романтизму належить творчість Гофмана?
23. Напишіть твір за повістю-казкою Гофмана на одну з тем: «Чи здатні ентузіасты перемогти філістерів?»; «У чому причини могутності Цахеса?»; «Чи є місце чарам у буденному житті?», «Дійсність у шатах казки».

Тонке відчуття поезії

Школа «чистого мистецтва» в російській поезії

Мабуть, стільки ж часу, скільки існує світова література, зокрема поезія, існують два діаметрально протилежні погляди на її призначення. Прихильники одного з них переконані, що поезія має служити державі, суспільству, громаді, розв'язуючи гострі політичні та соціальні проблеми. Тож ці люди сповідують першість громадянської лірики, а отже — політично заангажованої літератури й мистецтва.

Прекрасним є лише те, що нікому й нічому не служить, а все корисне є потворним.

Теодор Готье

Натомість другі дотримуються думки, що «краще загорнути у вірші оселедця, аніж утягувати їх до політики», бо справжня лірика, мовляв, має служити окремо взятій особі, відтворюючи найтонші порухи її душі, найінтимніші переживання (кохання, дружбу, ревності тощо), тому таку поезію назвали інтимною лірикою. Крім того, є поезія, яка оспівує мистецтво, насолоду красою. Тож мистецтво, яке не слугує жодним політичним або соціальним інтересам, а живе за власними естетичними законами та служить лише Красі, назвали «чистим мистецтвом», або «мистецтвом для мистецтва».

Яка з-поміж цих думок є «правильнішою» і має більше право на життя? Мабуть, що обидві. Тим паче, якщо врахувати, що обидва ці річища світової поезії беруть свій початок ще в античності. Наприклад, у VII ст. до н. е. еллінський поет Тіртеї присвятив свій талант громадянській ліриці («заангажованому мистецтву»), а його сучасниця Сапфо — ліриці інтимній («чистому мистецтву»). Але, попри таку суттєву різницю в поглядах, вони були геніями, тому їхні твори пережили тисячоліття...

У середині XIX ст. концепція «чистого мистецтва» неначе отримала «друге дихання»: талановиті французькі поети Шарль Леконт де Ліль (1818–1894), Теодор Готье (1811–1872), Жозе-Марія де Ередіа (1842–1905), Теодор де Банвіль (1823–1891) об'єдналися в угруповання **«Парнас»** і надрукували три випуски збірки «Сучасний Парнас» (1866, 1871, 1876). Уже сама назва — «Парнас» — засвідчила принципове небажання його учасників порушувати якісь сучасні їм соціально-політичні проблеми. Адже в давньогрецькій міфології Парнас — це гора, де перебували Аполлон і Музи, а ці боги служили лише високому мистецтву і аж ніяк не залежали від «смертних людей» з їхніми «не гідними божественної уваги» темами: політикою, суспільними проблемами тощо.

Так само себе позиціонували й парнасці, неначе «вивищуючись» над буденністю та реальним життям. Запозичене з біблійної «Пісні над Піснями» порівняння «вежа зі слонової кістки» спочатку слугувало метафорою краси і непорочності, а в XIX ст. набуло іншого значення і стало загально визнаною метафорою «чистого мистецтва». Цей вислів означав прагнення митця вирватися з полону земного, ніби усамітнівшись у вишуканій високій вежі. І треба зауважити, що така позиція поетів-парнасців у другій половині XIX ст.

сприймалася як виклик модному тоді реалізму, оскільки для реалістичних творів традиційною і головною була саме соціальна проблематика.

Однією з провідних тез парнасців була відома ще від античності думка про тлінність усього, окрім Вічного Мистецтва. «І навіть боги умирають, — писав Теофіль Готье. — Рядки ж божественних віршів / Нетлінними перебувають / У ланцюгу століть-віків» (переклад Т. Некура).

Отже, парнасці зверхньо ставилися до «заземленості» реалізму. З іншого боку, їх не влаштовував і емоційний суб'єктивізм романтиків, що звеличували творчу розкутість митця, атрибутом якої часто була принципова незавершеність, «геніальна хаотичність» художніх творів. Натомість парнасці активно використовували культурні надбання попередніх епох, сміливо уводячи до своїх творів інтертекст (фрагменти інших творів, цитати, ремінісценції-натяжки тощо), ретельно «шліфували» кожен рядок, кожне слово.

Парнасців із романтиками зближує також прагнення до екзотики, неприйняття тогочасного «сірого» реального світу та «царства крамаря», духовна та мистецька втеча від буденності — чи то до екзотичних країв, чи то до минулих епох, чи то до «чистого мистецтва», поетизація, оспівування меланхолії, спліну, самотності, — та попри все це парнасізм позбавлений бунтівної сили романтизму. Художня досконалість творів, прагнення відкривати нові поетичні обрії перетворили доробок парнасців на визначне художнє явище. Щоправда, іноді їм дорікали, що їхня поезія беземоційна та «холодна». «То й що ж, — відповідали вони, — мармур античних статуй теж холодний, але попри це вищої краси людство не створило». Один із шанувальників парнасізму український неокласик Максим Рильський тонко зауважував: «Морозе, ти душа парнаського співця. / Так, як вона, ховаєш ти в кришталі (тут: крига. — *Авт.*) / І подив вод, і трав зазмерлих жалі, / І все, від чого міняється серця...».

Зверхньо ставлячись до настанов реалістів, парнасці стверджували, що висока моральність притаманна лише високому мистецтву (сліди цієї естетичної установки ми згодом побачимо у творчості Оскара Вайльда, який стверджував: «Немає книжок моральних або неморальних. Є книжки добре написані або погано написані. Ото й усе»). Чи не найталановитішим з-поміж парнасців був Шарль Леконт де Ліль, небезпідставно проголошений «королем поетів».

У Російській імперії в середині XIX ст. теж утворилася «школа чистого мистецтва». Вона протиставляла свою творчість т. зв. революційно-демократичному крилу поезії (безумовним лідером якого був Микола Некрасов).

УКРАЇНСЬКИЙ ПАРНАС

На початку XX ст. українські поети почали шукати нових шляхів розвитку нашої літератури, орієнтуючись на найкращі світові зразки. Зокрема, творчість парнасців привернула увагу групи неокласиків, які прагнули наслідувати мистецтво минулих епох. Як поетичний маніфест звучить вірш її очільника Миколи Зерова «Pro domo» (з латин. «на пояснення своєї позиції», «на свій захист»), у якому названі імена французьких поетів-парнасців:

Яка ж гірка, о Господи, ця чаша,
Ця старосвітчина, цей дикий смак,
Ці мрійники без крил, якими так
Поезія прославилася наша!

Що не митець, то флегма і сіряк,
Що не поет — сентиментальна кваша...
О ні! Пегасові потрібна паша,
Щоб не загруз у твані неборак.

Класична пластика, і контур строгий.
І логіки залізна течія —
Оце твоя, поезіє, дорога.

Леконт де Ліль, Жозе Ередія,
Парнаських зір незахідне сузір'я
Зведуть тебе на справжні верхогір'я.

1. Поясніть значення понять «чисте мистецтво», «вежа зі слонової кістки». Які ідеї сповідували прихильники теорії «чистого мистецтва»?
2. Спробуйте розподілити усіх письменників, з творчістю яких ви ознайомилися на уроках зарубіжної літератури, на умовних прихильників і противників теорії «чистого мистецтва». Поясніть свій вибір.
3. Чим, на вашу думку, викликана поява в Росії поетичної школи «чистого мистецтва»?

ГОТУЄМОСЯ ДО ДІАЛОГУ

ФЕДІР ТЮТЧЕВ (1803—1873)



▲ Степан Александровський. Портрет поета Федора Тютчева. 1876

Семантика поезії Тютчева надзвичайно складна... Для Тютчева характерне, інколи в межах одного вірша, поєднання різних та історично непоєднаних семантичних систем. Одні слова в нього наділені бароково-алегоричною семантикою, інші пов'язані з романтичною символікою, а є ті, що активізують міфологічний пласт значень.

Юрій Лотман

на кшталт «О душе, віщая моя» (1855) та ін. Можливо, це ще більше спонукало поета віддалитися від суспільно-політичних проблем, принаймні у творчості.

Як тонкий лірик Федір Тютчев сформувався ще в 1830-х рр. Його поезія просякнута мотивами смутку, огорнута серпанком відчуття швидкоплинності людського життя і водночас бажанням насолодитися його миттєвостями.

Одним із найяскравіших російських поетів, що сповідував принципи «чистого мистецтва», був **Федір Іванович Тютчев**. Його доля склалася як для російського чиновника — нетипово, але як для поета — показово. Він перебував на службі в російському посольстві у Мюнхені й Турині. Чверть століття, проведені в Європі, наклали відбиток на його естетичні вподобання, він перейнявся естетикою романтизму, навіть особисто приятелював із видатним німецьким поетом-романтиком Генріхом Гайне, перекладав російською не лише його твори, а й Фрідріха Шиллера, Йоганна Вольфганга Гете. А ось вільнолюбством, демократичними поглядами, які були світоглядним підґрунтям творчості цих європейських поетів, росіянин Тютчев не перейнявся. Навіть передчуття майбутньої європейської «весни народів» (національно-визвольних революцій 1848—1854 рр.) не вплинуло на його імперський світогляд. Натомість, як і багато хто з його земляків аж до сьогодні, він вірив у якусь «особливу» роль Росії у світі.

Водночас, як людина гострого розуму, він не міг не бачити недоліків Російської імперії (та ще й мав змогу порівнювати її з європейським рівнем життя), хоч мріяв про розростання Росії «від Нілу до Неви і від Ельби до Китаю». Усе це посилювало його душевну кризу, яка особливо загострилася, коли Росія безславно програла Європі Кримську війну 1853—1856 рр.

Тож Тютчев відчував «страшну роздвоєність», відгукуючись на все це песимістичними поезіями

Особливо зворушливими є його поезії, присвячені жінці. Лірична героїня — ідеалізована й узагальнена, як героїня сонетів Петрарки.

Водночас Тютчев був і майстром філософської лірики. Так, один із найвідоміших віршів «**Silentium!**» (з латин. «мовчання», «тиша») є гіркою констатацією того, як важко одній людині зрозуміти іншу.

ДІАЛОГ ІЗ ТЕКСТОМ

Silentium!

Мовчи і крийся, і таї
Думки і почуття свої...
Хай у душевній глибині
І сходять, і зайдуть вони,
Мов зорі ясні уночі, —
Милуйся ними і мовчи!

Як серцю виказати себе?
Як іншим зрозуміти тебе?
Ти думку висловиш — і вмить
Уже неправда в ній дзвенить.
О, не мути джерел ясних;
Мовчи, мовчи, живись од них!

В собі самому жити вмій.
Є цілий світ в душі твоїй
Тасмно-чарівничих дум;
Їх заглушить базарний шум,
Їх промінь денний осліпить;
Хай серце слухає й мовчить.

Переклад Юрія Клена

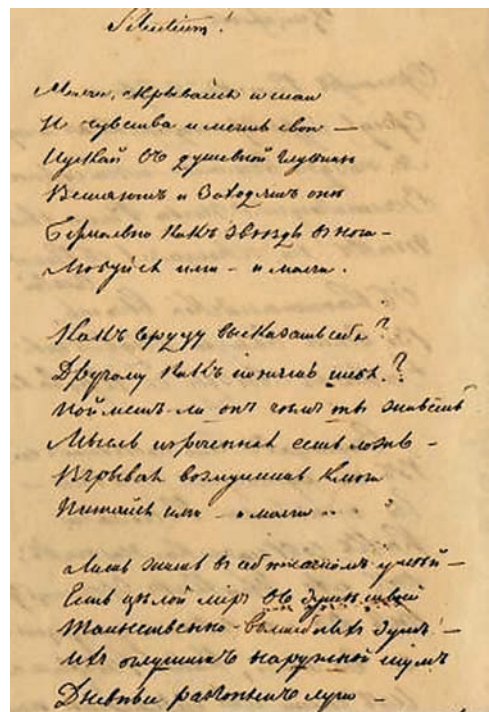
Вірш «Silentium!» належить до ранньої творчості Ф. Тютчева, яка відіграла роль своєрідного поетового «інтимного щоденника», з яким широкий загал не знайомлять. Тож перш ніж надрукувати в газеті (а це сталося 16 березня 1833 р.), поет неодноразово редагував цей вірш, який приніс автору славу поета-філософа.

Вважають, що поезію було створено під впливом стосунків Ф. Тютчева з Елеоною Петерсон. Поет був глибоко закоханий у красуню-аристократку і вважав, що її родичі нізащо не погодяться на шлюб. Тож після весілля почувався по-справжньому щасливим. Але водночас його не полишало передчуття неминучої біди,



▲ Овструг, родовий маєток Тютчевих, де 23 листопада 1803 р. народився поет

▼ Автограф вірша Федора Тютчева «Silentium!»

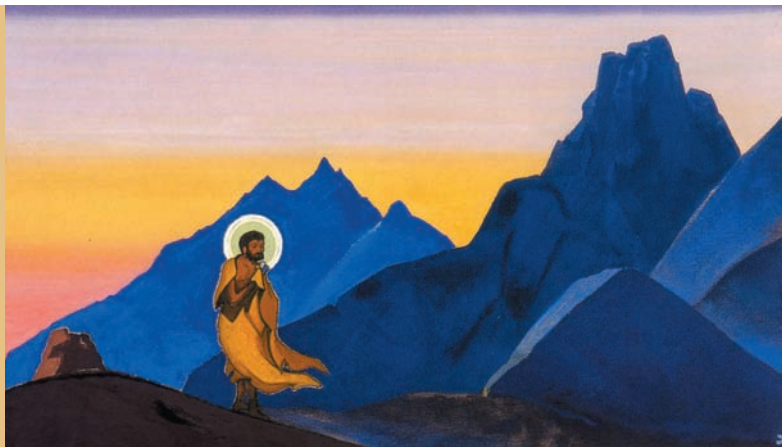


наближення якоїсь страшної трагедії. Саме цьому неясному відчуттю тривоги, яке виникає нібито нізвідки й безпідставно, але гнітить людську душу, і присвячено вірш. До слова, передчуття справдилися. Сімейне щастя тривало недовго. 1838 р. Елеонора Тютчева померла на руках у чоловіка, який від горя посивів за кілька годин...

Назва вірша багатозначна й символічна. З одного боку, це наче звернення ліричного героя до самого себе, своєрідний внутрішній монолог, у якому поет закликає — самого себе! — мовчати, приховуючи свої думки й почуття, оскільки ледь *«думку висловиш — і вмиє / Уже неправда в ній дзвенить...»*. Тож ліричний герой повинен зосередитися на житті духу, який протиставлений і «базарному шуму», і денному промінню (тлумачень значень понять «базар» і «день» у цьому контексті безліч). З іншого боку, саме так («*silentium!*») зверталися в німецьких землях, де Тютчев тривалий час служив дипломатом, до присутніх, вимагаючи абсолютної тиші й уваги. Тож, можливо, «*silentium*» — це звернення поета до читачів із закликом до зосередженого слухання, до повної концентрації уваги. Адже людина, особливо її внутрішній світ, — це цілий космос, який до кінця пізнати неможливо.

Цікавою є композиція вірша, що має своєрідне обрамлення: поезія починається і закінчується тим самим дієсловом «мовчати» (латин. «*silentium*»), складається із секстин із паралельним (парним) римуванням. Чотиристопний ямб (добре відомий нам з «Євгенія Онегіна» Олександра Пушкіна) має створити ілюзію невимушеної розмови чи то з власною душею, чи то з аудиторією. Мінімум зображально-виражальних засобів лише підсилює цей ефект, створюючи неймовірний романтичний контраст між, з одного боку, довершеними секстинами, невимовною таїною людської душі та, з іншого — простотою й прозорістю мови. Це і є втіленням справжньої гармонії: єднання людини, її душі з Природою і Богом.

▼ Микола Реріх. Благословенна душа. 1932



Микола Реріх — художник, філософ, археолог, мандрівник і письменник; працював також в Україні в галузі монументального мистецтва. Характерна риса творчості Реріха — прагнення до Вічності, заклики йти шляхом світла, вдосконалення людини, розширення її свідомості. Відому формулу Федора Достоєвського «краса врятує світ» Реріх вимовляв по-своєму: «Усвідомлення краси врятує світ».

1. Спробуйте визначити тему і основну думку вірша Ф. Тютчева «Silentium!». Чи легко це зробити? Чому?
2. Простежте за використанням дієслова «мовчати». Чи часто у вірші повторюється ще якесь слово? Про що це свідчить?
3. Поясніть символіку назви вірша. Чому заголовок поет дав латиною?
4. Яку роль у тексті відіграють дієслова наказової форми? Чи доречні вони у філософському вірші? Аргументуйте свою думку.
5. Знайдіть у тексті обрамлення. Яку роль воно виконує?
6. Як ви розумієте вислів «Ти думку висловиш — і вмиє / Уже неправда в ній дзвонить»?
7. Романтики сповідували життя духу. Чи знайшло це втілення у вірші Федора Тютчева?
8. Твори різних видів мистецтва, які належать навіть віддаленім у часі епохам, можуть вступати у своєрідний діалог один із одним. Поясніть асоціативний діалог між віршем Ф. Тютчева «Silentium!» і картиною М. Реріха «Благословенна душа».

ГОТУЄМОСЯ ДО ДІАЛОГУ

АФАНАСІЙ ФЕТ (1820—1892)

Яскравим представником школи «чистого мистецтва» в російській поезії був **Афанасій Афанасійович Фет**, тонкий і віртуозний лірик. У його житті були складні моменти, пов'язані з тим, що він не міг успадкувати від батька дворянський чин. Через обмеження у коштах він був змушений спочатку вступити на військову службу, а потім стати хазяйновитим поміщиком (дбати про прибутки йому допомагала німецька акуратність і пунктуальність, успадковані від матері). Його «неаристократична» зовнішність і рутинне господарювання аж ніяк не асоціювалися ані з «чистим мистецтвом», ані з вишуканими віршами, які з'являлися з-під його пера. Сучасники навіть кепкували, що, мовляв, прагматичний Фет пише свої вірші на зворотному боці банківських рахунків...

Сучасник А. Фета, російський письменник Іван Тургенєв дорікав поетові тим, що той талановито описує зовнішній світ (у т. ч. природу), але не здатний так само описати внутрішній світ людини. Але доречніше шукати в митцеві не те, чого він не вміє або не хоче робити, а те, що він робить талановито. Афанасій Фет був неперевершеним у відтворенні «миттєвостей життя», його найтонших деталей: плюскоту річки, пробору на голівці коханої, ледь чутних звуків вечірнього гаю. Саме в цьому сила його поезії, і саме це робить її



▲ Ілля Рєпін. Портрет поета Афанасія Фета. 1882

Фет замикається в колі «найбільш значущих» тем, ...але передає віршеві таку емоційну насипність, якої російська поезія ще не знала... Поезія Фета розвивається не на словесній, а на романсній основі.

Борис Ейхенбаум

явищем школи «чистого мистецтва». Крім того, Фет мав надзвичайно тонке відчуття слова й рими. Саме йому приписують відомий паліндром (фразу, яку можна читати як у прямому, так і в зворотному порядку без утрати сенсу): «А роза упала на лапу Азора» (рос.).

ДІАЛОГ ІЗ ТЕКСТОМ

Шепіт... Ніжний звук зітхання.
Солов'їний спів...
Срібна гра і колихання
Сонних ручаїв.

Ночі блиск... Тремтіння тіней...
Тіні без кінця...
Ненастанні, дивні зміни
Милого лиця...

У хмаринках — пурпур рози.
Відблиск янтаря...
І цілунків пал, і сльози,
І зоря, зоря!

Переклад Максима Рильського



▲ П'єр Огюст Ренуар. Закохані.
1875

Вірш **«Шепіт... Ніжний звук зітхання...»**, одна з найвідоміших поезій А. Фета, був створений 1850 р. У ньому органічно переплелися лейтмотиви творчості письменника — оспівування природи й кохання. Людина, на думку поета, є невід'ємною частиною природи, і це викликає у нього захоплення і навіть поклоніння. Вірш починається надзвичайно тонким імпресіоністичним пейзажним штрихом переходу літньої ночі у світанок. Мерехтливість і тендітність передсвітанкової природи — *«коливання сонних ручаїв»*, *«тремтіння тіней»* тощо — уособлюють і символізують крихкість та беззахисність кохання. Поезія звучить як своєрідний гімн коханню та природі. У вірші немає якихось особливих зображально-виражальних художніх засобів, натомість наявні традиційні образи любовно-пейзажної поезії: солов'їний спів, срібні ручаї, пурпур троянди, миле обличчя... Але щира та прониклива інтонація, яка створюється через використання тристопного хорєя з перехресним римуванням, рятує вірш від банальності, роблячи його поетичною перлиною. Хоча твір наповнений рухом і звуками (шум струмка, солов'їний спів, зітхання), в ньому немає жодного дієслова. Називні речення, що переважають у творі, підсилюють його витонченість і вишуканість. Ба більше, саме така синтаксична структура дає змогу читати вірш не лише від початку до кінця, а й у зворотному порядку — майже без утрати сенсу (як паліндром)!

Хоча вперше вірш А. Фета було надруковано 1850 р., справжня слава прийшла до нього лише через шість років, коли призабулися палкі дискусії навколо

► Ілюстрація Якова Полонського до вірша А. Фета «Шепіт... Ніжний звук зітхання...»



цього твору. Річ у тім, що володарі дум тодішнього російського суспільства, яких називали революціонерами-демократами, хотіли реформувати Російську імперію і боролися насамперед за відміну кріпацтва, громадянські права та соціальну справедливість. Найяскравішим утіленням цієї боротьби стала творчість поета-демократа Миколи Некрасова. У вірші «Поет і громадянин» він стверджував, що в часи «горя народного» соромно оспівувати красу природи й ласку милої. Тож цей вірш Афанасія Фета вони сприйняли як свого роду виклик, «ляпас суспільній думці».

Федір Достоєвський також уважав, що поезія Фета була не на часі. У своїй статті він запропонував уявити, що зробили б жителі зруйнованого Лісабона, якби наступного дня після руйнівного землетрусу 1755 р., який за шість хвилин забрав 100 тисяч людських життів, прочитали в газеті на першій шпальті вірш «Шепіт... Ніжний звук зітхання...». Достоєвський був переконаний, що лісабонці «тут же стратили б всенародно, на площі, свого знаменитого поета.., а через тридцять, п'ятдесят років поставили б йому на площі пам'ятник за його дивовижні вірші. Виходить, що не мистецтво було винне, а поет, який зловживав мистецтвом в ту хвилину, коли було не до нього».

1. Як ви вважаєте, чому велика частина російського суспільства спочатку не сприйняла вірш А. Фета «Шепіт... Ніжний звук зітхання...»? Чи погоджуєтеся ви з думкою Ф. Достоєвського, що поет «зловживав мистецтвом» у той час, коли треба було свій талант віддати служінню пригнобленому народу?
2. Якою є роль у вірші трьох крапок? Чи зміниться зміст та інтонація поезії, якщо графічний знак «три крапки» замінити однією крапкою? Відповідь аргументуйте.
3. Яку роль у вірші А. Фета відіграють зорові та слухові образи?
4. Намалуйте або доберіть ілюстрації до рядків «У хмаринках — пурпур рози. / Відблиск янтаря...».
5. Схарактеризуйте ліричного героя поезії.
6. До якого різновиду лірики належить цей вірш: пейзажної чи інтимної? Відповідь аргументуйте.
7. Лев Толстой уважав, що це «майстерний вірш, в ньому немає жодного дієслова (присудка). Кожен вислів — картина... Але прочитайте ці вірші будь-якому мужику, він дивуватиметься, не лише у чому їхня краса, а й у чому їхня думка. Це — річ для невеликого кола гурманів у мистецтві». Чи погоджуєтеся ви з оцінкою письменника-романіста? Відповідь аргументуйте.

Співець Америки

ВОЛТ ВІТМЕН

Збірка «Листя трави»

Романтизм у літературі США сформувався між 1820–1830-ми рр. і домінував аж до закінчення Громадянської війни між Північчю і Півднем (1861–1865). В американському романтизмі зазвичай виокремлюють три етапи. *Перший етап* — це ранній романтизм (1820–1830-ті рр.), коли творили Вашингтон Ірвінг, Джеймс Фенімор Купер та ін. *Другий етап* — зрілий романтизм (1840–1850-ті рр.), коли на сцену вийшли Натаніель Готорн, Едгар Аллан По, Герман Мелвілл, Генрі Вордсворд Лонгфелло та ін. І, нарешті, *третій етап* — пізній американський романтизм (1860-ті рр.).

Важливу роль у розвитку американської духовної культури 1830-х рр. відіграла літературно-філософська течія «трансценденталізм», видатним представником якої був поет Волт Вітмен.

ГОТУЄМОСЯ ДО ДІАЛОГУ

ВОЛТ ВІТМЕН (1819–1892)



▲ Томас Вілмер Дьюїнг. Портрет Волта Вітмена. 1875

Музо! Я приношу тобі наше
«тут» і наше «сьогодні».

Волт Вітмен

Сивочолий патріарх американської поезії, прикутий до інвалідного візка, учасник і свідок бурхливих подій історії США XIX ст., уособлення духу цієї країни в найвищих його проявах... Вірші митця, сповнені пружної динаміки новітнього часу, бурхливого й мінливого, такі несхожі на сучасний їм європейський декаданс... Це Волт Вітмен — дивна постать, дивне життя, дивний поет...

Пращури Волта Вітмена в пошуках кращої долі покинули рідну Голландію та подалися до Америки. Будинок Вітменів стояв на березі океану, тож згодом поет пригадував: «Ще хлопчиком я мріяв написати щось про морське узбережжя, про той таємничий обрій, що розділяє, об'єднує, як у шлюбному союзі, непорушне й мінливе... про велике зіткнення реального з ідеальним...».

Його батько, тесля й будівельник, сподівався, що названий на його честь син Вальтер теж зводитиме будинки. Проте той, назвавшись Волтом, спробував опанувати кілька професій (з 16 до 21 року працював друкарем у Нью-Йорку, шкільним учителем на Лонг-Айленді, заснував і майже рік видавав місцевий тижневик «Лонг-Айлендер»),

► Дерев'яний будинок Волта Вітмена в Кемдені, США

подорожував Сполученими Штатами Америки, ніде довго не затримуючись, до пуття нічого не навчився й зажив слави ледаря й дивака.

Мандрі країною були важливими і необхідними у грандіозному плані, який, здавалося, виношував Вітмен. За 1848 р. він пішки обійшов 17 штатів, легко заводячи знайомства й викликаючи людей на відвертість, але сам ніколи не розкривав свого серця. Любив слухати мовчки. Працюючи газетярем, спробував себе в письменництві. Його перші літературні спроби були невдалими. Однак у 36 років Вітмен написав книжку, створення якої, здавалося, ніщо не провіщало. Цей філософський прорив духу називають «загадкою Вітмена», вбачаючи в ньому щось містичне.

Перше видання збірки «Листя трави» побачило світ у 1855 р. Автор (анонімно!) брав участь у наборі та публікації свого твору й видав книжку в Нью-Йорку власним коштом, для цього навіть продавши свій будинок. Відкривалася вона «Піснею про себе». «Прапор... почуттів, зітканий із зеленої тканини кольору надії», який підняв у своїй збірці Вітмен, вимагав особливого поетичного ритму, тож поет звернувся до верлібру.

Вітмен дав верліброві друге дихання, заявивши: «Цей вірш, як морські хвилі: вони то набігають, то відступають — променисті й тихі в ясний день, грізні в бурю; вони такі схожі, та все ж не знайдеш і двох однакових за розміром і силою».

Через рік він додав 20 нових поезій до другого видання збірки, а її третє (бостонське) видання 1860 р. налічувало вже 154 вірші. Упродовж усього життя поет дописував єдину свою книжку, залишаючись лагідним і спокійним, за що зажив слави «доброго сивого поета». Ліричний герой збірки — людина соціально активна, яка завжди перебуває у вирі життя. Однак сам Вітмен був не зовсім таким. Скажімо, він не воював проти рабства зі зброєю в руках, але прихильність до ідеалів свободи втілена у творах поета. Відомим є фрагмент його «Пісні про себе», у якій автор описує, як прихистив раба, що втік на Північ. Закінчується цей уривок промовистою деталлю: «кременева рупниця стояла в кутку». Тобто за потреби вона б вистрілила...

Відомі слова з Біблії: «Пророка нема без пошани, хіба тільки у вітчизні своїй, та в родині своїй, та в домі своїм» — ілюструють драму невизнання поета. Дивні Вітменові вірші без звичних строф і рим Америка не сприйняла. Друзі відверталися від поета, плітки переслідували його, а родина вважала себе зганьбленою... Майже всі, кому Вітмен подарував свою першу книжку, повернули її авторові. Навіть американський поет і філософ Ральф Волдо Емерсон, який було схвально відгукнувся про незвичні вірші, згодом почав кепкувати із себе, ніби вибачаючись за «помилкове» захоплення. Книжку Вітмена вважали не вартою уваги, а коли в наступних виданнях автор доповнив збірку віршами про адамових



Верлібр (фр. vers fibre — «вільний вірш») — вірш, який не має метра, рими й відрізняється від прози лише наявністю членування на віршові відрізки (відзначені на письмі графічним розташуванням рядків, а в усному мовленні — інтонацією). Відомий із часів Середньовіччя, відроджений німецькими преромантиками, Волтом Вітменом і французькими символістами. «Автор верлібру вільний в усьому, крім необхідності створювати гарні вірші», — писав Томас Еліот.

дітей, його почали називати аморальною особою. Один поважний поет навіть кинув «хуліганську» збірку у вогонь...

Проте Вітмен уперто йшов до мети: «Не сумнівайся, Поете, а твори! Скажи усім: “Це в мені і це вийде з мене”! Обстоюй це вперто й неухильно, обстоюй, коли голос твій затремтить, а язик залякне, обстоюй, коли тебе облльовувати-муть і засвистуватимуть, обстоюй і борись!..».

І визнання до поета таки прийшло. Уже згодом, коли він став класиком, його невеличкий будиночок у Кемдені (штат Нью-Джерсі) часто відвідували гості, з якими він був надзвичайно уважний і привітний, дарував автографи своїх віршів. І погоджувався на друкування збірки за невеликі гонорари, чим були незадоволені його родичі, бо на книжках колись невизнаного поета відтепер можна було добряче заробити...

На жаль, в останні десятиріччя життя Волта Вітмена розбив параліч, проте його могутній дух залишився незламним. У 1892 р. поета не стало. А на його могилі на високому пагорбі поставили гранітний пам'ятник, який замовив він сам...

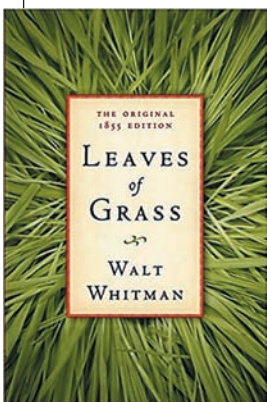
ЗБІРКА «ЛИСТЯ ТРАВИ» (1855—1891)

Задум своєї книжки Вітмен пояснив так: «“Листя трави” — це спроба виразити мою власну емоційну й особистісну природу...». Це розповідь про духовну еволюцію поета впродовж цілого його життя. Ліричний герой — сам Поет, син Людства, Землі та Всесвіту. Можливо, саме тому все життя Волт Вітмен удосконалював, доповнював і шліфував своє творіння. Автор порівнював це постійне вдосконалення то з деревом, яке з року в рік нарощує кільця свого стовбура, то з собором, що добудовується і зростає крізь рихтування — усе вище й вище до неба.

Перше видання збірки «Листя трави» вміщувало 12 поезій, що не мали назв. Таким чином поет підкреслював нерозривну єдність, цілісність свого твору як ліро-епічного монологу в поемах і віршах. Він власноручно набирав текст у друкарні, художньо оформив видання. На зеленій обкладинці зображені стебла трави і відтиснута назва — «Leaves of Grass». Про ім'я автора читач дізнавався з віршів, оскільки замість імені й прізвища Вітмен помістив на титульному аркуші гравюру зі свого портрета, на якому він зображений у сорочці, робочих штанах і капелюсі набакир.

За життя поета книжку перевидавали дев'ять разів, в останній редакції міститься вже 400 різних за жанрами поезій: від невеличких віршів до значних за обсягом поем, таких як «Пісня про себе», «Пісня відкритого шляху», «Пісня про сокиру» та ін.

Про назву збірки написано чимало. Слова, ужиті в її заголовку, в англійській мові є багатозначними. Зокрема, слово «grass», яке означає «трава», «пасовисько», неодноразово обігрується в тексті («О, нарешті я усвідомив: трава промовляє незліченними язиками»). Слово «leaves» англійською мовою означає «листки», «паростки», а ще — «стулки дверей» і навіть «аркуші паперу». Існує версія, що це також сучасний Вітменові друкарський термін — «аркуші рукопису, сторінки набору книжки». Не забуваймо, що він працював



▲ Обкладинка збірки «Листя трави»

у друкарні та брав участь у наборі своєї книжки. Це, до речі, видно з її розмаїтого і рідкісного для того часу оформлення. Отже, ніжні листочки трави, що пробиваються крізь земну твердь назустріч сонцю, прикриті взимку снігом, щовесни заново відроджуються. Можливо, через цю асоціацію вони й стали для поета символом безкінечності життя, його вічної циклічності (перетворення матерії на інші види, постійне оновлення світу).

Назва збірки відобразила поетове світосприйняття: трава (незнищенна, як і саме життя) стала метафорою, яка найточніше передає пафос його творчості. Отже, багатозначність слів, ужитих у заголовку твору, викликає думки про багатозначність його смислів. Та й поетичний хист Вітмена колись нагадував маленький пагінець майбутнього могутнього дерева... Однак минув час, і він стрімко звівся вгору, сягаючи верховіттям небес.

Найзначущішими для Волта Вітмена були трансценденталістські ідеї «довіри до себе», духовної незалежності, божественності людського «Я», природної рівності людей, а також пантеїстичного сприйняття світу. Із цієї точки зору потрібно сприймати, наприклад, вірш «Вночі над узбережжям...», де поет відчуває природу (зорі) не як «формули та цифри», а як частину Всесвіту, до якого причетний і він сам.

Поему «Пісня про себе» (1855), якою відкривалося перше видання збірки «Листя трави», вважають програмовим твором Вітмена, тобто своєрідним осердям його творчості, що втілює в собі особливості стилю і світогляду митця.

У збірці «Листя трави» ця поема посідає чільне місце. У ній повною мірою виявилися особливості вітменівського стилю, що піднесли його на вершину літературної слави. Спочатку поет збирався назвати твір «Волт Вітмен». Недавном ж «тридцятисемирічний» ліричний герой, який шукає свою душу, напрочуд схожий на самого автора. За формою «Пісня про себе» є безсюжетною поемою, що побудована на перевтіленнях ліричного героя в людей, яких він зустрічає на безмежних просторах своєї духовної подорожі. Це звичайні люди, на яких ніхто не звертає уваги, уважаючи їх надто прозаїчними. Однак для Вітмена ці «маленькі» люди — справжні творці життя.

На світогляд і творчість Волта Вітмена значний вплив справив **трансценденталізм** (від латин. *transcendens* — «той, що виходить за межі») — філософсько-літературна течія у США в 1830—1860 рр., основними ідеями якої були рівність людей (соціальна і перед Богом), їхнє духовне самовдосконалення, близькість до первісної природи, інтуїтивне осмислення якої веде до абсолюту («наддуші») і морально-гнозисного очищення (насамперед від «вульгарно-матеріальних» інтересів).

Трансценденталізм був реакцією на раціоналізм XVIII ст. і втіленням загальної гуманістичної тенденції розвитку думки XIX ст. Основою цього руху була віра в єдність світу й Бога. Душа кожного індивіда вважалася тотожною всьому світу і являла його в мініатюрі.

В есе «Про довіру до себе» Р. В. Емерсон висловив головні ідеї: необхідність нового

національного бачення світу, використання людиною особистого досвіду, поняття космічної наддуші. Усі ці ідеї були викладені в його першому трактаті «Природа» (1836), який вважають маніфестом трансценденталізму. Трактат починається так: «Наше століття звернене до минулого. Воно будує склепи своїм предкам. Воно пише біографії, історії, критичні статті. Минулі покоління споглядали Бога й Природу; вони дивилися в очі одне одному. Ми ж дивимося на все їхнім поглядом. Чому ми не здатні насолоджуватися нашим споконвічним зв'язком з Усесвітом? Чому ми не можемо мати поезію інтуїтивну, поезію внутрішнього бачення, а задовольняємося поезією традиційною? Де та релігія, що стала б для нас одкровенням, а не тільки історією релігій?... Тож займемося нашою власною роботою, нашими власними законами, нашим власним служінням Богам».



▲ Семюел Холліер.
Гравюра з портрета Вол-
та Вітмена. 1854

Перед читачем постають образи людей Америки багатьох професій у різні хвилини їхнього життя. Своєрідний «монтаж» цих картин створює яскравий і живий «колективний» портрет епохи й народу. Ліричний герой поеми має багато облич. Це і юнаки, які загинули на війні, і старий артилерист, і заплакана вдова, і дружина машиніста з дитиною на руках... Поет уважав, що його герої — це один центральний образ — сильна особистість, типізована в ньому: «В усіх людях я бачу себе, не більше й ні на ячмінне зернятко менше, / І, добре чи зле мовлю про себе, — це стоується їх також» (*переклад Леся Герасимчука*).

У поемі відчутний вплив стилістики біблійних псалмів, наївна зачарованість індіанськими гімнами й монументалізм гомерівського осягнення світобудови. Вітмен не приховує, що його цікавить насамперед: «Що ж таке людина? хто такий я? хто такі ви?».

Поет стверджує, що життя безмежне й між людьми немає кордонів, як немає кордонів між людьми і Всесвітом. Ідея злиття індивідуального буття людини з космосом є однією з провідних у поемі (*переклад Леся Герасимчука*):

До мене постійно плинуть поєднані речі Всесвіту, —
Це послання до мене — я мушу їх прочитати.
Я знаю, що я безсмертний,
Я знаю, що орбіту мою не зміряє циркулем тесля,
Я знаю, що не вмру, як зникає вогненим зигзаг,
Який діти малюють поночі у повітрі палаючим прутом.

У «Пісні про себе» найповніше втілилася ідея братерства, природної рівності всіх людей і органічного єднання людини і світу. Важлива тема твору — це сенс людського буття. Вона містить у собі мотиви божественності людського «Я», нерозривного зв'язку душі й тіла, еволюції форм життя, рівності всіх живих істот на Землі.

Вірш «Себе я оспівую» відображає всі головні теми й поняття лірики Вітмена: особистість, демократія, людський загал (єдність, спільнота). Цікавить поета і важка доля індіанців, корінного населення Америки (це провідна тема віршів «Донька Інки» та «Оцеола»), а цикл «Діти Адама» поетизує любовні почуття. Отже, можна зробити висновок, що тематика збірки «Листя трави» така сама розмаїта, як і американська дійсність «as it is» («як вона є»). Розповідь ведеться від імені звичайної людини, однієї з «галереї простих американців» — робітників, докерів, фермерів, скотарів. Автор ніби стирає індивідуальні риси, зображуючи «Людський загал».

Слово «Демократія» Вітмен завжди писав з великої літери, і це промовистий факт. Американці, які постійно наголошують на своєму шанобливому ставленні до особистої свободи й прав людини, дуже пишаються своїм способом життя і потребували свого, американського, «епічного оспівувача» цінностей демократичного суспільства. Ним став Волт Вітмен, і програмовою тут є поезія «Йдучи травною степовою» (*переклад Михайла Тупайла*):

Йдучи травною степовою, вдихаючи її духмяність,
Питаю в неї взірця наснаги,
Для людей питаю найщедрішої, найтіснішої приязні,
Питаю, аби стеблинки постали словом, ділом, живими істотами.
Людьми з осяяною сонцем душею відкритою, новою, широкою, щирою.
Людьми, котрі торують найперші шляхи, ступаючи впевнено, гордо і вільно.
Людьми відваги незгасної, людьми здорових, красивих і чистих тіл,
Людьми, що безжурно дивляться в обличчя президентів і губернаторів,
немов кажучи: — А хто ти?
Людьми нестримними й простими, палкими й непокірними,
Людьми Америки.

На думку Вітмена, який народився і виріс у США («Народжений тут від батьків, народжених тут батьками, котрі так само тут народилися»), справжній американець не допустить жодної запопадливості, чиношанування або натяків на зігнуту в підлабузницькому поклоні спину ані перед керівництвом, ані перед губернатором, ані перед президентом, ані перед будь-яким високопосадовцем. Навпаки, він щохвилини готовий спитати урядовця будь-якого рангу: «А хто ти?». Оце і є американське розуміння демократії, народовладдя, яке так цінує Америка й сьогодні.

Однак у поетичному світі Вітмена демократія не обмежується суто республікансько-демократичним устроєм США. Це утопічна мрія про нове світове суспільство без класової, майнової та расової нерівності, бідності, експлуатації, «де товариші любитимуть один одного». Демократія — це рівність усіх без винятку: білого й чорного, багача й жебрака, чоловіка й жінки.

Універсальний закон життя, на думку Вітмена, — це любов. Це поняття охоплює не лише почуття чоловіка й жінки, а й любов до всього світу. На протигагу романтикам, які оспівували піднесено-духовну сторону кохання, він поєднує духовне й тілесне в людині («Я — поет Тіла, і я — поет Душі...»). Тіло таке саме цінне й гідне поезії, як розум, причому не лише прекрасне й досконале тіло, а й знеможене втомою чи хворобами.

Для поета немає неважливого. У «Пісні про себе» стверджується, що «стеблинка трави важлива не менш, ніж тяжка робота зірок». Для нього дійсність не була надто грубою, щоб не відтворювати її в поезії в живих і зримих образах. «Непоетичне» для нього є так само естетично цінним, як і витончене та піднесене.

Волт Вітмен — один із перших поетів, які створили образ великого сучасного міста, що сприймалося ними як наочне втілення «загальних зв'язків у світобудові» і зображалося з репортерською точністю описами найрізноманітніших проявів його повсякденного життя. Чудеса техніки, тріумф «індустрії» викликали в поета захоплення. А, наприклад, локомотив, цей «горластий красень», що на величезній швидкості мчить крізь дику прерію, здавався Вітмену символом суто американського невпинного поступу, адже безмежний простір і шалена швидкість — це ж так «по-американськи».

Оскільки Вітмен зробив техніку, індустрію та міські квартали предметом поезії, то його (як і росіянина Миколу Некрасова та француза Шарля Бодлера) вважають одним із засновників урбаністичної (від латин. *urbī* — «місто») поезії: «Свій похід натомість починай, Індустріє! / Виводь свої безстрашні армії, Техніко! / Геть розмови про війну!» (*переклад Василя Мисика*).

Ліричний герой збірки Вітмена — це узагальнений портрет «ідеального» американця, якому притаманні гранична демократичність поглядів, незатьмарений оптимізм, здатність налагоджувати дружні стосунки з усіма людьми, які трапляються на його шляху, зберігати любов до життя в усіх його деталях. У його поезіях часто йдеться не про одну особу, а про вже згаданий «узагальнений портрет» молоді американської нації, про мільйони американців і американок, людей різних професій (*переклад Максима Стріхи*):

Чую — співає Америка, різні пісні я чую,
Співають робітники, кожен співає свою гучну і радісну пісню,
Тесля співає, вимірюючи дошку чи брус,
Каменяр співає, готуючись до роботи чи закінчуючи роботу,
Човняр на човні своєму співає, матроси палубні — на чардаку пароплава,
Швець співає, сидячи на ослінчику, шапкар наспівує стоячи.
Лісоруб співає, співає ратай, рушаючи зранку в поле,
опівдні відпочиваючи, скінчивши надвечір роботу,
Чудова пісня матері, чи молоді дружини за працею, або дівчини
за шитвом чи пранням,
Кожен співає своє, те, що йому або їй тільки належиться,
Вдень — що належиться дневі, а надвечір міцні, здружені хлопці гуртом
Співають на повен голос гучних, мелодійних пісень.

Волт Вітмен стверджував, що «нові люди, нові перспективи потребують нових мов», тому й почав розробляти свою власну індивідуально-авторську стилістику. Він рішуче відмовився від традиційних поетичних розмірів і рими, оскільки, на його думку, вони занадто штучні, тому сковують творчу індивідуальність поета. Вважаючи, що його вірш має бути природним, як дихання людини, поет відкинув традиційні поетичні форми й заклав основи нової поезики, що набула надзвичайно інтенсивного розвитку у ХХ ст., особливо в англomовних країнах. Щоправда, інколи він уживає ямб, але переважно шукає ритми в природі, «у гуркоті хвиль і шелесті вітру між дерев».

Стиль Вітмена — новаторський, він часто використовував такі художні засоби:

- оформлення рядка як закінченої думки, речення;
- діалог із читачем або з самим собою;
- постійні повтори початку (анафора) чи закінчення (епіфора) віршового рядка;
- перефразування й переосмислення чужих висловів;
- синтаксичний паралелізм (однотипні речення);
- інтенсивне вживання метафор і символів, антитези й контрасту;
- ораторські прийоми (звертання, риторичні запитання, наказовий спосіб мовлення тощо);
- детальний перелік предметів і явищ, названий вітменівським каталогом.

У останньому з-поміж перелічених художніх засобів американець ніби продовжує започатковане давнім греком Гомером (т. зв. гомерівський каталог, наприклад довгий і детальний перелік ахейських кораблів, які пливли до Трої). На перший погляд він може видатися чудернацьким малопов'язаним переліком того, що оточувало Вітмена. Однак за цією монотонною одноманітністю криється всеосяжність філософської думки, яка прозирає видимі й невидимі зв'язки між усім сущим (*переклад Максима Стріхи*):

...Я дивлюся на зорі яскраві й думаю про гармонію всіх світів і про майбутнє.
 Подібність безмежна все обіймає:
 Всі сфери — великі, малі, довершені, недовершені, сонця, місяці та планети,
 Всі відстані в просторі — які б вони не були великі,
 Всі відстані в часі, форми всі неживі,
 Всі душі, тіла всі живі, які б не були вони різноманітні, в яких світах не жили б,
 Всі гази, рідини, рослини, каміння, риб і тварин,
 Всі нації, всі прапори, варварство, цивілізацію, мови,
 Всі особистості, що існували чи існуватимуть на цій планеті чи будь-якій іншій,
 Всі смерті і всі життя — в минулому, теперішньому й майбутньому,
 Ця подібність безмежна з'єднала і з'єднувала одвіку,
 І буде довіку з'єднувати, купи тримаючи.

Волт Вітмен повертає поезії її первісну музичність, магічно-заворожливу функцію. Справді, деякі його рядки напрочуд суголосні шелесту хвиль на узбережжі його рідного Лонг-Айленду (знову-таки і в Гомеровому гекзаметрі є суголосність ритму морських хвиль біля Еллади).

Панівне в поезії Вітмена почуття нескінченної широти й розмаїття світобудови сполучається з настільки ж органічним відчуттям вічної динаміки, мінливості, діалектичною контрастністю буття (у цьому відчувається вплив на творчість поета філософії трансценденталізму). Воно не визнає ієрархії цінностей, оскільки справжнє життя — це неперервний цикл, постійний рух у часі та просторі, нескінченні трансформації та метаморфози.

Волт Вітмен віддав своє творче натхнення людям, «щедро себе розкидав для всіх і назавжди» й залишився в пам'яті нащадків як поет, що уславив життя в усіх його виявах. Деякі його рядки звучать як заповіт, як довічна обіцянка поета про любов і підтримку всім без винятку прийдешнім поколінням, «на які він чекає».

ДІАЛОГ ІЗ ТЕКСТОМ

ПІСНЯ ПРО СЕБЕ

1

Себе я прославляю, себе я оспівую,
 І те, що приймаю я, приймете й ви,
 Бо кожен атом, котрий належить мені,
 так само належить вам.

Я тиняюся, шукаючи свою душу,
 На дозвіллі тиняюся влітку, нахилиюся
 й розглядаю стебло травинки.

Мій язик, кожен атом моєї крові складається
 з цього ґрунту, з цього повітря;
 Народжений тут від батьків, народжених тут батьками,
 котрі так само тут народилися,
 Я, тридцятисемирічний, без жодної хворості,
 розпочинаю

І сподіваюся не урватися аж до смерті.



▲ Мігель Тіо. Листя трави (Данина поваги Волту Вітмену). 2005

Вірування та вчення, всіма облишені,
Ви відступили убік — але й ви добрі на місці своєму, і вас не забуто, —
Я прихищаю всі — правильні й хибні, я дозволяю стверджувати речі
щонайризикованіші:
Хай промовляє природа без перешкод з первісною силою.

6

«Що таке трава?» — дитина спитала, повні жмені її мені простягаючи; —
Що ж міг відповісти я? — сам я знаю про це не більше, аніж дитина.
Можливо, трава — це прапор моєї вдачі, витканий на зеленій
тканині кольору сподівань.

Чи, може, вона — це хустина Божа,
Напахчений подарунок, зумисне на згадку нам зронений,
З іменням власника десь у куточку — щоб могли ми побачити
і помітити і спитати — чия?

Чи, може, й сама трава — це дитина, немовля, рослинами виплекане?
Чи, може, вона — ієрогліф, завше один і той самий,
Що означає: «Пускаючи пагони скрізь, де просторо й де тісно,
Ростучи між чорних та білих народів,
І канука¹, й токахо², і конгресмена, і чорношкірого — всіх однаково
я приймаю, всім я даю одне».

А зараз вона здається мені прекрасним, непідріганим волоссям могил.

Нижний та обережний я буду з тобою, траво витка:
Можливо, ти проростаєш з юначих грудей,
Можливо, якби я знав тих юнаків, то їх полюбив би,
Можливо, ти ростеш зі старих, чи з немовлят, відірваних смертю
від материнського лона,
І ти вже сама для них — материнське лоно.

Ця трава надто темна, не могла вона вирости з вибілених сивиною
голів материнських,
Вона темніша, аніж побляклі безбарвні старечі бороди,
Надто темна, щоб вирости з вуст ніжно-рожевих.
О, нарешті, я усвідомив: трава промовляє назліченними язиками,
Я усвідомив, що ненамарно, із вуст вони проросли.

Як я хотів би переказати для всіх ці свідчення невиразні
про юнаків і дівчат померлих,
Ці свідчення невиразні про старих матерів і батьків, про немовлят,
відірваних смертю від материнського лона.
Що, по-вашому, сталося з юнаками й старими?
А що, по-вашому, сталося з жінками та дітьми?

¹ Канук — франкоканадієць.

² Токахо (амер. сленг) — мешканець одного з районів Вірджинії.

Вони живі, і їм добре,—
Найменший пагінець свідчить, що насправді смерті немає,
А якби і була вона, то життя вела б за собою — вона ж не чекає
в кінці, щоб життя зупинити,
Вона зникає сама при появі життя.

Все прямує вперед, переходить будь-які межі, нічого не гине,
І померти — то зовсім інше і краще, ніж будь-хто міг би подумати.

52

Докоряє мені, пролітаючи, яструб плямистий — не до вподоби йому
мої балачки й байдикування без діла.

Я теж не приборканий анітрохи, й мова моя тлумаченню не підлягає,—
Мій варварський крик лунає понад дахами світу.

Остання гнана вітром хмарина дня затримується через мене,
Вона відкидає мою подобизну за іншими вслід — справдешню, мов
кожна тінь, що лягає на пущу,
Вона вмовляє мене стати туманом і присмерком.

Я відлітаю, наче повітря, я розметав свої білі пасма волосся
проти сонця летючого,
Я виливаю плоть свою вихорами, плине вона спініним клоччям.

Порохві земній себе я заповідаю, щоб прорости травною любовою,
Якщо буду вам знову потрібний — шукайте мене під підшвами
черевиків своїх.

Навряд чи ви зрозумієте, хто я, і що я хочу сказати,

Та все ж я буду для вас добрим здоров'ям,
Очищу й зміцню вам кров.
Не знайшовши мене відразу — духом не підупадіть,
Не заставши мене в одному місці, шукайте в іншому,—
Десь я стою і чекаю на вас.

Переклад Максима Стріхи

1. Поясніть значення понять «трансценденталізм», «урбаністичний», «верлібр», «гомерівський каталог», «вітнівський каталог».
2. Складіть хронологічну таблицю життя і творчості Волта Вітмена.
3. Як творчість Вітмена пов'язана з романтизмом і реалізмом? До якого напрямку — романтизму чи реалізму, — на вашу думку, ближча поезія Волта Вітмена? Відповідь аргументуйте.
4. У чому полягає новаторство поета?
5. Поясніть назву збірки Волта Вітмена «Листя трави» та підтвердіть свої судження цитатами з поезій. Символом чого є трава у Вітмена?
6. Як формувалася збірка «Листя трави»? Що її зближує з «Кобзарем» Тараса Шевченка?
7. Схарактеризуйте ліричного героя збірки.

8. Проілюструйте поняття «верлібр», «вітменівський каталог» на прикладі конкретного твору поета.
9. Як ви розумієте вислів «Людина з великої літери»? Чому у своїх віршах Волт Вітмен часто пише слово «Людина» з великої літери?
10. У вірші «Себе я оспівую» словосполучення «Людський загал» пишеться з великої літери. Чи зміниться його значення, якщо вжити маленьку літеру?
11. Знайдіть у вірші «Чую — співає Америка» каталог і поясніть його роль.
12. Знайдіть у «Пісні про себе» розгорнуті порівняння й каталоги. Чи перегукуються вони з порівняннями й каталогами, які ви зустрічали в поемах Гомера? Яку роль виконують ці засоби поетичної виразності у творах таких різних поетів?
13. Знайдіть у поезіях Волта Вітмена всі загальні назви, які він пише з великої літери. Чому саме їм він надає такого виняткового значення? Яку роль відіграють ці поняття у світогляді поета?
14. Чому у творах Волта Вітмена так багато окличних речень? Чи можна стверджувати, що він — поет оптимістичного світосприйняття? Відповідь аргументуйте.
15. Якими художніми засобами Іван Драч відтворює стиль Волта Вітмена в своєму вірші «Що таке трава? На Вітменівські мотиви»?
16. Напишіть твір за поезіями Волта Вітмена на одну з тем: «Себе я оспівую...»; «Йдучи травною степовою...»; «Ловити вірним почуттям хвиль космосу непереможні рухи».
17. Спробуйте написати вірш за мотивами лірики Волта Вітмена або на довільну тему, використовуючи верлібр і вітменівський каталог.

ВІДЛУННЯ

Іван Драч

ЩО ТАКЕ ТРАВА? НА ВІТМЕНІВСЬКІ МОТИВИ

Запитав мене син, запитав мене син-білочубчик,
Запитав мене, аж зітхнув, запитав:
«Трава — що воно таке?» — запитав мене син.
І приніс мені з луку — штанці взеленив —
Оберемочок цілий, і кинув його на долівку,
На пахку лепеху з корінцями рожевоколінними,
І на скатерку кинув, і сів біля мене на лавку,
І забув вже словами, тільки очима ще запитав:
«Трава — що воно таке?» — запитав мене син очима
І підсунувся, ще підсунувся і плічком своїм ще запитав.
Що ж мені відповісти? Менше від сина я знаю
І більше від сина не знаю, що ж то таке — трава...
Може, це прапор мій з шовку зеленого,
Прапор надії на штурмі вітрів,
Що між буття, між ниття цілоденного
У полум'ї віку іще не згорів.
Може, від бога зелена хустинка,
Що вбереглася від сопел ракет,
Та за велінням земного годинника
Сповідує смерть, загусає в брикет.

▼ Джо Девідсон. Скульптура Волта Вітмена у Філадельфії, США



У середині XIX ст. починається розквіт реалістичного **роману**, до якого поступово переходить палма першості від лірики, яка домінувала в добу романтизму. Європейський роман цієї епохи має як спільні для всіх національних літератур, так і специфічні національні риси. Так, змальовуючи конфлікт Жульєна Сореля з кастовим суспільством, французький письменник-реаліст Стендаль у романі «Червоне і чорне» неначе розсуває сюжетні рамки і влітає в наскрізну дію сцени та епізоди, що змальовують звичай, побут суспільства цілої епохи, причому як провінції, так і столиці. Те саме бачимо і в романі Гюстава Флобера «Пані Боварі», де історія головної героїні тісно пов'язана з життям французького провінційного суспільства.

Французькі романісти-реалісти XIX ст. (Стендаль, Оноре де Бальзак, Гюстав Флобер та ін.) внесли до жанру роману пафос пізнання, мало не наукового дослідження закономірностей взаємовпливів особистості та суспільства.

Загалом ці тенденції притаманні й англійському реалістичному роману XIX ст., хоча він мав специфічні риси. Так, англійських романістів передовсім цікавили морально-етичні проблеми, що яскраво втілювалися в творчості найбільшого письменника-реаліста Чарльза Діккенса. Він запропонував своєрідний «еталон» людського щастя: затишок родинного тепла, який часто протистоїть багатству і кар'єрі («Пригоди Олівера Твіста», «Домбі і син», «Великі сподівання» тощо). Морально-етична проблематика є важливою складовою роману Оскара Вайльда «Портрет Доріана Грея».

На цьому тлі вирізняється філософський роман — великий епічний твір, у якому безпосередньо подається світоглядна і/або етична позиція автора, порушуються важливі філософські проблеми, вирішенню яких підпорядковані сюжет, характери та вчинки персонажів. Визнаним майстром філософського роману був росіянин Федір Достоевський.

ІВАН ФРАНКО ПРО РОЗВИТОК РОМАНУ В ЄВРОПЕЙСЬКИХ ЛІТЕРАТУРАХ

...Розуміння тієї істини, що людина — це продукт свого оточення, продовження своїх предків, природи та суспільства... є заслугою французьких реалістів: Бейля-Стендаля, Бальзака та його наступників — Флобера, братів Гонкурів і насамперед — Еміля Золя... Сучасний роман, створений цими великими письменниками, обіймає все, що називається людським життям. Він не нехтує минулим, але передусім цікавиться сучасністю... А метод цей вимагає передусім правди, тобто змалювання дійсності такою, якою вона є, чи краще такою, якою її бачить поет крізь призму своїх здібностей, навичок і темпераменту... Романіст став не тільки психологом і соціологом, він мусить бути тепер і природознавцем,

і промисловцем, і лікарем, і юристом, і ремісником, і хліборобом, щоб зрозуміти, заглибитися і відтворити надто диференційоване суспільство... Його очі мусять бути в деяких випадках мікроскопами, здатними помітити й відобразити найменші... порухи, імпульси або гру кольорів... Його почуття мусять мати також здатність миттю опановувати найрізноманітніші середовища й ситуації і відтворювати в деталях те, що відоме авторові як сирий матеріал чи то з власних спостережень, чи добуте з книжок...

Сьогодні все, що тільки спостерігаємо в природі, в суспільстві, може бути предметом поезії (художньої літератури. — Авт.) і передусім роману, який, розвиваючись, поглинає всі інші її види.

Іван Франко.

«Походження сучасного роману» (1891)

Шукати людське в людині

ФЕДІР ДОСТОЄВСЬКИЙ

Роман «Злочин і кара»

Родичі Достоевського були шоковані. Вони з великими труднощами найняли лакея, аби той приглядав за хворим письменником на дачі в підмосковному селі Любліно влітку 1866 р. Адже пережитий у Петербурзі «розстріл» (див. нижче) і заслання до Сибіру відчутно позначилися на здоров'ї Федора Михайловича. Аж раптом, двічі чи тричі відвідавши підопічного, цей лакей категорично заявив, що більше «до пана письменника не піде ні за яку ціну». А потім, на ще більший подив хазяйки дачі, рідної сестри письменника Віри Михайлівни Іванової (Достоевської), лакей, злякано озираючись, прошепотів їй на вухо, що, мовляв, пан письменник саме «зібралися когось убивати!». Адже «вони всю ніч ходять по кімнаті й розмовляють самі з собою то про сокиру, то про кров, то про якусь стареньку...». Звідки ж йому було знати, що саме тоді великий письменник доопрацьовував текст свого нового роману «Злочин і кара», головний герой якого, студент Родіон Раскольников, убиває сокирою стару лихварку та її сестру, а згодом переживає страшні внутрішні терзання, варті всіх кіл Дантового пекла, урешті-решт перероджуючись на Людину...

ГОТУЄМОСЯ ДО ДІАЛОГУ

ФЕДІР ДОСТОЄВСЬКИЙ (1821 – 1881)

Федір Михайлович Достоевський народився 30 жовтня 1821 р. в Москві, в сім'ї лікаря Маріїнської лікарні для бідних і був другим з-поміж семи дітей. Ще в ранньому дитинстві майбутній письменник побачив у лікарні батька багато промовистих штрихів і деталей із життя «зневажених та скривджених» (запам'ятайте це словосполучення, бо це не лише назва його роману, а й ключове поняття всієї творчості). Особливо краля його серце картини дитячого горя, які час від часу зринатимуть у творах письменника: чи то натуралістично точним описом поневірянь дітей Катерини Іванівни Мармеладової, чи то натяком



◀ Василь Перов. Портрет Федора Достоевського. 1872

Безсмертна вартість Достоевського лежить у глибині та тонкості психологічного аналізу, в несхибимій ясності в сфері найтемніших глибин людської душі.

Іван Франко

на доведену до самогубства малолітню вихованку пані Ресліх («Злочин і кара»), чи то відомою думкою про неприйняття світової гармонії, якщо задля її досягнення буде потрібна хоча б «одна дитяча сльозинка» («Брати Карамазови»)...

У 1833—1837 рр. Достоевський навчався у приватних пансіонах, де здобув непогану початкову освіту. 1837 рік приніс йому сумні звістки про смерть матері, а також Олександра Пушкіна, що їх він дуже важко пережив. У травні того ж року Федір із братом Михайлом поїхав до Петербурга, де вступив до підготовчого пансіону К. Костомарова. Від січня 1838 р. навчався в Головному інженерному училищі, про що згадував так: «З раннього ранку до вечора ми в класах ледь устигаємо стежити за лекціями... Нас посилають на стройове навчання, нам дають уроки фехтування, танців, співів, посилають у караул, і так минає весь час». Водночас в училищі на досить пристойному рівні викладали гуманітарні дисципліни, зокрема курс літератури. Незабаром навколо Достоевського утворився літературний гурток, членам якого він читав уривки зі своїх драматичних творів — «Марія Стюарт» і «Борис Годунов». Рукописи цих драм не збереглися, але вже з їхніх назв можна зробити висновок про літературні захоплення письменника-початківця: Фрідріх Шиллер, Микола Гоголь, Олександр Пушкін. Після раптової смерті батька родичі по материнській лінії взяли на себе турботу про молодших братів і сестер, а Федір і Михайло дістали невеличку спадщину.

Після закінчення училища (1843) Федора зарахували польовим інженером-підпоручиком до Петербурзької інженерної команди, проте вже на початку літа 1844 р. він вирішив повністю присвятити себе літературі й подав у відставку в чині поручика.

У січні 1844 р. Достоевський закінчив переклад повісті Оноре де Бальзака «Євгенія Гранде», який став першим опублікованим літературним твором письменника. У травні 1845 р. він завершив роман «Бідні люди», який, за його власним зізнанням, пов'язаний із «Шинеллю» Миколи Гоголя (зокрема, наявністю образу «маленької людини», літнього чиновника Макара Девушкіна, який своєрідно продовжує лінію Акакія Акакійовича Башмачкіна). Спираючись на традиції фізіологічного нарису (що їх використовував і Бальзак), Достоевський створив реалістичну галерею соціальних типів: від вуличного жебрака до петербурзького можновладця.

Уривки з «Бідних людей» молодий Достоевський несміливо (раптом не сподобається?) прочитав своєму колишньому однокурсникові, теж письменнику-початківцю Дмитру Григоровичу. А той, віддамо йому належне, не лише мав якесь «чуття» на таланти (свого часу він потоваришував також із Тарасом Шевченком), а й умів їх підтримувати. Відразу помітивши у Достоевського неабиякий письменницький хист, Григорович показав «Бідних людей» молодому поетові Миколі Некрасову. Удвох вони «проковтнули» рукопис і вже на ранок прямо з порога приголомшили Віссаріона Белінського висновком: «Новий Гоголь народився!». Той буркнув спросоння: «У вас, я бачу, Гоголі мов гриби ростуть». Проте рукопис таки прочитав. І негайно запросив до себе бідного, тоді ще нікому не відомого офіцера-відставника Федора Достоевського. «Та чи усвідомлюєте ви самі всю ту страшну правду, яку ви нам тут сказали? — вигукнув він, показавши на рукопис “Бідних людей”. — Бути не може, щоб ви, у ваші двадцять років, уже це вповні збагнули. Правда відкрита і явлена вам як митцю, вона дісталася як дар, тож цінуйте ваш дар, залишайтеся вірним йому і будьте великим письменником!».



▲ Федір Достоевський.
Малюнок Костянтина Тру-
товського. 1847

Навесні 1847 р. Достоевський почав відвідувати «п'ятниці» в Михайла Буташевича-Петрашевського, брав участь в організації таємної друкарні для тиражування вільнолюбних закликів до селян і солдатів. Разом з іншими петрашевцями його заарештували 23 квітня 1849 р. Вісім місяців Достоевський перебував під слідством у Петропавлівській фортеці, де поводив себе гідно задля пом'якшення долі товаришів. Через це його визнали «одним із найважливіших» з-поміж петрашевців, винним у «намірі до повалення чинних вітчизняних законів і державного порядку». Тому вирок військово-судової комісії був суворим: «Відставного інженера-поручика Достоевського, за недонесення про поширення злочинного листа літератора Белінського, сповненого зухвалих висловів проти православної церкви та верховної влади... позбавити чинів, усіх прав стану й стратити розстрілянням».

22 грудня 1849 р. Достоевський разом з іншими засудженими очікував виконання смертного вироку на Семєнівському плацу в Петербурзі. Той страхітливий «фарс на порозі смерті» шокував навіть деспотичну Росію. Багатотисячний натовп глядачів захвилювався, коли, як постріл, пролунало останнє слово вироку: «Розстріл!». Солдати з рушницями наготові вишикувалися в очікуванні різкої команди «Плі!». Десять коротких хвилин кожному з приречених здалися десятьма довжелезними роками... Вони стояли, прив'язані до стовпів, із накинутими на голови мішками, і чули, як солдати готуються до останнього пострілу. Аж раптом цокіт копит і оголошення указу про «помилування» від царя Миколи I — це вже було понад людські сили. Приречені петрашевці ніби повернулися з того світу, а один із них навіть збожеволів — таким сильним було нервове напруження. Від цих психологічних тортур Достоевський так ніколи й не оговтався (в нього почалися напади епілепсії), і через двадцять років відтворив їх у романі «Ідіот», де князь Мишкін пристрасно виступає проти смертної кари.

Отже, цар Микола I власноруч замінив Достоевському розстріл на чотири роки каторги з позбавленням «усіх прав дворянського стану» і наступною службою рядовим. І вже 24 грудня, за два дні після цього жорстокого фарсу Достоевського уночі в кайданах було відправлено з Петербурга. Понад два тижні у 40-градусний мороз його та інших петрашевців доправляли до Західного Сибіру. 10 січня 1850 р. він прибув до Тобольська, де на квартирі наглядача зустрівся з дружинами декабристів (засланих тим самим Миколою I), які подарували йому Євангеліє, яке він зберігав усе життя (чи не через це у фіналі роману «Злочин і кара» в головного героя Родіона Раскольнікова під подушкою з'явиться Євангеліє).

Чотири роки письменник був каторжником-«чорноробом» в Омському острозі. Умови були страхітливими, про що він згодом згадував: «Жили ми всі разом в одній казармі, як оселедці в діжці... Спали на голих нарах, дозволялася лише подушка. Укривалися коротенькими кожухами... Бувало, всю ніч тремтиш... Я часто лежав хворий у госпіталі...». А вдень — виснажлива робота на морозі, часто по коліна в крижаній воді, та ще й у важелезних (близько 5 кг) залізних кайданах, та з білим квадратом між лопаток на спині арештантської роби (щоб конвоїрам було зручніше цілитися).

У січні 1854 р. Достоевського зарахували рядовим до Сибірського 7-го лінійного батальйону (м. Семипалатинськ). Згодом дозволили листування з братом Михайлом. І в першому ж листі Достоевський написав не стільки про нестерпне життя, скільки про свої спостереження за каторжанами: «Скільки я виніс із каторги народних типів, характерів!.. Час для мене не втрачено, якщо я вивчив не Росію, то принаймні народ російський добре, так добре, як, можливо, небагато хто знає його».

У «Сибірі неісходимій» (Т. Шевченко) каторжник Федір Достоевський поступово зрікався своїх революційних поглядів. Суть цих змін він сам визначив як «повернення до народного кореня, пізнання російської душі, визнання духу народного». А оскільки програма гуртка петрашевців, за участь у якому молодий Достоевський і був покараний, була зорієнтована на тогочасні «європейські цінності» (розкріпачення селян, свобода друку тощо), то звідси впливає важливий для розуміння творчості пізнього Достоевського висновок: красиві слова «російська душа», «народний корінь», «дух народний» він асоціював із покорою деспотичній російській владі, від якої сам же й постраждав.

Таку зміну світогляду колишнього петрашевця помітила влада, тож у листопаді 1855 р. Достоевський знову став унтер-офіцером, а згодом і прапорщиком. Навесні 1857 р. йому повернули ще й дворянство та право друкуватися (щоправда, поліцейський нагляд було знято аж у 1875 р.). А 18 березня 1859 р. Достоевський за клопотанням був звільнений «через хворобу» у відставку в чині підпоручика й одержав дозвіл жити у Твері (із заборонаю в'їзду до Петербурзької та Московської губерній). 2 липня 1859 р. з дружиною і пасинком він виїхав із Семипалатинська й оселився у Твері, де відновив колишні й зав'язав нові літературні знайомства. Пізніше письменник отримав дозвіл жити в Петербурзі, куди переїхав у грудні 1859 р.

У столиці вони разом із братом Михайлом працювали в часописах «Час» і «Епоха». Федір Достоевський поєднував редакторську роботу над чужими рукописами з публікацією власних статей, полемічних заміток, приміток, а головне — художніх творів. Тоді ж побачив світ роман «Зневажені та скривджені» (1861) — неначе своєрідне повернення на новому рівні до мотивів творчості 1840-х рр. Водночас твір містить елементи сюжетів, ознаки стилю й риси героїв, притаманні пізнім творам письменника. Величезний успіх мали також нариси «Записки з Мертвого дому» (1862).

З 1862 р. Достоевський кілька разів виїжджав у Західну Європу на лікування. У цей час він захопився грою в рулетку, через що йому постійно бракувало грошей.

Жорсткий термін контракту з видавцем змусив Достоевського писати одночасно два романи — «Злочин і кара» та «Гравець». Тому він застосував незвичайний спосіб роботи: 4 жовтня 1866 р. почав диктувати стенографістці Анні Сніткіній роман «Гравець», у якому відображені його враження від подорожей Західною Європою. А взимку 1867 р. Сніткіна стала дружиною Достоевського.

В останні роки життя популярність Достоевського стрімко зростала. У 1877 р. він став членом-кореспондентом Петербурзької академії наук, а в травні 1879 р. на Міжнародному літературному конгресі в Лондоні був обраний членом почесного комітету Міжнародної літературної асоціації.

Підсумковим твором письменника став роман «Брати Карамазови». Історія Карамазових, як писав автор, — це не лише сімейна хроніка, а типізоване й узагальнене «зображення нашої сучасної дійсності, нашої сучасної інтелігентської

Росії». У «Братах Карамазових» карний злочин пов'язаний із великими світовими питаннями й вічними художньо-філософськими темами.

Помер Достоевський 28 січня 1881 р. в Петербурзі. Тисячі людей прийшли віддати йому останню шану.

Роман «Злочин і кара» (1866)

Роман «Злочин і кара» як філософський поліфонічний соціально-психологічний роман

Роман «Злочин і кара» був написаний досить швидко — лише за рік. Федір Достоевський розпочав роботу над ним у німецькому курортному місті Вісбадені, де перебував на лікуванні в 1865 р., а вже наступного року надрукував роман «Злочин і кара» в журналі «Вісник». Проте задум твору виник у нього набагато раніше: є документальні свідчення, що над деякими проблемами, порушеними в романі, він розмірковував ще на засланні.

У творі об'єдналися дві самостійні сюжетні лінії. Перша стосується родини Мармеладових. Вона виникла влітку 1865 р., і твір мав би називатися «П'яньєнкі». Це зменшувально-пестливе, а по суті дратівливо-зневажливе слівце неодноразово трапляється на сторінках роману «Злочин і кара», зокрема в репліках Семена Мармеладова. Автор хотів дослідити проблеми, пов'язані з пияцтвом як суспільним явищем, а також його вплив на долі людей, а надто — дітей. Тут витоки виразного й проникливого зображення в романі «Злочин і кара» трагічної долі Катерини Іванівни й Семена Мармеладових, а також їхніх дітей.

Друга сюжетна лінія, «психологічний звіт одного злочину», як визначив її сам Достоевський, виникла трохи пізніше — восени 1865 р. Спочатку письменник вирішив писати роман у формі сповіді головного героя (він тоді мав ім'я Василь, а не Родіон) і, що дуже важливо, бо це суттєво впливає на поетику твору, — від першої особи. Потім переніс оповідь у минуле, утіливши її у формі спогадів цього героя під час суду над ним. Проте головна сюжетна схема, яку ми знаходимо в «Злочині й карі», склалася вже тоді: студент, відратований з університету через несплату за навчання, наважився на вбивство, щоб зробити свою сім'ю щасливою, а відтак збирався повернутися до чесного життя. Однак хіба це можливо після скоєння вбивства? Не наважуючись прямо й чесно назвати вбивство злочином, він ховається за драглисте слівце «вчинок», але жадливої суті ганебного явища така «гра словами» не змінює.

Варто зазначити, що тогочасне російське суспільство вражали непоодинокі газетні повідомлення: то студент Данилов убив лихваря та його служницю заради грошей, то якийсь інтелігент організував банду фальшивомонетників. Тож російська громадськість була шокована навіть не так самими цими фактами, як тим, що злочинцями ставали зовсім не «вузьколобі» неосвічені люди, а «високочолі» освічені інтелігенти, які мали б бути «носіями духовності».

У тогочасній суспільній свідомості ніби щось надломилося, «розкололося» (чи не одне з тлумачень прізвища Раскольников?). Недаремно той час в історії Російської імперії отримав влучне визначення — «етична руїна».

Тож «психологічний звіт одного злочину» і мав стати сюжетною канвою твору, де розглянуто й проаналізовано проблеми та ситуацію, у якій вони виникли.

Головну думку свого майбутнього роману Ф. Достоєвський окреслив так: «Питання, які неможливо розв'язати, постають перед убивцею, неусвідомлені й несподівані почуття крають його серце. Божа правда, земний закон бере своє, і він закінчує тим, що змушений сам на себе донести. Змушений, хоч би й загинути на каторзі, але повернутися знову до людей».

У процесі роботи над твором дві щойно названі самостійні сюжетні лінії переплелися, а повість «одного героя» стала повноцінним романом із багатьма героями, який набув поліфонічного звучання. Роман перетворився на фундаментальне соціальне, психологічне й філософське дослідження надзвичайно складних і важливих (і не лише для Росії, а й для усього людства) проблем. Письменник сформулював ключові питання твору: що таке людина? що штовхає її на злочин? що є для злочинця справжнім покаранням? як ставитися до воїновничого індивідуалізму? а що буде потім? Тобто яким стане світ, утративши кордони дозволеного?

«Повість, яку я зараз пишу, — зазначав Ф. Достоєвський, — буде, можливо, найкращою з усього, що я написав». І він не помилився. У романі «Злочин і кара» втілилися і «буденна дійсність», і багатство соціальних характерів, і «цілий світ станових та професійних типів», і все це зображене митцем, погляд якого проникає в саму суть подій і явищ: органічно сплетені напружені філософські дискусії, пророчі сни, сповіді й марення, а гротесково-карикатурні сцени природно переходять у трагічні. Знаковими є символічні зустрічі героїв, а також апокаліптичний образ примарного Петербурга. Твір, за словами самого Ф. Достоєвського, «увався надзвичайно» і підніс його «репутацію як письменника».

Сюжет твору є детективним: головний герой, Родіон Раскольников, віднісши свою останню цінну річ старій лихварці Альоні Іванівні, яку збирався вбити, випадково познайомився в трактирі з колишнім чиновником, п'яницею Семеном Мармеладовим. Той розповів, як сухоти, убогість і пияцтво штовхнули його дружину Катерину Іванівну на жорстокий вчинок — примусити Соню, його дочку від першого шлюбу, стати повією та заробляти гроші, придбавши «жовтий квиток».

Потім Родіон отримав від матері, Пульхерії Олександрівни, листа з описом поневірянь його сестри Дуні в домі розпусного поміщика Аркадія Свидригайлова. Мати й сестра збиралися переїхати до Петербурга, де на них чекав наречений Дуні, Петро Лужин. Дуня, хоч і не кохає цього прагматичного цинічного ділка, але сподівається, що грошовитий чоловік зможе заплатити за навчання Родіона. Лужин теж її не любить, але сповідує теорію про «перевагу дружин, узятих із злиднів і облагодіяних чоловіками». Роздумуючи про Соню й Дуню, які жертвують собою заради родичів, Родіон вирішив убити лихварку, «нікчемну злу вошу», гроші якої мають допомогти гарним людям у добрих справах. Він бачить страхітний сон: п'яний Миколка до смерті забиває шкапу, якої Родіонові шкода. Прокинувшись, Родіон дивується, що він міг навіть помислити про вбивство: «Боже!.. Та невже ж, невже ж я й справді візьму сокиру, буду бити по голові, розітну їй череп... буду ослизатися на липкій, теплій крові, зламувати замок, красти і дрижати, ховатися, весь забризканий кров'ю... із сокирою... Господи, невже?». Адже якщо йому шкода шкапи, то невже він здатен убити людину?.. Проте згодом він усе-таки вбив не лише «бридку стару», а й її беззахисну вагітну сестру Лизавету, яка «не в ту мить» увійшла до незамкненої квартири сестри. Справжнісіньким дивом утікши з місця злочину непоміченим,



◀ Михайло Клодт. Раскольников і Мармеладов. Ілюстрація до роману «Злочин і кара» Федора Достоєвського. 1874

у напівпритомному стані Родіон сховав украдене у випадковому місці, навіть не оцінивши його вартості. А потім відчув жахливу безмежну самотність. Його колишній університетський товариш Разуміхін турбується про нього, однак Родіона це лише дратує. До нього приходять самозакоханій Петро Лужин, маскуючи свою «гобсеківську» сутність під машкарою інтелігентної людини з «модними» поглядами, але проникливий Раскольников миттєво «розкусив» цього типа, тож вони посварилися.

Змучений сумлінням, Родіон вирішив було зізнатися в убивстві, але побачив на вулиці розчавленого каретою Мармеладова. Витративши на вмираючого останні гроші й познайомившись із Катериною Іванівною та Сонею, він якийсь час уважав, що потрібний людям. Проте, коли до нього прийшли мати і Дуня, Родіон знову відчув себе «мертвим» для їхньої любові й брутально прогнав зі своєї «конури». Ображений Лужин ставить нареченій ультиматум: або він, або Родіон, адже грошовиті люди на кшталт Лужина, зустрівши якусь перепону, миттєво втрачають фальшивий зовнішній «глянс», стаючи самі собою — чванькуватими й жорстокими деспотами, готовими на будь-яку підлість.

Тим часом Родіон, не витримавши психологічного напруження, напрошується на зустріч зі слідчим Порфирієм Петровичем. Той прочитав статтю Раскольникова «Про злочин» і попросив самого автора розтлумачити викладену «теорію». Розумний і проникливий Порфирій Петрович розпізнає в зарозумілому Родіоні «ідеологічного» вбивцю, але не має прямих доказів і відпускає його, сподіваючись, що невдовзі той сам зізнається в убивстві.

Родіона відвідав Свидригайлов (який нібито замордував слугу, отруїв дружину, познущався з дівчинки-підлітка) і зауважив, що вони з Раскольниковим «одного поля ягоди» (згодом несподівано для всіх Свидригайлов застрелився).

У найдешевших і непристойних номерах, куди Лужин не стільки задля економії, скільки задля упокорення поселив Дуню з її матір'ю, відбувся остаточний розрив Раскольникових із цією «мерзотною, злочинною людиною». Тож Лужин почав шукати спосіб помститися: «...Мало хто ніс коли-небудь у серці своєму стільки злісної ненависті до когось, скільки цей добродій до Раскольникова».

Родіон прийшов до Соні, шукаючи в неї поради й розради від смертельної самотності. Адже вона теж учинила «переступ» (порушила біблійну заповідь «не перелюбствуй»). Проте Соня не самотня: вона пожертвувала собою заради інших (голодних зведених братів і сестер, пияка-батька, сухотної мачухи), але не принесла, як Родіон, у жертву інших заради себе. Соня читає Родіонові євангельські рядки про воскресіння Лазаря.

Змучений водночас страхом і бажанням бути викритим, Родіон знову прийшов до Порфирія, нібито дбаючи про свою заставу, залишену в Альони Іванівни. Їхня, здавалося б, абстрактна розмова про психологію злочинця доводить Раскольникова до нервового зриву, і він майже виказує себе слідчому.

На поминках Семена Мармеладова Лужин публічно звинуватив повію Сою у крадіжці, але Лебезятников засвідчив, що бачив, як Лужин сам непомітно підкинув гроші до її кишені. Лебезятников подумав, що багатій Лужин так учинив зі скромності: з одного боку, щоб допомогти сім'ї небіжчика, а з іншого — щоб уникнути її вдячності. Тож негідник-«бізнесмен» був укотре посоромлений, хоча й тримався нахабно, з викликом. Мотиви вчинку Лужина пояснив здивованим присутнім Родіон: принизивши його і Сою в присутності майбутніх тещі та нареченої, той розраховував повернути прихильність Дуні й помститися за свою ганьбу.

Родіон зізнався Соні у вбивстві Альони Іванівни, і вона порадила йому добровільно прийти повинитися та спокутувати гріх каторгою. Однак Раскольников розкаюється не в убивстві, а в тому, що відчуває докори сумління, а отже, на його думку, він виявився «тремтячим створінням», а не тим, «хто право має». До нього прийшов слідчий Порфирій Петрович, який запропонував Раскольникову добровільно заявити про вбивство лихварки. Родіон під впливом Соні зізнався у скоєнні злочину.

Уже відбуваючи каторгу в Сибіру, Раскольников дізнався, що його мати померла з горя, а Дуня одружилася з Разуміхіним. Соня оселилася недалеко від Родіона і відвідувала його, терпляче зносячи його грубощі й байдужість. Кошмар відчуження тривав: каторжани з простолюддя ненавиділи його як «безбожника» (Достоевський пройшов через подібні випробування на засланні). Натомість до Соні всі ставилися з ніжністю та любов'ю. Родіон бачить сон, що нагадує апокаліпсис: таємничі «трихіни», вселяючись у людей, породжують фанатичну віру в абсолютну правильність власних переконань і нетерпимість до «істин» інших. Нарешті Раскольников збагнув, що гордіня розуму веде до загибелі, а м'якість серця — до повноти життя. У ньому прокинулася «безмірна любов» до Соні.

Філософські ідеї в романі «Злочин і кара»

У творі Ф. Достоевського порушуються важливі філософські проблеми. Зокрема, відчутним є вплив гуманізму (латин. *humanitas* — «людяність») — сукупності ідей і поглядів на людину як на найвищу цінність у світі.

Саме **гуманізм є фундаментальним філософським підґрунтям художніх творів письменника**. Чи не найповніше своє втілення гуманізм Ф. Достоевського знайшов у його кредо: «Бути людиною поміж людей і залишитися нею назавжди, у будь-яких нещастях не зневіритися і не опуститися». Однак оце «бути людиною» кожний письменник тлумачив по-своєму. І непроминуца заслуга Ф. Достоевського якраз полягає в тому, що він вирішував це вічне філософське питання глобально та сутнісно, невтомно «шукаючи людське в людині». Правду кажучи, саме з цієї причини його твори є актуальними донині.

Тісно пов'язаним з утіленням концепції гуманізму є вирішення **проблеми співвідношення добра і зла в людині та людстві**. Так, у «Щоденнику письменника» (1877) Ф. Достоевський записав: «Зло ховається в людстві глибше, аніж припускають фельдшери-соціалісти... У жодному суспільному устрої ви не уникнете зла». Водночас там само письменник відповів на порушене ним філософське питання: «Люди можуть бути прекрасними й щасливими, не втративши здатності жити на землі. Я не хочу і не можу вірити, що зло є нормальним станом людей».

Філософічність роману «Злочин і кара» відчутна як на рівні сюжету, так і на рівні образної системи. Приміром, Порфирій Петрович — не лише слідчий, а й світоглядний критик ідеї студента-вбивці. Тому їхній напружений інтелектуальний діалог був не просто поліційним прийомом, засобом заманити злочинця в пастку, а передовсім ідейно-філософським двобоєм. Розкриваючи конкретний злочин, Порфирій Петрович водночас прагнув урятувати для суспільства молоду непересічну особистість.

Федір Достоевський переконаний, що самими лише розумом і логікою, без совісті й сумління на світі прожити не можна, як і в жодному разі не можна втілювати будь-які ідеї шляхом кровопролиття. Адже злочин «виходить з-під контролю» і збільшується, мов снігова куля. Так, Родіон планував убити одну людину, а убив двох, а не виключено, що й трьох (стару лихварку та її сестру Лизавету, яка постійно вагітніла). У вбивстві звинуватили робітника Миколку, який теж став жертвою Раскольникова. Крім того, злочин Родіона укоротив віку його матері.

Ще одна філософська проблема постає вже у заголовку роману — «Злочин і кара». Це питання також вирішується не лише в «кримінальному плані», як зображення конкретного покарання Раскольникова за конкретний злочин — убивство Альони Іванівни і Лизавети. У філософському ключі проблему «злочину й кари» можна сформулювати приблизно так: **що таке злочин і де його витoki?** Чи прагнення до його скоєння притаманне людині внутрішньо (іманентно), чи воно зумовлене середовищем, у якому людина сформувалася та живе, або іншими чинниками (наприклад, чийсь впливом)? Якщо тяжіння до злодіяння є іманентним, то що робити з людською природою, щоб це не заважало жити іншим людям, суспільству? Як ми вже бачили, Достоевський не ідеалізує людину, він добре розуміє, що їй притаманне як добро, так і зло. Однак письменник-гуманіст вірить у перемогу добра, уболіваючи як за все людство, так і за кожну конкретну людину: «Падлюка людина! І падлюка той, хто її за це падлюкою називає», — парадоксально констатує Родіон Раскольников (*тут і далі текст роману «Злочин і кара» подано в перекладі І. Сергеева*).

А якщо тяга до злочину міститься не в самій людині, а в суспільстві, у якому вона живе (Достоевський «пародіює» цю соціалістичну ідею вустами Лебезятникова: «Все залежить, у якій обстановці та в якому середовищі людина. Усе від середовища, а сама людина ніщо»)? Інакше кажучи, якщо людина від природи добра, а псує її суспільство, то чи можливо знищити умови, першопричини, які породжують злочини? І чи винні в такому разі самі злочинці? Чи не перекладуть вони відповідальність за вчинені ними злочини на суспільство?

Достоевський ставить під сумнів модне тоді вчення соціалістів, яке перебільшує (гіпертрофує) суспільну зумовленість злочинності. Раскольникова в плані мотивації вбивства двох беззахисних жінок зовсім не «середовище заїло». Зрештою, він міг би заробляти інтелектуальною працею (давати уроки, робити переклади), як його товариш Разуміхін. Родіон пішов на вбивство заради *ідеї*: «Не для того, щоб матері допомогти, я вбив — дурниця! — зізнається Раскольников. — Не для того я вбив, щоб, добувши гроші і владу, зробитись благодійником людства. Дурниця! Я *просто* вбив, для себе вбив... І не гроші, головне, потрібні мені були, Соню, коли я вбив... Мені... треба було узнати тоді... воша я, як усі, чи людина. Зможу я *переступити* (порівняйте з оригінальною назвою «*Преступление* и наказание». — *Авт.*) чи не зможу?.. Тремтяче я створіння чи право маю?..».

Як бачимо, питанням «чи має хтось *право* на злочин?» Достоевський упритул підійшов до іншої філософської та політичної проблеми. Він **розвінчує ідею «надлюдини»**, якій нібито дозволено те, що заборонено всім іншим (хоча сам термін «Übermensch» («надлюдина») Фридріх Ніцше — улюблений філософ Адольфа Гітлера — запропонував пізніше). З нею пов'язана також ідея права на світове панування: «...Головне влада! Над усіма цими тремтячими створіннями і над усім мурашником!.. От мета! Пам'ятай це! Це моє тобі напутнє слово!» Згадаймо, що роман «Злочин і кара» написано в 1866 р., напередодні виникнення великих тоталітарних систем ХХ ст. (передовсім сталінської та гітлерівської), які втілювали ці напівоформлені думки Раскольникова в життя. Тож недаремно Достоевського називають провидцем і пророком.

Поліфонія роману

Письменник здійснює детальний аналіз найтонших порухів душі персонажів (славнозвісний «психологізм Достоевського») у моменти найвищого напруження їхніх душевних сил, у т. зв. межових ситуаціях. У романі багато діалогів і монологів персонажів, а ось власне авторських висловлювань і оцінок дуже мало. Кожен персонаж має свій тип свідомості та свій неповторний голос. Наприклад, самозакоханий і цинічний Лужин мислить і розмовляє зовсім не так, як розумний, але втомлений насолодами життя цинік Свидригайлов. А «голос» енергійного й діяльного Разуміхіна цілком відмінний від жовчно-скептичних інтонацій Раскольника. І письменник, постійно зіштовхуючи думки різних героїв, створює ситуації, де поліфонічно звучать багато рівноправних голосів.

Практично кожний з-поміж основних персонажів є носієм і проповідником якоїсь «модної» тогочасної ідеї (хай би як по-верхово чи спотворено він її розумів): Раскольников — войовничого індивідуалізму, сильної особистості чи «надлюдини»; Лужин — буржуазного «розумного егоїзму», Лебезятников — соціалізму, Свидригайлов — гедонізму. Тож вони постійно обстоюють «свою» теорію в численних діалогах, гострих дискусіях і суперечках, що ними пронизаний увесь текст роману.

Улюблений прийом Достоевського — зібрати багатьох героїв в одному місці й примусити кожного стояти на своєму, а в процесі цієї дискусії видавати певні таємниці.

Оце розмаїття подібних і протилежних, прийнятних і дражливих для читача думок, ідей, теорій та голосів і створює неповторну симфонію того, що вже від 1870-х рр. називають «поліфонією», тобто «багатоголоссям» (від грец. poly — «багато» і phone — «голос») творів Достоевського. Михайло Бахтін, один із найавторитетніших дослідників творчості письменника, вважав, що «множинність самостійних і не злитих голосів і свідомостей, справжня поліфонія повноцінних голосів насправді є основною особливістю романів Достоевського». Отже, є всі підстави назвати роман «Злочин і кара» і філософським, і поліфонічним.

ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ РОМАНУ Ф. ДОСТОЄВСЬКОГО

У романі «Злочин і кара» наявні риси трагедії. Наприклад, монолог Катерини Іванівни Мармеладової перед смертю нагадує стилістику античного театру. Можна назвати ще одну «драматургічну» рису твору. Як відомо, теоретики класицизму, зорієнтовані на ту саму античність, наполягали на дотриманні драматургами «закону трьох єдностей»: дії, місця й часу. Відповідно до цього закону час дії роману — лише два тижні (щоправда, читачеві здається, що ледь не цілий рік), місце дії теж обмежене — Петербург. Сюжетних ліній також мало, до того ж усі вони зав'язані в єдиний вузол — злочин, скоєний Раскольниковим.

Філософські та соціальні витоки теорії Родіона Раскольников

Сутність своєї теорії Раскольников розкриває в дискусії зі слідчим Порфирієм Петровичем і Разуміхіним, пояснюючи «ідею» своєї раніше опублікованої статті. На думку Родіона, людство поділяється на дві «якісно та кількісно» неоднакові частини: «тремтячих створінь» і «тих, хто право має». Нижчий розряд («тремтячі створіння») — це загальна маса, призначення якої бути законслухняними громадянами, таким собі «будівельним матеріалом» історії та життя. А вищий розряд («ті, хто право має») покликаний очолювати й спрямовувати людський загал, неспроможний самостійно змінювати життя. Такі «надлюди» руйнують сьогодення в ім'я майбутнього, протистоять консервативній масі, усталеному способу життя, старим традиціям і законам.

Зауважимо, «ті, хто право має», — це не обов'язково можновладці та багатії, які, володіючи необмеженою владою і/або величезним капіталом, безкарно зловживають ними, тобто мають більше прав, ніж усі інші члени суспільства. За теорією Раскольника, більшість правителів і «грошових мішків» — це «господарі сучасного», тобто ті самі «тремтячі створіння», що й суспільні низи.

Раскольников дійшов висновку, що «той, хто право має», перебуває немовби понад чи поза межами добра і зла (через два десятиріччя Фрідріх Ніцше дасть своїй роботі саме таку назву: «По той бік добра і зла»). Інакше кажучи, офіційні закони, приписи, людські етичні та моральні норми актуальні лише для «тремтячих створінь», але не є перешкодою для «тих, хто право має». Тому, на думку Раскольника, коли такій людині потрібно задля своєї мети «переступити бодай і через труп, через кров, то вона... може... дозволити своєму сумлінню переступити через кров». Разуміхін і Порфирій Петрович висловлюють свою категоричну незгоду з такою «логікою» Раскольника: «Ти серйозно це, Родю?.. Це призначення крові з дозволу сумління, це... це, по-моєму, страшніше, ніж навіть офіційний дозвіл проливати кров, законний... — Цілком справедливо, страшніше, — озвався Порфирій». Ця дискусія — один із ключових епізодів роману, сказати б, його «ідейний епіцентр».

Найсуттєвіші відмінності між «тремтячими створіннями» і «тими, хто право має», як їх розуміє Раскольников, наведено в таблиці.

І ось тут цікаво простежити засоби маскування, приховування страшної суті «теорії» Раскольника за ширмою «нестрашних», заспокійливих слів. Так, Родіон каже, що людина з «вищого» розряду «має право... *переступити... через деякі перешкоди*». Як бачимо, тут страшне слово «убивство» (синоніми: «злочин», «кров», «смерть», «труп»...) підступно замінено на «гладеньке» слівце «перешкоди». Та суті справи ці облудні слова не міняють, адже вбивство залишається вбивством, а вбивця — убивцею, тобто злочинцем.

Таку «словесну еквілібристику» Достоевський розвінчує на прикладі «заспокійливо-наукового» слова «процент». Раскольников співчуває горю сп'янілої дівчини, яку щойно урятував від зазіхань хтєвого незнайомця: «Сердешна дівчинка! Прийде до пам'яті, поплаче, потім мати дізнається... Спочатку ляпасів надає, а потім висіче, боляче і з ганьбою, може, й прожене... А не прожене, однаково пронюхають Дарії Францівни, і почне швендяти моя дівчинка туди й сюди. А там невдовзі лікарня (і це завжди в тих, які в матерів живуть дуже чесних і потай від них погулюють), ну а далі... а далі знову лікарня... вино... шинки... і ще лікарня... років через два-три каліка, а всього й прожила дев'ятнадцять або вісімнадцять років од сили...».

ЗВИЧАЙНІ ЛЮДИ («тремтячі створіння»)	НЕЗВИЧАЙНІ ЛЮДИ («ті, хто право має»)
Величезна маса, більшість	Один із тисячі, а то й мільйона
Це люди консервативні, «матеріал» для продовження роду	Руйнівники, наділені талантом нести людству нове слово
Бережуть світ і примножують його чисельно	Рухають світ уперед і ведуть його до мети
Господарі сучасного. Зневажають, переслідують і знищують незвичайних людей («тих, хто право має»), проте згодом, у майбутньому — схиляються перед ними та споруджують їм пам'ятники	Господарі майбутнього, яких зазвичай не розуміють і не визнають їхні сучасники, але перед їхньою пам'яттю схиляються наступні покоління
Не мають права переступати закон, мусять дотримуватися установлених для них правил	Мають право дозволити собі («з дозволу сумління»; в оригіналі — «по совести») переступити закон (зокрема, й пролити кров) в ім'я якоїсь ідеї, яка, на їхню думку, несе порятунок людству, «руйнують сучасне в ім'я кращого» (Ф. Достоевський). Установлюють нові закони, яких мають дотримуватися пересічні громадяни («тремтячі створіння»)

Аж тут Родіона раптом наче хто підмінив: він ніби докоряє собі за миттєву «слабкість» співчуття до людини й стає, як і личить «тому, хто право має», безжальним циніком: «Тьху! А нехай! Це, кажуть, так і повинно бути. Якийсь *процент*, кажуть, повинен йти щороку... кудись... до чорта, мабуть, щоб інших освіжати і їм не перешкоджати. Процент! А чудні, справді, у них ці слівця: вони такі заспокійливі, наукові. Сказано: *процент*, отже, і тривожитись нема чого. От коли б якийсь інше слово, ну, тоді... було б, може, не так спокійно... А що, коли й Дунечка якось у процент потрапить! Коли не в той, то в інший?..».

Ось так і розвінчується ганебна сутність усіх звірячих «теорій», прихована за зручними слівцями та формулами на кшталт «*переступити*... через деякі перешкоди» замість: «*убити* людину» або «певний *процент* людей мусить *іти*» замість: «частину народу потрібно *винищувати*». І не випадково Достоевський примушує робити це саме Раскольникова, чий розум отруений власною теорією. Адже будь-яка нелюдська «теорія» в застосуванні до рідної людини (тут — до Родіонові сестри Дуні) перестає бути привабливою, оголює свою звірячу сутність.

Ця увага Достоевського до гри словами не випадкова, ми вже бачили її в першому задумі твору (коли він замінив слово «вбивство» на слівце «вчинок»). Чому ж він приділяє цій словесній еквілібристиці таку велику увагу? Мабуть, десь у глибині душі інтелігентний юнак розуміє звірячу суть своїх «філософських» побудов і, вочевидь, йому просто незручно чи «некомфортно» називати речі своїми іменами: убивство — убивством, а злочин — злочином. А письменника-мислителя, гуманіста непокоїло те, що в пореформеній Росії тоді поширювалися антигуманні модні теорії та теорійки, які ховалися за туманом

глянсової, пишної та начебто «гуманної» термінології і пустопорожньої риторики. Тож письменник уміло зриває красиві шати з потворної сутності. У романі простежується різко негативне ставлення автора не лише до факту злочину Раскольниковова, а й до його теорії як філософської побудови.

Отже, теорія Раскольниковова має глибоке філософське, соціальне та психологічне підґрунтя. В її основі — «незавершені ідеї», які «висіли в повітрі» приблизно в середині XIX ст. — у часи створення роману. В епілозі автор порівнює їх зі страшними вірусами-трихінами, що ведуть людство до самознищення. Зокрема, думка про вбивство старої лихварки заради загального благополуччя, яку Родіон почув у трактирі в розмові студента з офіцером (а студенти й офіцери — це інтелектуальна частина суспільства), чудово ілюструє теоретичні міркування героя й спонукає до дії.

Звісно, Достоевський не відкидає також *майнових і соціально-побутових* причин виникнення антигуманної філософії: ця смертоносна ідея виникла у Родіона в його кімнаті, подібній до труни (чи собачої конури), а не в нормальному людському помешканні. Раскольников одягнений так, що інший «посовістився б вийти» на вулицю, за квартиру не платить і частенько голодує. Його родина, прагнучи «вивести Родіона в люди», спочатку загнала себе в кабалу до Свидригайлова, взявши жалування наперед, а потім Дуня заради брата збирається пожертвувати собою, ставши дружиною цинічного, мерзотного ділка Лужина. І хоча сам Раскольников заперечує матеріальні мотиви скоєного ним злочину («Не для того, щоб матері допомогти, я вбив — дурниця!»), читач розуміє, що матеріальні обставини (сумнозвісне «середовище») тут багато важили.

Теорія Раскольниковова має також *психологічні* витоки. Людина з іншою, аніж у Родіона, психологією не змогла б вибудувати з гострого розуму та сердечної муки таку логічно струнку та життєво суперечливу концепцію. Разуміхін також, як і Раскольников, індивідуаліст, але вихід він убачає в розумному й чесному підприємстві. Теорія Родіона виникла, з одного боку, як спроба знайти вихід зі складної життєвої ситуації, але, з іншого — як помста суспільству. Проте поступово вона перетворилася на бажання самому стати над людьми («мурашником»). І розвінчується нелюдська суть «дозволу крові по совісті» як у філософсько-соціальному, так і в морально-психологічному плані.

Насамкінець цікаво простежити, як «ідеологічний вірус» упродовж певного часу розкладав свідомість і моральні принципи Родіона, сказати б, «із середини», поступово. Він написав статтю з викладом своєї «теорії» ще тоді, коли покинув університет, тобто за півроку до вбивства. Про вихід її Раскольников не знав, оскільки редакцію газети, до якої він здав рукопис, закрили. А надрукована вона була в іншій газеті за два місяці до того, як у нього почав визрівати задум убивства старої лихварки і він підслухав розмову офіцера й студента в трактирі. Ці, здавалося б, малозначущі факти є засторогою Достоевського людству: варто впустити небезпечний вірус у розум і душу, як він починає поступово, але водночас невпинно та невблаганно роз'їдати, «розколювати» (ще одне тлумачення прізвища «Раскольников»?) душу й сумління людини.

У *заголовок* роману «Злочин і кара» винесено два поняття, які є ключовими для розуміння як проблематики твору, так і філософських пошуків Ф. Достоевського. У романі «Злочин і кара» проаналізовано насамперед психологічну, соціальну й моральну природу злочину, а також обґрунтовано невідворотність кари, що неодмінно настає за ним, а можливо, й одночасно з ним, або й (хоч як парадоксально це звучить) навіть перед його скоєнням.

Особливо цікавим був психологічний аспект цього питання, оскільки для його втілення знадобився письменницький хист і талант Ф. Достоевського, уміння якого зазирнути до найпотаємніших куточків людської душі межувало з ясновидінням. Отже, Раскольников цікавить питання: «Чому так легко виявляються і розкриваються майже всі злочини і так явно виступають сліди майже всіх злочинців?». Він доходить висновку, що найголовніша причина цього полягає не стільки в матеріальній неможливості приховати злочин, як у психології злочинця: «Чи хвороба спричиняє самий злочин, чи злочин, якимось через особливу природу свою, завжди супроводиться чимсь подібним до хвороби?»

Працюючи над романом «Злочин і кара», письменник у листі до М. Каткова повідомив: «Пишу роман про *сучасний злочин*». Що ж означало слово «сучасний»? Річ у тім, що однією з найважливіших прикмет сучасної йому епохи Ф. Достоевський вважав «ідеологічний» злочин, тобто злодіяння, вчинене не задля збагачення, а з ідеологічних причин (як це зробив Раскольников, щоб перевірити свою теорію).

Дуже популярним став тоді соціалізм із його посиленою увагою до соціальної детермінованості (зумовленості) життя кожного члена суспільства. Тому вчинки людини іноді занадто прямолінійно виводили з впливу на неї суспільства та середовища, а злочини пояснювали тим, що, мовляв, злодіїв підштовхують умови життя й оточення. Відразу зауважимо, що Достоевський не відкидав значення формули «середовище заїло» (життя «зневажених і скривджених» він знав і відтворював у найменших деталях), проте й не перебільшував. Однак якщо в усьому винне тільки середовище, то сама людина нібито й не відповідає ані за власний життєвий шлях, ані за свій вибір, ані за свої злочини чи гріхи.

Соціалістичні ідеї нагадують логіку (або випливають із неї) думок просвітників про можливість раціонального облаштування суспільства. Це відчув Разуміхін, іронізуючи над соціалістами, які нібито стверджували, що асоціальна система, «вийшовши з якої-небудь математичної голови, враз і приведе до порядку все людство і миттю зробить його праведним і безгрішним».

Пригадаймо також, що просвітники сприймали суперечності життя людини та історії як такі собі плями на чистому кристалі життя, як прикрі винятки зі стрункої системи гармонійних правил.

Натомість Ф. Достоевський від «живого процесу життя» не ховається, а досліджує його, прагнучи усвідомити причини того, чому в «живій душі» Раскольникова виникає його смертоносна теорія. Чому загалом непогана інтелектуальна людина стає злочинцем? Заради справедливості треба визнати, що бідного студента Родіона «середовище» таки «заїло». Проте «заїло» воно також і Соню Мармеладову, і її батька, і Катерину Іванівну, і того ж Разуміхіна. Чому ж тоді не пішли шляхом Раскольникова і не стали вбивцями всі вони?

Річ у тім, що, за Ф. Достоевським, злочин Раскольникова є подвійним і полягає не лише в самому факті вбивства, а й у тому (а може, і насамперед у тому), що він сам собі дозволив це вбивство, уявивши себе «тим, хто право має»



▲ Лихварка. Ілюстрація Петра Боклевського до роману «Злочин і кара» Федора Достоевського. 1880-ті рр.

Роман Достоевського написаний у 1866 р., тож теорію Раскольниково не можна ототожнювати чи виводити з ідеї «надлюдини» Фрідріха Ніцше, сформульованої у 1880-х рр. Проте вони мають спільну філософську основу й виникли на спільному ґрунті — умонастроях середини XIX ст. На той час у Європі та Росії набула поширення філософія індивідуалізму Артура Шопенгауера. У поєднанні з філософією раціоналізму (з її інтелектуальним, позаморальним баченням реальності) вона породила аморальну «арифметику»: що більше «важить» — нікчемна злостива бабця чи тисячі добрих справ і благо багатьох людей, які можуть скористатися її грошима? Щось подібне є в романі француза Стендаля «Червоне і чорне»: «Мета виправдує засоби, — каже Жульєн Сорель. — Якби я був не такою незначною піщинкою, а мав хоч яку-небудь владу, я б наказав повісити трьох, щоб урятувати життя чотирьох».

Отже, такі думки існували тоді не лише в Росії, а її у Франції, та й у усій Європі. Подібний хід думки притаманний і Раскольникову.

Водночас Достоевський, як геніальний письменник і мислитель, передчував, що і цей «особливий шлях», попри красу вислову, насправді особливого щастя чи добробуту в Росії нікому не гарантує: ані «низам», ані «верхам». І тоді, як на єдиний надійний маяк у цьому розбурханому ідеологічному морі, Достоевський почав орієнтуватися на християнське віровчення.

Письменник переконаний, що сучасні йому ідеологічні злочини — це наслідки викривленого світобачення людей: у світі панує зло й ненависть, холодний індивідуалізм та егоїзм, люди принижені, а їхні почуття втоптані в бруд. Тоді як же боротися зі злочинами та запобігати їм? І тут треба розглянути значення другого слова заголовка роману — «кара».

Словник української мови тлумачить слово «кара» як «суворе покарання, відплату за що-небудь». Що ж тоді є адекватною карою для злочину Раскольникова? На думку письменника, сам по собі вирок суду, без глибокого й щирого внутрішнього розкаяння злочинця, може викликати в нього почуття озлобленості, бажання здійснити наступний, часто ще страшніший, злочин. А іноді призводить до того, що засуджений навіть відчуває полегшення, як Раскольников: «Тепер, уже в тюрмі, *на волі* (тут і далі в цитатах виділення Ф. Достоевського. — Авт.), він знову переглянув і обміркував усі колишні свої вчинки і зовсім не визнавав їх такими дурними й огидними, якими вони здавалися йому в той фатальний час, раніше». Отже, здавалося б, парадокс: людину позбавили свободи,

вирішувати, кому з-поміж людей можна жити, а кому — ні. А, на глибоке переконання Ф. Достоевського, вершити людські долі може лише Бог.

Можливо, Достоевський і сам не мав конкретних відповідей на порушені ним же питання. Він спостерігав відміну кріпосного права (1861) в Російській імперії. Але передовсім у «власне російській» частині багатонаціональної Російської імперії скасування кріпосного права значна частина суспільства (в т. ч. й розкріпачене селянство!) сприйняла неоднозначно й навіть негативно. Достоевський, як чудовий знавець психології росіян, знав напевне, що деякі європейські ментальні риси (законослухняність, акуратність, екологічна культура, раціональне проектування життєвого устрою, прагнення працювати ефективно тощо) в Росії просто не приживуться.

Тож Достоевський і доходить думки про «особливий шлях розвитку Росії» (у тих або тих варіаціях її й нині сповідують деякі російські філософи та політичні діячі). Саме тут виток того пояснення чи й виправдання «особливого шляху розвитку Росії», яке втілювалося в рядках Федора Тютчева: «Умом Росії не збагнуть, / Аршином спільним не обмірять: / У неї особлива суть — / В Росію можна тільки вірити» (*переклад Романа Ладіки*), написаних, до речі, того ж 1866 р., що й роман «Злочин і кара».

Водночас Достоевський, як геніальний письменник і мислитель, передчував, що і цей «особливий шлях», попри красу вислову, насправді особливого щастя чи добробуту в Росії нікому не гарантує: ані «низам», ані «верхам». І тоді, як на єдиний надійний маяк у цьому розбурханому ідеологічному морі, Достоевський почав орієнтуватися на християнське віровчення.

а вона стверджує, що опинилася «на волі». Виходить, що її начебто й не покарано, а «заохочено». До того ж Раскольников відчуває себе так, неначе він уже «сплатив» суспільству всі свої борги: «Ну, чим мій вчинок здається їм таким огидним? — питав Родіон сам себе. — Тим, що він — злодіяння? Що означає слово *злодіяння*? Совість моя спокійна. Звичайно, я карний злочин учинив, звичайно, порушив букву закону і пролив кров, ну то й беріть за букву закону мою голову... і годі!»

Як бачимо, злочинець ставить собі на карб зовсім не вбивство, а лише те, що не зміг витримати докорів сумління. «Але ті люди, — розмірковує він про “тих, хто право має”, — перенесли свої вчинки, і через те вони праві, а я не переніс, отже, я й не мав права дозволити собі цей вчинок». Отже, Раскольникову не шкода жертв, ним убитих, та й каторги він не боявся, а дошкуляло йому якраз те, що він, за його ж теорією, належить до «третячих створінь», тоді як хотів би бути «тим, хто право має»: «От у чому тільки і визнавав він свій злочин: тільки в тому, що не переніс його і признався добровільно». То де ж покарання? Виходить, що роман мав би називатися «Злочин... без кари».

Однак справжнього покарання Родіон таки зазнав. Цією карою стали тяжкі докори сумління. Цю ситуацію прогнозував Порфирій Петрович у дискусії з Раскольниковим щодо його теорії. Коли він запитав, чи витримає злочинець докори сумління, Родіон відверто заявив: «У кого воно є, той нехай і страждає, якщо визнає помилку, — це і кара йому, — крім каторги». Отже, Раскольников припускав і визнавав існування двох кар: каторги та докорів сумління, і це трохи прояснює ситуацію. Тому вирок суду — вісім років каторжних робіт — був карою лише за факт убивства Альони Іванівни та її сестри Лизавети. Проте це покарання не торкнулося ще одного (первісного) злочину Раскольникова — його антигуманної теорії, згідно з якою він «дозволив своєму сумлінню *переступити* через кров». Однак сумління нормальної людини — почуття дуже складне, і йому мало «дозволу на злочин», воно повстає проти злочину і гріха. Тому-то й отруювало життя Родіонові його хворе від пролитої крові сумління, тому й «розколювався», роздвоювався він між отруєним розумом, який дав йому дозвіл «можеш убити» і людським, християнським сумлінням, яке однозначно наказувало: «Не вбий!».

Не менш тяжким покаранням для злочинця є те, що він відчуває себе страшенно самотнім навіть у багатолюдному натовпі, втрачаючи здатність до нормального спілкування з іншими людьми. Раскольников, скоївши вбивство, відчуває себе відрізаним від усіх людей, навіть від матері та сестри, а також свого єдиного приятеля Разуміхіна. Чому? Тому що він сам себе усвідомлює злочинцем, людиною, позбавленою права на людські почуття. І це породжує ще один злочин: Раскольников фактично вбиває і свою матір. Адже злочин ніколи не відбувається лише одноразово, він завжди тягне за собою нові злочини — такою є важлива думка автора.

Проте докори сумління та самотність — це ще не кінець, за ними злочинець має вирішити ключове для нього питання: а що далі? Наприклад, Свидригайлов,



▲ Андрій Харшак. Ілюстрація до роману Федора Достоєвського «Злочин і кара»

«двійник» Родіона («одного з ним поля ягода»), наклав на себе руки. Думав над цим і Раскольников, картаючи себе за «слабкість», нібито проявлену там, на мосту, над Невою. Однак самогубство — це шлях, неприйнятний ані для християнства як релігії, ані для Ф. Достоєвського як письменника. Письменник-гуманіст пропонує непростий, але єдиний правильний шлях — покаятися, прийняти страждання й очиститися: «Нове життя не дурно ж йому дістанеться, що його ще треба дорого купити, заплатити за нього великим майбутнім подвигом...». Очищення через страждання — один із наріжних каменів авторської концепції письменника.

Отже, за Достоєвським, людина приходиться до очищення лише тоді, коли шукає й знаходить Бога й осягає, що таке моральний ідеал. А це можливо лише тоді, коли злочинець знаходить у собі сили для спілкування з людьми, які можуть виявити цей моральний ідеал. Для Раскольникова такою людиною стала Соня.

Тож чи може злочинець повернутися до нормального життя? Може, але тільки після тривалих моральних і фізичних страждань, відмовившись від різноманітних «теорій», які сам для себе вигадав. Тому наприкінці твору письменник дав Раскольникову надію на духовне відродження. Про це свідчить Євангеліє, що лежить у нього під подушкою. Саме з цієї книги Соня ще в Петербурзі читала йому про диво воскресіння з мертвих Лазаря. Подібно до цього воскресає для нового життя й злочинець Раскольников.

Образ Родіона Раскольникова

Головний герой роману «Злочин і кара» — відрахований із університету за несплату за навчання студент Родіон Раскольников, якого «допікали злидні».



▲ Раскольников. Ілюстрація Петра Боклевського до роману Федора Достоєвського «Злочин і кара». 1880-ті

Він мусив животіти на горішньому поверсі в кімнатці, яку Достоєвський (часто вустами героїв) порівнює то з шафою, то з труною, то з собачою конурою. Недаремно сам Раскольников після того, як скоїв злочин, говорить Соні про тісний зв'язок між тим, де людина мешкає, та її умонастроями й світовідчуттям: «Ти ж була в моїй конурі, бачила... А чи знаєш, Соню, що низькі стелі і тісні кімнати душу і розум гнітять! О, як ненавидів я цю конуру!».

Читач одразу помічає різкий контраст між, з одного боку, вродою Родіона, який «був напрочуд гарний із себе, з прекрасними темними очима, темнорусявий, стрункий, на зріст вище середнього», а з іншого — його жалюгідним одягом: «Він був так погано вдягнений, що інша, навіть звична до всього, людина посоромилася б удень виходити в такому лахмітті на вулицю». Цей портретний штрих є своєрідним натяком на певну роздвоєність, «розкол» у його особистості.

Родіон належить до так званих «нових людей»: він столичний студент, знавець новітніх наукових теорій і соціальних учень. Походить Раскольников зі збіднілої інтелігентної сім'ї, його покійний батько надсилав до журналу свої вірші та прозу, а отже, був людиною не просто високоосвіченою, а й творчою. Мати — жінка суворих

моральних правил, до того ж побожна, а сестра Дуня — дівчина горда, чиста й готова заради ближніх на самозречення. Очевидно, і Родіон був вихований на цих моральних нормах і релігії (мати в листі згадує, як він у дитинстві «лепетав молитви свої» в неї на колінах). Це вже згодом, під впливом навчання і насамперед ідейної ситуації в Петербурзі середини ХІХ ст., Раскольников відкинув усі ці погляди як застарілі, як пута, що сковують видатну особистість. Треба також наголосити, що Родіон мав рішучий характер, недаремно Пульхерія Олександрівна каже, що він «спокійнісінько б переступив через усі перешкоди». Крім того, вже на початку роману ми бачимо, що Родіон трагічно самотній.

Здається, Раскольников постійно виправдовує своє прізвище, настільки «розколота» його душа. По суті, це добра людина: він віддає останні гроші родині Мармеладових, заступається за незнайому дівчину, рятуючи її від зазіхань хтивого нахаби, згодом, уже в процесі слідства, з'ясовується, що, ризикуючи життям і отримавши серйозні опіки, Родіон урятував з палаючого будинку незнайомих йому дітей. Тому тим гостріше постає питання: як же трапилося, що гарна людина змогла опустити сокиру на голови беззахисних жінок? Раскольников і сам усвідомлював усю жахливість та огидність свого вчинку: «О Боже! яка усе це гидота! І невже, невже я... ні, це нісенітниця, це безглуздя! — додав він рішуче. — І невже такий жах міг спасти мені на думку? На який бруд здатне, однак, моє серце! Головне: брудно, паскудно, гидко, гидко!..». Автор підкреслює гостру внутрішню боротьбу, що відбувалася в душі Родіона. Однак він не міг виразити словами свого хвилювання: «Почуття безмірної огиди, яке починало гнітити його серце ще тоді, коли він тільки йшов до старої, досягло тепер такої сили і такої виразності, що він не знав, куди подітися від своєї туги».

Отже, з одного боку, Раскольников — великодушний, добрий, готовий допомогти незнайомим людям, навіть ризикувати заради них життям, віддати їм останнє, але, з іншого — він зарозумілий, пихатий, нетовариський.

У романі «Злочин і кара» вбивцею стає не якийсь недолугий деградант чи розумовий нікчема, а талановитий студент-інтелектуал: молодий, здоровий, розумний, вродливий, освічений, з вольовим характером і неабиякими здібностями (його стаття була не лише надрукована, а й викликала жваве обговорення).

Та й саме вбивство він робить не для свого особистого благополуччя, а для родини, для допомоги таким приниженим і ображеним людям, як Мармеладови. Мета нібито благородна й висока. Однак допомога людям для «ідейного» злочинця — не головне.

Особливість злочину Раскольникова полягала в тому, що він скоїв його не тільки й не стільки через економічні причини, а заради ідеї. «Влада дається тільки тому, хто зважиться нахилитись і взяти її». На еволюцію Родіона суттєво вплинули модні тоді книжки та журнали, новітні природничі науки, соціальні теорії й політичні ідеї — усе те, що Ф. Достоевський позначає короткою формулою «вчення, думки, системи».

Зауважимо також, що реакційна та антигуманна, проте струнка і по-своєму логічна теорія Раскольникова протистоїть спрощеній (чи спрощено ним сприйнятій) думці «демократа» Лебезятникова про те, що «усе залежить від середовища, а сама людина ніщо». Особисто для Родіона не існує жодних бар'єрів, ані громадської думки, ані сумління, ані «морального закону в ньому самому» (за Імануїлом Кантом), ані релігії: він «переступив» через усі ці «перешкоди» (згадаймо, що слова «переступ», «злочин» і рос. «преступление» є семантично близькими, синонімічними).

Родіон Раскольников не хотів чекати приходу пророкованого соціалістами-утопістами «загального щастя», він прагнув «усього зразу» (зокрема, «зразу весь капітал»). Йому кортить негайно перевірити свою силу і сміливість, з'ясувати, хто ж він такий: «тремтяче створіння» чи «той, хто право має»?

Кожний персонаж роману мав свій шлях і свою правду. Проте всі вони так чи так пов'язані з Раскольниковим і його злочином, який ще тугіше закручує пружину сюжету. Особливо цікавими й психологічно витонченими є діалоги Родіона з розумним і досвідченим слідчим Порфірієм Петровичем, який і нині може слугувати прикладом інтелектуального детектива. Однак Порфірій Петрович «переграв» його не лише як слідчий («Та ви вбили, Родіоне Романовичу! Ви ж і вбили... — додав він майже пошепки, цілком переконано»), а й ідеологічно, довівши абсолютну неспроможність теорії Раскольникова.

Як бачимо, Родіон — людина вольова, має сильний характер, до того ж він не розкаюється у вчиненому злочині («Злочин? Який злочин? — скрикнув він раптом в якійсь несподіваній люті, — те, що я вбив гидку, зловредну вошу, стару лихварку, нікому не потрібну, яку вбити — сорок гріхів проститься, яка з бідних людей сік смоктала, хіба ж це злочин?»).

Показово й те, що, зважаючи на його розмови, убитої ним Лизавети начебто й зовсім не існувало. Проте Раскольников недооцінив свою людську сутність, силу докорів сумління: «Я це повинен був знати, — думав він з гіркою усмішкою, — і як я смів, знаючи себе, передчуваючи себе, брати сокиру й кривавитись. Я мусив заздалегідь знати... Е! та я ж заздалегідь і знав!...». І за допомогою Соні Мармеладової він повертається до життя, перетворюється з «надлюдини» (а насправді — «звіра») на справжню Людину. Недаремно ж кажуть, що головною заслугою Достоевського-мислителя є те, що він упродовж життя «шукав людське в людині».

Образ Соні Мармеладової

Дослідники ділять героїв Достоевського на «запеклих» і «сумирних». Зокрема, «запеклому» Раскольникову протистоїть «сумирна» Соня Мармеладова. Водночас вона є яскравою представницею великої групи т. зв. зневажених і скривджених. «Зневажені й скривджені» — це назва роману Достоевського, а зображення їхньої важкої долі та страждань є однією з провідних тем творчості письменника. Показуючи долю сім'ї Мармеладових, Раскольникових, безіменних бідняків і «п'яньєних», яких так багато на вулицях Петербурга, письменник зображує світ людського страждання, викриває аномальність і аморальність суспільства, де люди приречені на зневагу й щоденні образи.

Уперше читач дізнається про Соню з розповіді її батька, п'янички Семена Мармеладова у трактирі: «Донька моя, від першого шлюбу, чого тільки натерпілася від мачухи своєї, про те я і не казатиму. Бо Катерина Іванівна... дама гаряча і дратівлива». Ситуація нагадує казкову — конфлікт сироти Соні та мачухи Катерини Іванівни, у якої є свої діти, що хочуть їсти, а батько (вітчим) усе пропихує. Ця безвихідь і жахливі умови життя змушують героїв замислитися, як жити далі.

Про те щоб Соня змогла заробляти чесним шляхом, у цій ситуації не йшлося. Мармеладов каже: «Чи багато може бідна, але чесна дівчина чесною працею заробити?.. П'ятнадцять копійок на день не заробить, та й то коли рук не покладаючи працюватиме! А тут дітки голодні...». Тож, не витримавши постійних

докорів знервованої, ображеної на весь світ Катерини Іванівни, Соня стала повією: «Сонечка встала, напнула хустинку, наділа бурнусик і з квартири подалася, а о дев'ятій годині і назад прийшла. Прийшла, і просто до Катерини Іванівни, і на стіл перед нею тридцять карбованців мовчки поклала. І словечка при цьому не мовила, хоча б глянула, а лягла на ліжко, обличчям до стіни, тільки плічка та тіло все здригаються... — сповідається перед Родіоном Мармеладов. — А... потім Катерина Іванівна, так само й слова не мовивши, підійшла до Сонеччиного ліжечка і весь вечір у ногах у неї навколішках простояла, ноги їй цілувала, встати не хотіла, та так обидві і заснули разом, обнявшись... обидві... обидві... еге ж... а я... лежав п'яленький».

А безпосередньо із героїнею вперше читач зустрічається під час сцени прощання сім'ї із загиблим Мармеладовим: «З-під надітого помолодецькому набакир капелюшка виглядало худе, бліденьке й злякане личко з розкритим ротом і з нерухомими від жаху очима. Соня була мала на зріст, років вісімнадцяти, худенька, але досить гарненька блондинка з чудовими голубими очима». Достоевський постійно підкреслює її молодість (для цього він вживає зменшувально-пестливі форми слів: («капелюшок», «личко»), а також те, що вона схожа на дитину).

За християнським ученням Царство Небесне належить саме дітям. «Діти — образ Христа: «Іхне є Царство Боже», — каже Родіон доньці Мармеладова. — Він велів їх шанувати й любити, вони майбутнє людство...».

Саме діти є найбеззахиснішими й найчистішими з-поміж усіх членів суспільства, тому-то й несправедливість щодо до них сприймається найгостріше.

Соня наділена позитивними рисами, хоча автор їх подає не прямо, а опосередковано: наприклад, про них згадують інші герої, зокрема в мить найвищого напруження їхніх душевних сил. Приміром, коли Лужин звів на Соною наклеп щодо нібито вкрадених у нього ста карбованців, за неї вступилася Катерина

Особливо щемно в романі звучить тема зневаженого дитинства. Одна з найвідоміших думок Достоевського полягає в тому, що вся світова гармонія, усе пізнання людства не варті «однієї сльозинки дитини». Тут його творчість багато в чому суголосна (хоч і поступається силою художнього втілення) творам англійського письменника-гуманіста Чарльза Діккенса, а страждання дітей Мармеладових чимось нагадують муки Олівера Твіста та його маленьких друзів. І тут до теми пияцтва як суспільного лиха і горя для дітей додається ще одна — це трагедії дітей саме в Петербурзі, де «не можна дітьми залишатися», де «семирічний — розпусник і злодій».

«СУМИРНІ» VS «ЗАПЕКЛІ»

Докорінна різниця між самопожертвою та злочином відчутна також у логіці розвитку ще одного «сумирного» жіночого образу — Дуні, сестри Родіона Раскольникова. Вона жертвує собою задля братового щастя (як і Соня Мармеладова для дітей Катерини Іванівни), погоджуючись на шлюб із бридким і нелюбим їй заможним ділком Лужиним (це найогидніший персонаж роману «Злочин і кара»). А коли Родіон, не бажаючи приймати такої сестриної пожертви, дорікнув їй, що вона не спитала в нього, а чи потрібна така самопожертва йому, Родіонові, то Дуня, сама

того не бажаючи, боляче зачепила його душевну рану: «Такий шлюб не є підлогою, як ти це назвав!.. Коли я погублю кого, то тільки себе саму... Я ще нікого не зарізала!.. Чого ти так дивишся на мене? Чого ти так зблід?».

Та читач дуже добре знає, чому Родіон «так зблід». Сама по собі наче й невинна, Дуніна фраза «я нікого *ще* не зарізала» боляче зачепила його сумління, оскільки сам-то він уже «когось *зарівав*», тобто вбив лихварку та її сестру. Тут Достоевський використовує драматургічну техніку «подвійного діалогу», коли репліка персонажа має кілька сенсів, а її підтекст стає важливішим за прямий сенс.

Іванівна, перелічуючи риси характеру своєї пасербиці: «Ви... не знаєте, не знаєте, яке це серце, яка це дівчина! Та вона свою останню сорочку скине, продасть, боса піде, а вам віддасть, коли вам треба буде, от вона яка! Вона он і жовтий білет взяла через те, що мої ж діти з голоду пухли, себе за нас продала!..».

Родіон і Соня схожі в тому, що вони обоє є грішниками («убивцею й блудницею»), що переступили норми суспільної моралі. Так, після скоєння злочину, ще до каторги Раскольников сам ізолював себе від суспільства. А Соня винаймає окремих кутік, бо повіям заборонено жити з сім'єю. Саме цю їхню схожість і підкреслює Родіон, звертаючись до Соні: «Підемо разом... Ми разом прокляті, разом і підемо!», або: «Хіба ти не те ж вчинила? Ти теж *переступила...* змогла *переступити*» (слова «злочин» і «переступ» (рос. «преступление») в тексті є ключовими, надзвичайно важливими для розуміння авторського задуму).

Однак між Сонею і Родіоном існує принципова, докорінна різниця, вони є антиподами. Якщо «сумирна» Соня жертвує собою задля інших, то «запеклий» Родіон, навпаки, жертвує іншими задля себе.

З-поміж усіх персонажів саме Соня має на Раскольникова найбільший вплив. Вона закликає його до покаяння і готова «нести його хрест» на шляху до істини через страждання (ключовий пункт концепції Достоевського).

Соня лікує отруєну душу Родіона, читаючи йому притчу про Лазаря. І пафос роману починає нагадувати стиль Святого Письма: «Недогарок уже давно згасав у кривому свічнику, тьмяно освітлюючи в цій убогій кімнаті убивцю й блудницю, які так дивно зійшлися за читанням вічної книги». Притча про Лазаря є важливим компонентом роману, оскільки вона згадується ще й у його фіналі: «Під подушкою у нього лежало Євангеліє. Він узяв його машинально. Ця книга належала їй, була та сама, з якої вона читача йому про воскресіння Лазаря».

Важливим штрихом до розуміння образу є також ім'я героїні. У насправді високохудожньому творі всі імена персонажів є прозивними. А «Софія» в перекладі з грецької означає «мудрість». Отже, у протистоянні агресивного індивідуалізму («запеклий» Родіон) і християнської самопожертви та любові до ближнього («сумирна» Соня) перемагає не його «логічно» вибудована теорія, а справжня «софія-мудрість». У фіналі твору Раскольников підбиває підсумок своїх духовних шукань, своєї докорінної зміни: «Він не розкрив її і тепер, але одна думка промайнула в нього: “Хіба можуть її переконання не бути тепер і моїми переконаннями?”». У розвінчанні теорії Раскольникова образ Соні є ключовим. Недаремно сам Достоевський зробив промовисту нотатку про те, що цю антилюдську теорію «Соня та любов зламали».

Родина Мармеладових

Одним із відкриттів реалістичної літератури ХІХ ст. є образ т. зв. **маленької людини**, яка перебуває на нижніх щаблях суспільної драбини, що визначає її психологію та поведінку: приниженість у поєднанні з відчуттям несправедливості та зневаженої людської гідності. Проте звична вже на той час для російської літератури «маленька людина» в художній системі Ф. Достоевського набула певних особливостей, адже ніколи до цього психологічний аналіз не сягав таких глибин.

Зустріч Раскольникова із Семеном Мармеладовим відбулася на початку роману, коли Родіон шойно зважувався на злочин. Спочатку той видався Родіоно-

ві не вартим уваги п'яничкою, однак поступово Раскольников ним зацікавився. Цей обрзкий брудкий чоловічок із пропитим жовтавим обличчям, який обкрадав дружину й дітей, пропиваючи вкрадені в доньки-повії гроші й ночуючи на сінних барках (край можливого падіння), таки «зачепив» Раскольникова. Крізь огидну зовнішність Мармеладова проглядало щось людське. Він не звинувачував дружину в спонуканні Соні до проституції: «Але не винуватьте, не винуватьте, шановний добродію, не винуватьте! Не при здоровому розумі це було мовлено, а в збудженому стані, у хворобі, під плач діток голодних, та й мовлено було більше, щоб образити, аніж у прямому значенні...».

Мармеладов розкаюється у своїй брудкій слабкості («я природжена тварюка!»), йому нестерпно важко бачити сухотну Катерину Іванівну та її вічно голодних дітей, яких вона б'є через безвихідь. По-своєму він любить їх, але нічого з собою вдіяти вже не може: згубна пристрасть його засмоктала, він іде на дно, і трагічна розв'язка наближається невідворотно й невблаганно.

Аніскільки не виправдовуючись і навіть із якоюсь мазохістською насолодою самоприниження (іноді навіть дратуючи читача), Мармеладов ставить напрочуд точний «діагноз» витоків російського пияцтва: «Бідність не порок, це істина. Знаю я, що і пияцтво не добродіє, і це тим паче. Але убожество, добродіє, убожество — це порок. У бідності ви ще зберігаєте своє благородство природжених почуттів, а в убожстві — ніколи і ніхто. За убожество навіть і не києм виганяють, а мітлюю вимітають з компанії людської, щоб зневажливіше було, і справедливо, бо в убожстві я перший сам ладен зневажати себе. І звідси — шинок!». Лише двічі бачить Мармеладова Раскольников: уперше — п'яного в шинку, вдруге і востаннє — роздавленого кінми. Однак для концепції Достоевського цей епізодичний персонаж важить дуже багато. Саме співчуття Раскольникова до Мармеладова та його сім'ї є тією тоненькою ниточкою, яка чи не єдина прив'язувала «мов ножицями одрізаного від людей» Родіона до людського загалу й почуттів. Він дав гроші на похорон Семена Захаровича, допомагав Катерині Іванівні та її дітям. Саме Мармеладови, передусім Соня, прискорили крах його антигуманної теорії. Якщо ж до цього додати, що Мармеладови були однією з безлічі таких самих сімей у всій Росії, то в уяві читача ясно постає образ Достоевського-гуманіста з його співчуттям до «маленьких людей», усіх «зневажених і скривджених».

Наостанок можна пригадати одкровення самого Федора Достоевського: «Людина — це таємниця. Її потрібно розгадати. Я переймаюся цією таємницею, оскільки хочу бути людиною»...

Петербург Достоевського

У творах Достоевського образ столиці Російської імперії відіграє не менш важливу роль, аніж ключові персонажі. Він є не просто місцем дії, а фактично повноправним персонажем роману «Злочин і кара», який іноді навіть називають «романом великого міста».

Те, що Петербург тоді вважали одним із найкрасивіших міст Європи, Достоевського, здається, мало обходило. Він бачив це місто по-своєму: як місто-монстр, місто-вампір, місто-міраж (часто можна зустріти вислів «Петербург Достоевського»). Хай і некомфортна для життя, але попри це велично-офіційна панорама столиці величезної Російської імперії виникла перед Родіоном лише раз: «Незрозумілим холодом віяло на нього... від цієї чудової панорами, духом німим і глухим сповнена була для нього ця пишна картина...». І глибоко

символічно, що саме в цьому епізоді «його боляче хльоснув батогом по спині кучер якоїсь коляски», та ще й якась купчиха подала йому, мов жебракові, милостину, яку він роздратовано пожбував у воду...

Уперше з Петербургом ми зустрічаємося в описах одного з найбідніших кварталів, де мешкав Раскольников. Прокопчені трактири й дешеві готелі, брудні будинки розпусти й задушливі поліцейські контори, убогі мансарди студентів і напівтемні квартири лихварів, засмічені вулиці й захаращені двори, галаслива Сінна і тиха «канавна», — усе це разом немов стимулює та провокує злочинний задум Родіона, гнітить йому серце й душу, стискаючи їх задушливим обручем безвиході. Зі всеосяжним розмахом бальзаківської «Людської комедії», але в межах одного роману (і одного міста!) Достоевський зобразив ціле суспільство: чиновників і поміщиків, перекупок і студентів, багатіїв і жебраків, лихварів і правників, росіян і німців, поляків і євреїв, слідчих і лікарів, міщан і робітників, священників і шинкарів, звідниць і повій, поліцейських і каторжників...



▲ Андрій Харшак. Ілюстрація до роману Федора Достоевського «Злочин і кара»

Дія весь час перекидається з вузьких і низьких кімнат у гамір столичних кварталів. На вулиці «переступила» через сором і стала повією Соня, тут само загинув її батько, на бруківці збожеволіла та стекла кров'ю Катерина Іванівна, на проспекті перед каланчею застрелився Свидригайлов, на Сінній площі привселюдно покаювся і був за це осміяний натовпом Родіон...

Показавши бруд і незатишність петербурзьких вулиць і площ, письменник веде читача далі — до житла своїх героїв. Ми проходимо «брудними й смердючими» дворами, піднімаємося темними, облитими поміями з присохлою яєчною шкаралупою надтріснутими кам'яними сходами обдертих багатоповерхівок, де в брудних шибках дзижчать і б'ються об розбите скло мухи, заглядаємо до крихітних убогих «кутків» (в оригіналі — «углов»), де людина не може до ладу навіть випростатися, як у карцері. І читачеві стає чимдалі моторошніше, оскільки герої мешкають чи то в «труні», як Раскольников, чи то в потворному «хліві», як Соня, чи то в «прохолодному кутку», як Мармеладови. Останню ніч перед самогубством Свидригайлов теж проводить у затхлому тісному номері: «У кімнаті було душно, свічка горіла тьмяно, на дворі шумів вітер, десь в кутку шкрябала миша, та й взагалі в кімнаті тхнуло мишами і чимсь шкіряним». Задуха, яка стискає петербуржця на вулиці, «додавлює» його й удома. Персонажі відчувають не лише просторову тісноту, оскільки ці потворні, схожі на в'язниці приміщення є суттєвою причиною розладу героя з самим собою. «Яка в тебе погана квартира, Родю, наче домовина... — зауважує Пульхерія Олександрівна, — Я певна, що ти наполовину через квартиру став таким меланхоліком». Ось саме в такому «петербурзькому просторі» і виникають та втілюються злочинні ідеї Раскольникова, геть деградує Мармеладов, переступає через сором Соня, приймає фатальне рішення Свидригайлов, повільно помирає Катерина Іванівна.

Нещадний діагноз «хворому» Петербургу ставить цинічний, але розумний Свидригайлов: «Люди пиячать, молодь освічена від бездіяльності перегоріла в нездійснених снах і мріях, калічиться в теоріях... а все інше живе розпутно».

Нещадний діагноз «хворому» Петербургу ставить цинічний, але розумний Свидригайлов: «Люди пиячать, молодь освічена від бездіяльності перегоріла в нездійснених снах і мріях, калічиться в теоріях... а все інше живе розпутно».

То були непрості для Росії пореформені часи: від скасування кріпосного права в 1861 р. минуло якихось п'ять років, і величезна країна перебувала на роздоріжжі — яким шляхом іти далі? Достоевського, який часто бував за кордоном і бачив Європу на власні очі, не приваблював шлях західного «прогресу», шлях розвитку егоїстичної буржуазної цивілізації (носієм її ідей є огидний Лужин). Письменник утілює своє скептичне ставлення до «прогресу» в саркастичній репліці того-таки Свидригайлова, який не був у столиці сім років (тобто пам'ятає її ще до реформи) і раптом побачив в одній із численних «клоак» пореформеного Петербурга фривольно-непрстойний танок канкан: «Потрапив я на один так званий танцювальний вечір, — клоака страшенна (а я люблю клоаки, саме щоб отак, знаєте, непрстойно трошки), ну, звичайно, канкан, яких ніде більш не побачиш і яких за мого часу не було зовсім. Еге ж, щодо цього *прогрес*». Зрозуміло, чому деякі тогочасні критики закидали Достоевському його сумніви в можливості прогресу...

У Петербурзі Достоевського життя набуває фантастично потворних обрисів, усе перевертається «з ніг на голову»: реальність нерідко скидається на кошмарне видиво, а марення і сон — на реальність. Атмосфера цього Петербурга — атмосфера безвиході й безпорадності. Недаремно Свидригайлов зауважив, що Петербург — «це місто напівбожевільних... Мало де знайдеться стільки темних, різких і чудних впливів на душу людську, як у Петербурзі. Чого варті самі лиш кліматичні впливи! Тимчасом це адміністративний центр усїєї Росії, і характер його повинен відбиватися на всьому». Остання фраза — своєрідне узагальнення або й ключ до розуміння історіософської концепції Достоевського. Адже відчуття задухи й безвиході в житті петербуржців (мешканців столиці) можна сприймати як символ відчування духоти й безвиході для усїєї Російської імперії.

1. Якою була дорога Ф. Достоевського до літературної слави? Як пов'язані його життєвий і творчий шляхи? Де письменник міг брати матеріал для своїх творів?
2. Пригадайте, у чому полягає особливість і специфіка детективної літератури. Чи можна вважати роман «Злочин і кара» детективом? Чому?
3. Визначте жанрові особливості роману Ф. Достоевського. Які філософські концепції та ідеї використав Ф. Достоевський у романі? Наведіть конкретні приклади.
4. Який художній твір називають поліфонічним? Чи можна порівняти поліфонічність роману Ф. Достоевського з поліфонією в музиці, звідки й запозичено цей термін? Відповідь аргументуйте.
5. Сформулюйте основні положення теорії Родіона Раскольника. Як ставляться до неї персонажі роману: студент і офіцер у трактирі? Лужин? Соня? Порфирій Петрович та ін.? А як ставитесь до цієї теорії ви? Чому?
6. Складіть цитатний план характеристики образу Родіона Раскольника.
7. Сучасник Ф. Достоевського революціонер-демократ Дмитро Писарев уважав, що Раскольников вигадав теорію, щоб виправдати свій злочин. Чи згодні ви з цією думкою? Відповідь аргументуйте.
8. Складіть цитатний план характеристики образу Соні Мармеладової.
9. Як ви розумієте слова Достоевського про те, що теорію Раскольника «Соня та любов зламали»?
10. За текстом роману «Злочин і кара» та іншими джерелами підготуйте повідомлення-розвідки: а) «Про що та до кого промовляють імена персонажів Ф. Достоевського»;

б) «Символіка цифр у романі Достоевського», де проаналізуйте семантику та символіку цифр, наприклад цифри «3» (три відвідування Раскольниковим Порфирія Петровича, три його візити до Соні...; «30» (30 рублів, зароблених Сонею — «30 срібляників» як стійкий вислів, а також інші числа); в) «Петербург у романі Достоевського: місце дії чи персонаж?».

11. Поясніть назву роману «Злочин і кара». Про які злочини й покарання йдеться в романі?
12. Знайдіть і поясніть уживання слів «злочин», «кара», «переступити», їхніх похідних і синонімів. Чому Раскольников називає свій вчинок не злочином, а переступом і взагалі уникає слова «злочин»?
13. Яку роль відіграють у романі біблійні мотиви, зокрема — історія воскресіння Лазаря? Хто з героїв роману, коли і з якою метою згадає цю євангельську історію? У чому, на вашу думку, полягає відмінність між поняттями «злочин» і «гріх»?
14. Як ви розумієте вислови з роману: «Людина цей Лужин розумна, але щоб розумно діяти — самого тільки розуму мало», «Падлюка людина! І падлюка той, хто її за це падлюкою називає»?
15. Як ви думаєте, чому однією з провідних у творчості письменника стала тема «зневажених і скривджених»?
16. Складіть цитатний план характеристики образу Семена Мармеладова.
17. Пригадайте характерні ознаки образу «маленької людини». Хто ще з героїв Достоевського належить до цієї категорії?
18. На що більше заслуговують «маленькі люди» Достоевського: на зневагу й презирство чи на співчуття? Це комічні, трагікомічні чи трагічні персонажі? Відповідь аргументуйте.
19. Яку роль відіграє родина Мармеладових у житті Раскольникова та ствердженні чи спростуванні його теорії?
20. Напишіть твір-роздум (варіант: підготуйте запитання до дискусії): «Родіон Раскольников — шлях від злочину до кари (за романом Ф. Достоевського “Злочин і кара”)».
21. Напишіть твір-роздум (варіант: підготуйте запитання до дискусії) «Чого заслуговують “маленькі люди” Достоевського: презирства чи співчуття? (за романом Ф. Достоевського “Злочин і кара”)».

ВІДЛЮННЯ

Адам Міцкевич

ПЕРЕДМІСТЯ ПЕТЕРБУРГА

...Щоб ці палати возвелись,
Падлючі слуги і царі-тирани
Пролляли сліз і крові океани;
Щоб камені зvezги для цих будов,
Скільки придумано таємних змов,
Скільки невинних вигнано, чи вбито,
Скільки зграбовано несамовито

Країв — щоб закупити все, що є —
В Парижах, в Лондонах — ну, що там ціни! —
За кров Литви, за сльози України,
За злото Польщі — все добро сіє
Збудовано, возведено чертоги,
Вином шампанським вимито підлоги...

Переклад Дмитра Павличка

Принц Парадокс

ОСКАР ВАЙЛЬД

Роман «Портрет Доріана Грея»

Ємитці, які, наче метеор, промайнуть край небосхилу і зникнуть, щоб потім залишитися в людській пам'яті яскравою зіркою. Саме таким був Оскар Вайльд: «Король життя», «Принц Парадокс», як називали його сучасники. Здається, саме його життя було ніби уособленням ХІХ ст. Недаремно й сам він вважав, що йому, дитині дев'ятнадцятого століття, в столітті новому, двадцятому, робити нічого. Коли друзі в його останній день народження, як годиться, побажали іменинникові довгих років життя, він посміхнувся і сказав: «Нашого століття я не переживу. Піду разом із ним. Ми були створені одне для одного, а майбутньому століттю я не зміг би дати нічого нового»...

Парадокс (від грец. *paradoxos* — «неочікуваний») — судження, що різко суперечить звичній логіці, але глибоке за значенням. Іноді парадокс формулюється у вигляді афоризму, має лаконічну, завершену за думкою форму. Парадокс, на відміну від афоризму, вражає несподіванкою, це завжди напівправа, і, за висловом О. Вайльда, це «краще з-поміж того, чого ми можемо досягти, оскільки абсолютної правди не існує взагалі».

ГОТУЄМОСЯ ДО ДІАЛОГУ

ОСКАР ВАЙЛЬД (1854—1900)

Народився Оскар Фінгал О'Флаерті Віллс Вайльд (таким було повне ім'я письменника) в Ірландії, у Дубліні, в родині відомого лікаря, батька сучасної отології (науки про хвороби вуха) сера Вільяма Вайльда. За успіхи в медицині той отримав титул баронета, а поміж його пацієнтів були особи королівської крові. До речі, сер Вільям Вайльд свого сина, майбутнього письменника, назвав Оскаром, бо саме таке ім'я мав його пацієнт — король Швеції. Мати Оскара, онука відомого англійського письменника Чарльза Метьюріна, була особою непересічною. Ця діячка ірландського національно-визвольного руху, поетеса та збирачка кельтського фольклору (як свого часу її видатні земляки Роберт Бернс і Вальтер Скотт) свій родовід виводила аж від великого Данте Аліґ'єрі! Тож дитинство майбутнього письменника було теж непересічним: цікаві пізнавальні подорожі з батьком по Ірландії (сер Вільям мав хобі — археологію), бурхливі зібрання шанувальників словесності в популярному літературному салоні



▲ Оскар Вайльд. Близько 1890

Любов до самого себе — це початок роману тривалістю на все життя.

Оскар Вайльд



▲ Оскар Вайльд. Фото Наполеона Сароні, 1882

його матері, навчання в одній із найкращих шкіл країни. А ще були листи матері, пересипані перлинками парадоксального гумору на кшталт: «Оскар, любий мій хлопчику, не рви одягу, адже рваний одяг ще не є ознакою геніальності». Отже, «геніальність» майбутнього письменника програмувалася з дитинства. Щоправда, якраз про одяг юному Оскарові нагадувати було зайвим, оскільки його прискіплива й навіть перебільшена увага до своєї зовнішності стала легендарною.

Він гарно вчився в школі, а дублінський коледж Трійці (знаменитий Трініті-коледж, де свого часу вчилися видатні письменники: Джонатан Свіфт, творець «Мандрів Гуллівера», Брем Стокер, автор роману про графа Дракулу, та ін.) закінчив із відзнакою. А потім було навчання в коледжі Св. Магдалини в Оксфорді. Успадкувавши від батька працелюбність, а від матері — вишуканий естетичний смак, Оскар Вайльд постійно здобував у конкурсах стипендії на подальше навчання (як у Трініті-коледжі, так і в Оксфорді), у такий спосіб позбавляючи батьків від суттєвих фінансових витрат на його навчання. Та й упродовж життя Оскар Вайльд постійно самовдосконалювався: багато читав, захоплювався історією мистецтва, добре орієнтувався у світовій літературі. Він вивчав і високо цінував

народну пісенну творчість, зі знанням справи й глибокою повагою писав про художню майстерність Оноре де Бальзака, Льва Толстого й Федора Достоєвського.

В Оксфорді О. Вайльд захопився античною літературою і культурою, італійським мистецтвом і блискучими лекціями Джона Рескіна про мистецтво. Саме під їхнім впливом майбутній письменник зацікавився ідеями естетичного руху, що сповідував необхідність відродження краси в повсякденному житті як засіб подолання практицизму буржуазного суспільства. Оксфорд на той час був своєрідним клубом аристократичної та заможної молоді. Щоб жити так, як жила оксфордська «золота молодець», Вайльд коштів не мав, тож він обрав шлях усамітнення й пошуку краси. Саме в Оксфорді Вайльд дебютував як письменник. Його збірка «Вірші» (1881) мала неабиякий успіх у читачів. Рання поезія Вайльда вишукано орнаментована, шліфована, у ній відчутний сильний вплив французького символізму. Приблизно в той самий час були написані також ліричні, піднесені за стилем і змістом казки «Щасливий принц», «Соловей і троянда», «Молодий король», які нині входять до кола улюбленого дитячого читання.

Ще навчаючись в Оксфорді, Вайльд відвідав Грецію та Італію, колиску античної культури. Він був вражений красою цих країн, а надто — культурною спадщиною давнього світу. Тоді ж за поему «Равенна» він здобув престижну Ньюдигейтську грошову премію, що її у XVIII ст. заснував сер Роджер Ньюдигейт для студентів — переможців щорічного конкурсу поем Оксфордського університету. Свого часу цю премію одержав і Вайльдів кумир Джон Рескін, про якого згодом уже визнаний Вайльд сказав: «Завдяки магії своєї особистості та музиці своїх слів Рескін познайомив нас в Оксфорді з тим сп'янінням красою, яке становить таїну еллінського духу, і з тим пориванням до творчої сили, що становить таїну життя».

Закінчивши Оксфордський університет (1879), Вайльд переїхав до Лондона. Квартира в богомному районі — убоге, погано вмебльоване приміщення — була для нього лише місцем ночівлі. Зате перший виїзд юнака у світ запам'ятався надовго. Річ у тім, що він став палким прихильником дендизму, тож свій вихідний костюм називав «другою після Лютера великою реформою»: короткий оксамитовий жакет, сорочка з м'якої тканини з відкидним коміром, довга краватка, атласні штани до коліна, шовкові панчохи, неглибокі туфлі зі срібними пряжками, на голові берет, лимонного кольору рукавички, а в руках — соняшник.

І це в той час, коли традиційний одяг джентльмена був консервативним і підкреслено простим — чорний фрак! Тож письменник стає законодавцем моди: у пресі досить докладно описували його жилети, а крій його штанів іноді відсував на газетних шпальтах політичні новини. Він суворо дотримувався в житті свого ж естетичного принципу: «Потрібно або самому бути витвором мистецтва, або носити витвір мистецтва на собі».

Заробляв на життя майбутній письменник газетними статтями. Але він уважав себе не журналістом, а вчителем естетики і скоро став уособленням естетизму. Карикатури на Вайльда постійно з'являлися в газетах, у деяких п'єсах його впізнавали в образах блазнів, а згаданий уже успіх його першої збірки пояснювали не якістю віршів, а славнозвісним беретом і карикатурами.

▼ Карикатура на Оскара Вайльда в журналі «Панч». 1881



Дендизм — побутове явище естетичного плану, відтворене в європейській літературі першої половини XIX ст. Виник в Англії наприкінці XVIII — на початку XIX ст. як форма боротьби аристократії з енергійним наступом буржуазії у сфері побуту й світогляду. Прагненню буржуа дотримуватися усталених моральних норм і смаків дендизм протиставляв культ ексклюзивної особистості, ворожого усьому банальному, тривіальному, а децю примітивному буржуазному комфорту — витончену вишуканість зовнішності, манер і обстановки.

Представники дендизму заперечували спрощене розуміння цього терміна як такого собі «мистецтва зав'язувати краватку»: франтівства, надмірного прагнення до вишуканості в одязі. Дендизм являв собою цілий світогляд, головною в якому була ідея про *природну*

нерівність людей у сфері витонченого. Політико-економічній перемозі буржуазії протиставлялась «естетична перемога» аристократів.

Дендизм поширився Європою, ставши, наприклад, у Франції своєрідним «естетичним викликом» владі буржуа, а в Росії — військово-бюрократичному абсолютизму. Він привернув увагу письменників. Приміром, Стендаль у «Червоному і чорному» виводить тип російського денді, князя Корозова, який викладає Жюльєну Сорелю правила «найвищого дендизму», які полягали в тому, щоб нічому не дивуватися; вражаючи несподіваністю, самому бути незворушним; іти геть, щойно досягнеш потрібного ефекту.

У другій половині XIX ст. спроби відродження дендизму здійснили в Англії Оскар Вайльд, у Франції — Шарль Бодлер.

До того ж Вайльдом почали «пригощати» відвідувачів аристократичних салонів: «Приходьте обов'язково, не пошкодуєте — сьогодні в нас обіцяв бути цей ірландський дотепник!».

Однак гонорар за вже згадану збірку «Вірші» закінчився дуже швидко, працювати в газетах не хотілося, і «Принц Парадокс» погоджується на несподівану пропозицію одного лондонського театру. Цей театр поставив оперету, в одному з персонажів якої лондонці впізнавали самого дивака-естета Оскара Вайльда. Вистава у столиці Великої Британії стала надзвичайно популярною, і трупу запросили до Америки. Однак керівництво театру розуміло, що про естетизм за океаном нічого до ладу не знали, тому й не всі сюжетні ходи та жарти цієї вистави могли оцінити вповні. Ось тоді театр і запропонував письменникові поїхати до Америки, щоб прочитати там лекції з естетики, та ще й стати «живою ілюстрацією» до згаданої оперети. За свої вірші Вайльд був удостоєний почесного звання професора естетики, що й дало йому змогу виступати в ролі лектора в Новому Світі.

«Чи не хочете чогось задекларувати?», — спитали його на митниці. «Нічого, — відповів майбутній лектор у своїй звичайній манері, — окрім своєї геніальності». Звісно, це було нескромно, але він анітрохи не перебільшував, адже вже перша лекція в Нью-Йорку («Ренесанс англійського мистецтва») зробила його знаменитим. «Ми марнуємо своє життя на пошуки його сенсу, — завершив свій виступ заокеанський естет. — Так ось запам'ятайте: сенс життя — у Мистецтві!». Зал вибухнув оплесками.

А в Бостоні місцеві денді, кілька десятків студентів із Гарварду, перед виступом Оскара Вайльда прийшли до зали в смокінгах, бриджах, перуках із зеленими стрічками і з соняшниками в руках. Вони мали на меті ошелешити лектора, «скопювавши» його манеру одягатися. Вайльд усе те побачив, але спокійнісінько вийшов на сцену і почав лекцію. А вже згодом кинув немов побіжний погляд на «американських денді» і виголосив із ледь прихованою іронією: «Я вперше благатиму Всевишнього звільнити мене від послідовників!».

Однак найбільший успіх Вайльд-лектор мав у віддалених штатах, де промовця тоді могли просто пристрелити за те, що він повернувся спиною до зали. Натомість від Вайльда публіка була в захваті, особливо ж імпонувала людям

Естетизм виник в Англії наприкінці XIX ст., певною мірою як реакція на стриманий стиль вікторіанської доби. Філософським підґрунтям зародження таких поглядів була ідея «мистецтва заради мистецтва», що існувала ще від античних часів. Представники естетизму не лише вивищували мистецтво та проголошували його самоцінність, а й навіть розглядали його як первинне щодо життя.

Естетизм був своєрідною протипогою реалізму, який орієнтував митців переважно на розв'язання соціальних проблем. На його формування вплинули філософські ідеї Джона Рескіна та Волтера Пейтера, а найяскравішим митцем-практиком був Оскар Вайльд.

Теорію естетизму викладено в його книжці «Задуми» (1891), а діалогічний вступ до неї — «Занепад мистецтва брехні» — став маніфестом цього мистецького явища. У ньому йде суперечка двох персонажів про кризу в мистецтві та шляхи виходу з неї. Сиріл закликає повернутися до природи, наслідувати її в мистецтві. Натомість Вівіан заперечує правдивість реалістичних творів, вважає, що життя наслідує мистецтво. Мистецтво є самодостатнім і самоцінним естетичним явищем, яке не закорінене в дійсності і не несе в собі жодних моральних настанов. «Картина не має жодного іншого сенсу, крім власної краси», — заявив Вайльд.

► Дві карикатури на Оскара Вайльда з журналу «Харпер», 1883

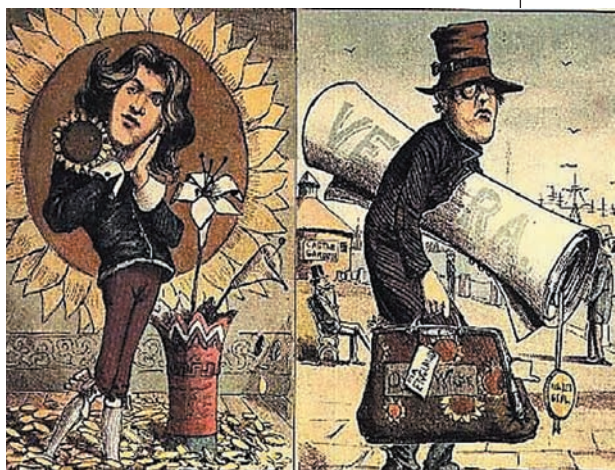
здатність лондонського денді без пихи спілкуватися з простим народом: лісорубами, ковбоями, шахтарями. Одного разу гірники навіть запросили його на банкет... під землею, і він запрошення прийняв. І так запанібрата з простим людом спілкувався той самий Вайльд, який колись після постановки своєї п'єси вийшов на сцену лондонського театру з цигаркою в зубах і заявив шокованій аристократичній «шовково-діамантовій» публіці: «Я розумію, що з мого боку нечемно курити у вашій присутності. Але ж з вашого боку нечемно відволікати мене, коли я курю». Тож знамениті дендизм і снобізм Вайльда найпевніше були позою, своєрідним щитом, яким письменник прикривав вразливу душу.

У перервах між лекціями Вайльд інтенсивно працював. Там само, у США, він видав мелодраму «Віра, або Нігілісти» (1882), де втілені бунтарські настрої молодого письменника, а також віршовану трагедію «Герцогиня Падуанська» (1883). У своїх мандрах видатний ірландець не забув заїхати до Кемдена, де тоді мешкав уже старий Волт Вітмен. Цю зустріч Оскар Вайльд оцінив так: «Я прийшов туди як поет, щоб поспілкуватися з поетом».

Великий американець зустрів його в зношеному халаті й запросив до кімнати, захарашеної старими газетами та журналами. Не знайшовши вільного стільця, Вайльд так і залишився стояти. А потім Вітменова невістка пригостила його вином із бузини. Згодом Вайльд скаже: «Якби це був навіть оцет, я випив би його без вагань, так я схилиюся перед великим стариганом». Загалом же Оскар Вайльд мав в Америці шалений успіх, недаремно ж він жартівливо (і не без звичного для нього парадокса) похвалився своєму давньому знайомому: «Америку я вже цивілізував — залишились лише небеса!».

Після повернення з Америки він ненадовго завітав до Лондона, а потім поїхав до Парижа. Там він був визнаний найяскравішими діячами світової літератури: Полем Верленом, Емілем Золя, Віктором Гюго, Стефаном Малларме.

У особистому житті Вайльда також відбулися зміни: він одружився і став батьком двох синів. У 1886 р. побачили світ оповідання письменника, пізніше — казки.



ЦЕ ЦІКАВО

ПАРАДОКСИ ОСКАРА ВАЙЛЬДА

Жінки мають дивовижну інтуїцію: вони пронюхують геть усе, окрім усього, що відоме всім.

В Англії людина, яка двічі на тиждень не просторікує на моральні теми перед великою аморальною аудиторією, не може вважатися серйозним політиком.

Мода — настільки нестерпний різновид потворності, що її доводиться міняти щопівроку.

Джентльмен — це людина, яка ніколи не образить ближнього... ненавмисно.



◀ Пам'ятник Оскару Вайльду в Парку архієпископа Раяна в Дубліні (Ірландія). Скульптор Денні Осборн. 1997

Важко уявити тогочасний лондонський вищий світ без блискучих монологів Вайльда. Радше саме вони привертають увагу до його книжок, а не навпаки. Про нього казали: «Якщо коли-небудь на світі жила людина, що говорила, як боги, — то це Оскар Вайльд». А ось успіхом головної книги його життя **«Портрет Доріана Грея»** він не міг похвалитися. Справжнє визнання і неабиякі гроші принесли письменникові комедії, які йшли з незмінними аншлагами не лише в Англії, а й в Америці.

Оскар Вайльд зробив відчутний внесок в оновлення англійського театру другої половини XIX ст. У театральному мистецтві відчувався певний застій,

тож Вайльд, сказати б, узяв на себе непросту роль оновлювача драматургії, змістивши акцент драми від легкої розважальності в бік порушення важливих життєвих проблем (згодом цю саму тенденцію блискуче продовжить його видатний земляк, теж майстер парадокса Джордж Бернард Шоу, розробник так званої драми-дискусії). У комедіях «Віяло леді Віндермір» (1892), «Жінка, не варта уваги» (1893), «Як важливо бути серйозним» (постановка — 1895, друк — 1899), а особливо найвідомішій з-поміж них — «Ідеальний чоловік» (1895) Оскар Вайльд неперевірено висміяв міщанську вікторіанську мораль, а також фальш і нікчемність «вищого світу». Зокрема, в комедії «Ідеальний чоловік» авантюристка місіс Чівлі шантажує помічника міністра іноземних справ аристократа Роберта Чільтерна, який надзвичайно пишається своєю незаплямованою репутацією. Однак згодом виявляється, що він зробив кар'єру, продавши державну таємницю і отримавши таким чином стартовий капітал.

Аж раптом у житті Оскара Вайльда все пішло шкереберть. Восени 1891 р. письменник познайомився з лордом Альфредом Брюсом Дугласом. Їхня дружба, марнотратство не подобалися Альфредовому батьку лорду Квінсборрі. Він вимагав припинити стосунки і написав Вайльду образливого листа. Вайльд — не без тиску Альфреда — подав до суду, однак справу виграв лорд Квінсберрі. Найближче оточення радило письменнику виїхати з країни, але той залишився в Англії. Під час процесу Вайльд утратив усе: театри зняли з репертуару його п'єси, сини вимушені були залишити школу, кредитори розтягли його майно. Вирок — два роки в'язниці і важкі роботи — юрба, що зібралася біля дверей суду, зустрїла захоплено.

Ці два роки для Вайльда були жахливими: голод, знущання та приниження були невід'ємною частиною тюремного життя. До того ж умови в'язниці та байдужість тамтешніх лікарів не дали змоги приборкати прогресуючу хворобу вуха, що супроводжувалася болем і загрожувала глухотою (згодом Вайльд напише про це в листі до англійських урядовців). 19 травня 1897 р. письменника звільнили, виплативши йому, мов на посміх, зароблені ним півсоверена. Друзі зібрали близько 800 фунтів. Якби Вайльд міг повернутися до повномасштабної літературної діяльності, цього було б досить. Проте в такому морально-психологічному стані він спромігся лише на своєрідну сповідь — «Баладу Редінзької

в'язниці», надруковану спочатку анонімно, та ще на листи про жорстокість режиму в англійських в'язницях... Його сповідь «De Profundis» було опубліковано вже посмертно (1905).

Через фінансову скруту письменник погодився на допомогу колишньої дружини, яка змінила прізвище і над усе боялася, щоб ніхто не дізнався про її стосунки з Оскаром. Адже коли їхній старший син випадково прочитав газети зі звітами про батьків процес, він різко замкнувся в собі, і відтоді ніхто вже не бачив посмішки на його обличчі... Після виходу з в'язниці Вайльд теж змінив прізвище і став називати себе Себастьяном Мельмотом (саме таке ім'я мав герой найвідомішого твору його прадіда Ч. Р. Метьюріна — «Мельмот Блукач»). Адже Вайльд насправді став блукачем — принаймні помер він не на батьківщині.

Наостанок життя приготувало письменникові гіркий смертельний «парадокс» — син провідного отолога Великої Британії помер саме від хвороби вуха. Останні роки життя Вайльд не покидав Парижа, живучи там на гроші своїх друзів. Навіть помираючи (це сталося 30 листопада 1900 р.), він залишився творцем блискучих афоризмів: «Я помираю, як і жив: не по кишені...».

Гіркою іронією пролунали останні слова О. Вайльда перед смертю. «Принц Парадокс» помирав у кімнаті з потворними шпалерами. Розуміючи, що йому лишилося жити кілька хвилин, промовив: *«Вбивче забарвлення! Одному з нас доведеться звідси піти.»*



▲ Пам'ятник Оскару Вайльду в Лондоні. Скульптор Мергі Хемблінг. 1998

Роман «ПОРТРЕТ ДОРІАНА ГРЕЯ»

Естетизм і роман Оскара Вайльда

На письменників-декадентів в Англії дуже сильно вплинув викладач Оксфордського університету Волтер Пейтер і його праці (1867—1868), де він стверджував, що треба жити, неухильно дотримуючись ідеалу краси. Невипадково О. Вайльд називав їх «святим письмом Краси».

Письменники-декаденти підняли на щит гасло «мистецтво для мистецтва».

Художники й письменники, прибічники естетичного руху, вважали, що мистецтво має приносити людям вишукане задоволення, але аж ніяк не повчати їх. На думку естетів, мистецтво не має жодної дидактичної мети, а єдина вимога до нього — бути прекрасним. Естети розвинули культ краси, вважаючи її основним чинником у мистецтві. Вони проголосили, що життя має наслідувати мистецтво. Природа порівняно з мистецтвом здавалася їм грубим матеріалом, і її дизайн був аж ніяк не досконалим. Головними рисами руху були навіювання (на відміну від твердження), чуттєвість, інтенсивне використання символів, а також синестетичних ефектів (наприклад, відповідностей між словами, кольорами й музикою).

▼ Сторінка «Щомісячного журналу Ліппінкотта» (липневий номер 1890 р.), де вперше опубліковано роман Оскара Вайльда «Портрет Доріана Грея»



Роман «Портрет Доріана Грея» своєю довершеністю нагадує витончені твори мистецтва — еллінську амфору або японську вазу. З-поміж усіх творів Вайльда постулати естетизму найповніше втілені саме в цьому творі. Підкреслено парадоксальна «Передмова» готує читачів до сприйняття книги, немов закликаючи не шукати в ній нічого, окрім того, що лежить на поверхні. Вона вміщує 25 афоризмів, зміст яких розкривається в романі, але не однозначно і не прямо. Взагалі варто зауважити, що в романах наприкінці XIX ст. традиційно велику роль відіграє певна ідея, а образи втілюють той чи той її аспект. Це ми спостерігали в реалістичному романі — ця сама тенденція зберігається і в романі О. Вайльда. Лорд Генрі, художник Безіл Голуорд і його натурник Доріан Грей є носіями якоїсь своєї ідеї, яку вони втілюють у життя.

Лорд Генрі, як витончений естет, розуміється на красі й перетворює її на джерело насолоди. Його можна назвати теоретиком та ідеологом естетизму. Цей образ іноді трактують як образ змія-спокусника, оскільки його слова Доріан сприймає як програму дій, реалізує їх на практиці і поширює серед «золотої молоді».

І справді, моральне падіння Доріана відбувається під безпосереднім керівництвом лорда Генрі, людини непересічної, яка озвучує деякі з власних парадоксальних суджень письменника. Вайльд цінує передусім гру розуму, чи не тому й холодний цинік лорд Генрі цікавиться не пошуком істини, а прагненням до блискучої фрази: «Він грав думкою й ставав зарозумілий. Він підкидав її в повітря й перевертав її, випускав її з рук і знову ловив, прикрашав її райдужними фарбами фантазії й окриляв парадоксами».

Безумовно, багато чого зі сказаного лордом Генрі вражає уяву читача, оскільки контрастує з усталеними уявленнями, адже його мислення є неповторним і неординарним:

«Єдиний спосіб збутися спокуси — піддатись їй»;

«Своїми досягненнями людина тільки здобуває собі ворогів. А щоб зажити слави, треба бути посередністю»;

«Любов живе в повторенні, і саме повторення перетворює простий інстинктивний потяг у мистецтво»;

«Смерть і вульгарність — це єдині дві речі в дев'ятнадцятому столітті, що з ними не можна примиритися».

Проте водночас лорда Генрі навряд чи можна вважати й таким собі холодним експериментатором, оскільки він передбачає наслідки і навіть чесно попереджає про них Доріана. Утім, він байдужий до того, чому бракує вишуканості, тож і в житті, і в смерті шукає лише красу. За словами Голуорда, цинізм лорда Генрі — це лише поза, оскільки він лише *говорить* аморальні речі, проте ніколи не *чинить* аморального в реальному житті («Ти ніколи не *кажеш* нічого *морального* і ніколи не *робиш* нічого *неморального*»).

Але є ситуації, коли позиція відстороненого спостерігача є аморальнішою, ніж позиція активного носія зла. Лорд Генрі — ідеолог Краси, тож письменник поставив цю фігуру поза вимогами моралі та етики.

Творцями прекрасного («Митець — творець прекрасного») є Безіл Голуорд та актриса Сібіл Вейн. Вони втілюють ідею самовідданого служіння високому мистецтву. Високе «мистецтво брехні» (О. Вайльд) приховує їхні особистості. Наближення ж до правди життя веде обох до загибелі, спочатку творчої, згодом — фізичної. Прикметно, що причиною смерті обох є Доріан.

У романі О. Вайльда життя в буквальному сенсі наслідує мистецтво. Так, утілюючи на сцені образ закоханої героїні Шекспіра, Сібіл покохала сама і, як її героїня, загинула від нещасливого кохання. Натомість наслідуючи життя (своє кохання до Доріана) на сцені, юна актриса всіх своєю грою розчаровує.

Наслідуючи життя, Голуорд створює дедалі гірші полотна. Лише з позиції «мистецтва для мистецтва» він творить шедевр — портрет Доріана. Для нього краса і доброта, естетичне й етичне є неподільними явищами. Це стан душі: людина з почуттям прекрасного не може бути аморальною, отже, не потребує моралізаторських повчань. Мабуть, тому він і не повчає та не засуджує Доріана, а лише закликає його до покаяння (щоправда, при цьому гине).

Доріан Грей ототожнює себе з портретом — витвором мистецтва. Спроба поставити себе над мораллю веде його до морального падіння, а намагання мати користь (чуттєву насолоду) від Краси веде до спотворення його портрета. На полотні дивовижним чином викарбовується його справжнє обличчя. Пияцтво, розпуста, наркотики, спілкування з покидьками суспільства приносять йому дедалі більше насолоди, відтісняючи милування красою на задній план. Доріан Грей доводить ідею лорда Генрі до логічного завершення або ж до абсурду. Якщо естет Воттон особисто не чинить нічого аморального (адже, на його думку, «кожен злочин — вульгарний, так само як і кожна вульгарність — злочин»), то життя його послідовника Доріана Грея постає ланцюжком аморальних вчинків, які різко контрастують із його ангельською зовнішністю.

Центральним образом роману є портрет головного героя. Це своєрідна метафора душі Доріана. Цей фантастичний образ якраз і є найреальнішим, а лють героя, який не може примиритися з його змінами, є лють Калібана¹, який впізнав себе справжнього

ХТО НЕСЕ ВІДПОВІДАЛЬНІСТЬ ЗА ЗЛОЧИН?

Цікавим є питання про те, чи несе людина, яка проковує злочин, але сама його не чинить, відповідальність за злодіяння, вчинені іншими під впливом її слів? Лорд Генрі сам не чинить злочинів, однак Доріан Грей під впливом його ідей стає злочинцем. Схожі думки викликає роман Ф. Достоєвського «Злочин і кара», де Родіона Раскольникова до вбивства лихварки певною мірою підштовхує розмова в трактирі між студентом і офіцером. Коли студент сказав, що можна вбити стару, його співрозмовник ставить питання руба: «От ти тепер говориш і ораторствуєш, а скажи ти мені: сам ти уб'єш ту стару чи ні? — Звичайно, ні! Я для справедливості... Та й не в мені тут справа... — А як на мене, коли сам ти не наважуєшся, то тут і немає ніякої справедливості!».



▲ Лорд Генрі та Доріан Грей. Кадр із фільму «Доріан Грей». Велика Британія. Режисер Олівер Паркер. 2009

милування красою на задній план. Доріан Грей доводить ідею лорда Генрі до логічного завершення або ж до абсурду. Якщо естет Воттон особисто не чинить нічого аморального (адже, на його думку, «кожен злочин — вульгарний, так само як і кожна вульгарність — злочин»), то життя його послідовника Доріана Грея постає ланцюжком аморальних вчинків, які різко контрастують із його ангельською зовнішністю.

¹ Калібан — образ напівзвіра-напівлюдини у трагедії В. Шекспіра «Буря».

¹ *Імморалізм* — заперечення принципів і приписів моралі. Відносний імморалізм заперечує закони й приписи моралі, які мають значення в конкретній ситуації і в певному культурному середовищі; абсолютний імморалізм — це заперечення будь-яких моральних цінностей.

в зображеному (див. афоризм із передмови: «Ненависть ХІХ ст. до реалізму — це лють Калібана, що побачив свою подобу в дзеркалі» та «Ненависть ХІХ ст. до романтизму — це лють Калібана, що не побачив своєї подобу в дзеркалі»).

«По́за» героя стає його життєвою позицією. За зовнішністю Доріана не видно набутого ним досвіду, він виглядає навіть дещо штучно. Зовнішнє немов «відривається» від внутрішнього. Порожня краса гине, знищуючи саму себе, а портрет (мистецтво), який наслідував життя (вчинки героя) вцілів, утверджуючи вічність Прекрасного. Так дещо парадоксально завершив роман Вайльд, який один із етичних уроків твору вбачав у тому, що «караються і надужиття і самозречення».

Проблема співвідношення естетики й етики

Сучасники роман «Портрет Доріана Грея» переважно сприймали як проповідь естетського імморалізму¹; у цьому ж твір звинуватила й тогочасна критика. Вайльду часто закидали те, що він ставить красу вище за моральність. Однак об'єктивний зміст роману спростовує це твердження.

Варто зауважити, що, прикрасивши проповідь імморалізму, вкладену в уста лорда Генрі, всім блиском свого стилю, Вайльд водночас вважає, що культ краси і жага насолод не повинні призводити до абсолютної відмови від моральності. Отже, начебто задекларований на початку твору войовничий естетичний імморалізм («Немає книжок моральних або неморальних. Є книжки добре написані або погано написані. Ото й усе») є в письменника лише вихідним положенням (а можливо, й своєрідним епатажем, засобом привернути увагу читача), водночас розвиток ідеї у його творах приводить до відновлення прав етики. Інакше кажучи, якщо Вайльд-теоретик шокує публіку імморальними фразами, то Вайльд-митець ці самі правила своїми творами, своєю письменницькою практикою і заперечує.

Так, милуючись своїми героями — лордом Генрі або Доріаном, Вайльд усе-таки змушений (чи хоче) засудити їх. Історія життя й смерті Доріана Грея стає осудом гедонізму, морального нігілізму й індивідуалізму. «Невже я зовсім не маю серця?» — це запитання, яке не залишає сумнівів у тому, на чиєму боці симпатії автора (хоч і глибоко приховані під маскою естетської незворушності).

У відповідь на 216 (!) надрукованих критичних відгуків Вайльд написав понад 10 відкритих листів до редакцій британських газет і журналів, пояснюючи, що ті, хто «не помітив» у романі моралі, є повними лицемірами, оскільки ця мораль



◀ Доріан Грей і його портрет. Кадр із фільму «Доріан Грей». Велика Британія. 2009. Режисер Олівер Паркер

полягає в тому, що «вбивати совість безкарно не можна». Намагаючись остаточно покінчити з докорами сумління, своєрідним матеріальним утіленням яких є портрет, герой убиває себе. Кінцевий висновок твору Вайльда, по суті, викладений у словах: «А між іншим, Доріане, яку користь має людина, здобувши цілий світ, а загубивши... свою власну душу?..».

Особливості стилю Вайльда

Оскар Вайльд виробив свій особливий «декоративний» стиль оповіді; він докладно, буквально смакуючи деталі, описує інтер'єр, одяг і зовнішність героїв, коштовності й прикраси, дерева та квіти. І все, що він зображує, як правило, є надзвичайно мальовничим, витонченим, вишуканим.

У системі епітетів, порівнянь, метафор, що їх використовує Вайльд, панують квіти та мінерали. За це його іноді навіть називали «ботаніком і мінералогом» у літературі. Але дехто з дослідників уважає, що Вайльд радше був «квітником та ювеліром», адже квіти цікавили його лише після того, як садівники виростили їх на садовій клумбі, а мінерали — лише тоді, коли ювеліри перетворили їх на коштовне каміння. «Мистецтво вище за природу і не може її наслідувати», — стверджував письменник. Навпаки, це природа повинна прагнути до наслідування мистецтва, тому кров має нагадувати рубін, синє небо — сапфір, а зелена трава — смарагд, і аж ніяк не навпаки.

У творах О. Вайльда основним об'єктом опису є не природа чи людина, а передовсім барвистий світ речей, найчастіше інтер'єр чи натюрморт: коштовні камені, меблі, тканини тощо. Навіть природа в нього стає, сказати б, «штучною», «обробленою», частиною того ж таки інтер'єру. Прагнення до мальовничої багатобарвності зумовлює тяжіння Вайльда до східної екзотики й навіть казковості. Для стилістики письменника характерні мальовничі розгорнуті порівняння, часто деталізовані.

Вайльд у прагненні вишуканих відчуттів перетворює логіку мислення на певну естетичну гру, віддаючи перевагу формі відточених афоризмів, разючих парадоксів, **оксюморонів**. Тому головну цінність має не стільки істинність думки, скільки гострота її втілення, гра слів, надлишок образності, побічних змістів, і все це притаманне його афоризмам. Парадокси Вайльда покликані відтінити суперечність між зовнішньою й внутрішньою сторонами зображуваного ним лицемірного великосвітського середовища. Але водночас їхнє призначення значно ширше — це ще й демонстрація антиномічності, суперечливості людського розуму й знання, умовності й відносності усталених понять.

ВАЙЛЬД ТА ІМПРЕСІОНІЗМ

З одного боку, велика увага до впливу на сприйняття читача (розмаїтість і поєднання звуків, кольорів, запахів), прагнення вразити його споріднювали стиль Вайльда з творчою манерою імпресіоністів. Проте, на відміну від імпресіоністів, у творах Вайльда немає розчинення предметності в потоці вражень («імпресій»). За всієї всієї барвистості стилю творам Вайльда притаманні ясність, замкнутість, відточеність форми предмета, який не розпливається, зберігаючи ясну чіткість контурів. Тож, наприклад, казки Вайльда зробили хрестоматійними не в останню чергу простота, логічна точність і ясність мовного оформлення.



Оксюморон (оксиморон) (від латин. *oxymoron* — «нісенітниця») — стилістична фігура, що поєднує протилежні за змістом, контрастні поняття, які спільно дають неочікувану смислову єдність. Наприклад, «живий труп», «сумна радість» тощо.

1. Поясніть значення понять «естетизм», «парадокс», «інтелектуальний роман».
2. Якими були естетичні й філософські погляди О. Вайльда? Чому ця людина стала своєрідним символом кінця XIX ст.?
3. Як філософія естетизму втілилася у житті О. Вайльда?
4. Зазвичай читачі не надто серйозно ставляться до авторських передмов. Яку роль виконує передмова в «Портреті Доріана Грея»? Чи зміниться філософія роману, якщо відмовитися від передмови?
5. «Портрет Доріана Грея» поділено на дві симетричні частини. Знайдіть у кожній із них спільні сюжетні ходи й знакові події. Яку роль вони відіграють у романі?
6. Яку роль у творі відіграє фантастичний елемент? Що вас дивує більше: містичні властивості портрета чи реакція оточення на незмінну красу Доріана Грея?
7. Знайдіть у романі посилання на твори мистецтва. Що вам відомо про них? Як вони характеризують персонажів роману?
8. Що герої роману вважають прекрасним, а що — потворним?
9. Знайдіть сцени, де відбувається якась дія; описані події або щось характеризується; сцени-діалоги. Які з них переважають у тексті роману?
10. Назвіть філософсько-естетичні та моральні проблеми, порушені автором у творі.
11. Складіть план характеристики Доріана Грея та доберіть до неї цитати.
12. Чи можна стверджувати, що Доріан Грей деградував як особистість?
13. Відтворіть ланцюжок подій і вчинків Доріана Грея, що призвели його до зміни з символу краси на символ потворності й зла.
14. Як герої роману ставляться до Доріана? Які наслідки знайомства з ним?
15. Порівняйте поведінку Доріана в сценах, коли лорд Генрі й Безіл Голуорд повідомляють йому про смерть Сібіл Вейн.
16. Як би склалося життя Сібіл і Доріана, якби дівчина не померла, а Доріан, як і збирався, помітивши перші зміни на портреті, одружився з нею?
17. Чи міг би Доріан Грей стверджувати, що краса врятує світ?
18. Знайдіть у тексті слова, що мають значення «красивий». Щодо кого / чого вони вжиті? Поясніть їхню роль у тексті.
19. Порівняйте ставлення до мистецтва в парадоксах О. Вайльда (передмова) і головних персонажів роману. Чи завжди вони збігаються?
20. Великий вплив на погляди й поведінку Доріана мала книжка, подарована лордом Генрі. Чи можемо ми услід за О. Вайльдом стверджувати, що «немає книжок моральних або неморальних. Є книжки добре написані або погано написані. Ото й усе».
21. Чому Доріан Грей боявся свого портрета?
22. Що довело Доріана до трагічного фіналу: всюдозволеність, згубний вплив теорій лорда Генрі чи особисті риси характеру? Відповідь аргументуйте.
23. Знайдіть у тексті парадокси лорда Генрі. У чому їхня привабливість? Чи несуть вони в собі якусь небезпеку?
24. Доведіть, що «Портрет Доріана Грея» — інтелектуальний роман.
25. Чи згодні ви з О. Вайльдом, що краса лежить по той бік добра і зла, а від мистецтва немає жодної користі? Відповідь аргументуйте.
26. Оскар Вайльд визначив моральний зміст свого роману як заперечення крайнощів і зловживань будь-чим. Чи згодні ви з думкою автора?
27. Напишіть за романом Вайльда «Портрет Доріана Грея» твір на одну з тем: «Чи треба дбати про красу душі?»; «Чи винен Доріан Грей у смерті Сібіл і Джеймса Вейнів?»; «Хто винен у загибелі Доріана Грея?».

У першій частині роману розповідається, що Доріан слухав оперу Ріхарда Вагнера «Лоенгрін», у другій — що він захоплюється «Тангейзером» Вагнера. Чи мають ці деталі якесь символічне значення для розуміння того, що відбулося з головним героєм? Чому *«йому чулося в увертурі до цього величного твору (“Тангейзера”) відбиття трагедії його власної душі»*? Про яку трагедію йдеться?

Для довідки: Лоенгрін — загадковий ідеальний рицар, який спустився з неба, щоб врятувати юну дівчину, яку після смерті батька сусід примушував до заміжжя. Тангейзер — рицар, що багато грішив, а наприкінці життя пішов за спокутою до Папи Римського. Папа відмовився відпустити гріхи, сказавши, що скоріше посох зазеленіє у його руках, ніж Бог відпустить гріхи Тангейзеру. Після цих слів посох Папи зазеленів молодими листочками.

ВІДЛУННЯ

Перша спроба перекладу роману «Портрет Доріана Грея» українською мовою належить Валер'яну Підмогильному, який працював над ним під час заслання на Соловках. Слід рукопису загубився, адже 1937 р. письменника розстріляли. Наміри видати в 1930-ті рр. роман у перекладі українською були невдалими. Перше видання українською з'явилося 1968 р. завдяки зусиллям Ростислава Доценка. Здійснений ним переклад став «найбільшою подією української вайлдїани» (Максим Стріха) і здобув високу оцінку в літературному та перекладацькому середовищі. Останнім часом побачили світ переклади Олени Ломакіної (2015) та Миколи Дмитренка (2017).

ШТРИХИ ДО ПОРТРЕТА ПЕРЕКЛАДАЧА

РОСТИСЛАВ
ДОЦЕНКО

Життя Ростислава Івановича Доценка (1931—2012) — яскравий приклад подвижницького служіння Україні. Двадцятидворічного юнака прямо зі студентської лави забрали до в'язниці і засудили як українського буржуазного націоналіста. Од-

нак табір не зламав мужнього українця. В ув'язненні він став активним учасником підпільної молодіжної спілки, після викриття якої Р. Доценка засудили до страти. На щастя, саме в цей час відмінили смертну кару, тож Ростиславу Івановичу її замінили на додаткові сім років таборів. Як згадував Р. Доценко, *«з мордовських конопель несподівано-сподівано шубовснув у київське шістдесятництво, де радо познайомився з Іваном Світличним, Іваном Дзюбою, Ліною Костенко, Аллою Горською та багатьма-багатьма іншими непе-*

ресічними особистостями тих явно відродженських років»...

Особливу роль у розвитку тогочасного українського мистецтва відіграв художній переклад, адже його матеріалом була жива українська мова. Тож фактично україномовні переклади сприяли формуванню національної ідеї та розвиткові самобутньої національної культури. Влада це добре розуміла.

Переклад Доценком роману О. Вайльда «Портрет Доріана Грея» (1968) уважають одним із найкращих в українській літературі.

Перехід до модернізму. Взаємодія символізму й імпресіонізму в ліриці

У літературі останньої третини XIX — початку XX ст. намітився перехід до **модернізму**, позначений прагненням до розриву з традицією, пошуку нових форми та змісту художніх творів (власне, й сам термін «модернізм» походить від франц. *moderne* — «новітній», «сучасний»).

Одним із продуктивних напрямів раннього модернізму був **імпресіонізм** (від фр. *impression* — «враження») — художній напрям, що виник у Франції в другій половині XIX ст. Заснований на принципі безпосередньої фіксації вражень, спостережень, співпереживань. Зародившись у живописі, згодом поширився на літературу та інші види мистецтва. Термін «імпресіонізм» уперше вжитий із різко негативним значенням для критичної оцінки картини Клода Моне «Враження. Схід сонця» (1872).



▲ Брати Едмон (1822–1896) і Жюль (1830–1870) Гонкури

Родоначальниками «психологічного імпресіонізму» в літературі вважають братів Ж. й Е. Гонкурів, які здобули визнання як «поети нервів», «цінителі непомітних відчуттів». Цей напрям був продовжений у творчості К. Гамсуна («Голод»), раннього Т. Манна («новели»), С. Цвейга, М. Коцюбинсько-го та ін.

Однією з найпрестижніших літературних премій Франції вважають Гонкурівську. Премія присуджується щорічно з 1903 р. для відзначення авторів, які пишуть прозові твори французькою мовою.

Імпресіоністи намагалися відтворити витончені особисті враження та спостереження миттєвих відчуттів і переживань, зафіксувати мінливі ефекти світла й кольору. Один із дослідників зауважив, що вони, на відміну від своїх попередників, неначе замінили у фотоапараті звичайну чорно-білу плівку на надчутливу кольорову.

Імпресіоністи часто зображували не сам предмет, а власні або чийсь враження від нього. Зокрема, письменники-імпресіоністи брати Едмон і Жюль Гонкури стверджували: «Бачити, відчувати, виражати — в цьому все мистецтво». Не дивно, що вони переважно орієнтувалися не на розум читача-глядача, а на його почуття.

На відміну від інших художніх систем, предметом мистецької зацікавленості імпресіоністів стають уривчасті фрагменти, відображені у свідомості персонажа. Один із художників-імпресіоністів пояснював своїм учням суть цього мистецького явища так: він заводив їх до темної майстерні і попереджав, що зараз на секунду ввімкне світло, а вони мали потім відтворити на папері ті деталі та враження («імпресії»), які кожному з них запам'яталися в цю мить «осяяння». Це дуже подібне до настанов Антона Чехова: «В описі природи треба зображувати дрібні деталі, групуючи їх так, щоб після прочитання, коли заплющиш очі, поставала картина. Наприклад, у тебе виникне картина місячної ночі, якщо ти напишеш, що на греблі яскравою зірочкою блиснуло скельце від розбитої пляшки й покотилася кулею чорна тінь собаки або вовка».

Засновниками імпресіонізму в літературі є вже згадані брати Гонкури. Його ознаки притаманні також

творчості Поля Верлена, Оскара Вайльда, Гі де Мопассана, Марселя Пруста, Кнута Гамсуна, Антона Чехова, Михайла Коцюбинського та ін.

Ще одним відгалуженням раннього модернізму був **символізм** — напрям у європейському мистецтві останньої третини XIX — початку XX ст., що виник у Франції і поширився в багатьох країнах світу (зокрема в Україні). Попри свій новаторський (ранньомодерністський) характер, він мав давнє й глибоке філософське підґрунтя. Деякі ідеї, що отримали художнє втілення в літературі символізму, належали ще давньогрецькому філософу-ідеалістові Платону (V ст. до н. е.), який стверджував, що крім реального, видимого світу, є ще й невидимий, вищий «світ ідей», до якого треба намагатися проникнути.

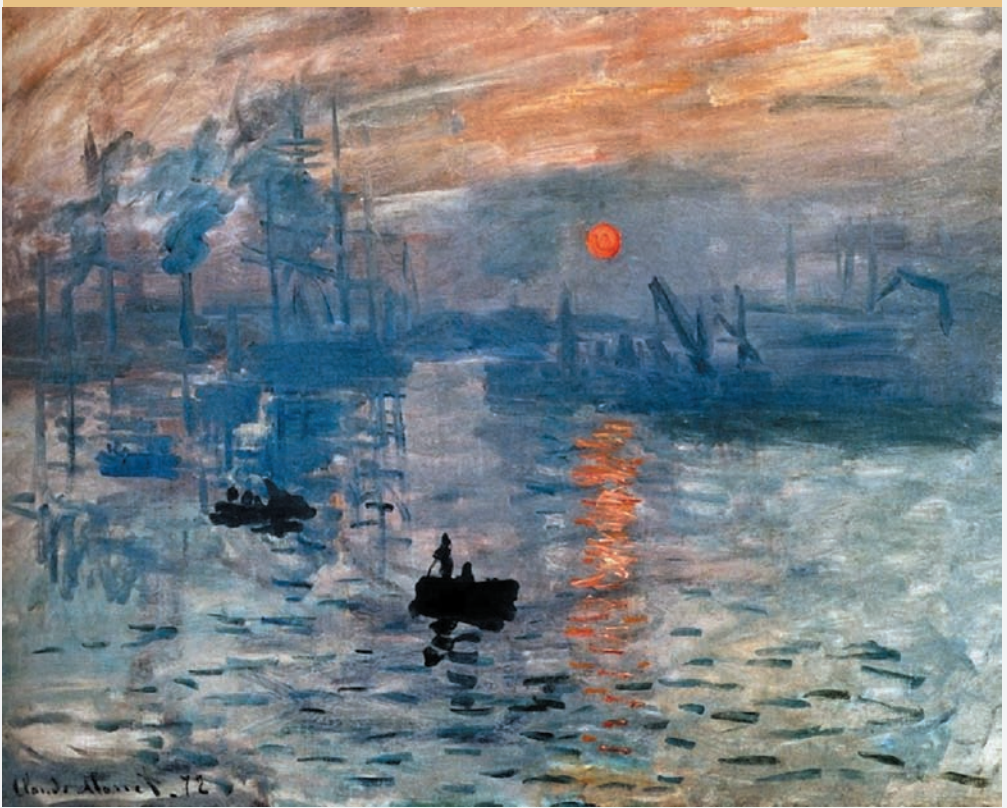
Однією з причин виникнення символізму було прагнення митців спрямувати свої творчі зусилля «на осягнення й вираження трансцендентних, тобто таких, що перебувають поза чуттєвим сприйняттям і досвідом, власне, потойбічних сутностей і таїн». Є й інші причини виникнення такого помітного мистецького явища, як символізм. «Сучасні дослідники пов'язують символізм, — пише академік Д. Наливайко, — з істотними змінами у світосприйманні, що відбувалися на межі сторіч, із зростанням у ньому ролі абстракцій і знаковості... Відбувається вивільнення несвідомо-інтуїтивного, настроєвого і пошуки його неопосередкованого вираження, сугестивного слова, що діє поза “сенсами”, “музикально” передає переживання, настрої, душевні стани».

Якщо наш світ неможливо осягнути розумом, якщо його можна збагнути лише інтуїтивно, на рівні підсвідомості, то найкращим засобом для цього є знак, символ (від грец. *symbolon* — «умовний знак», «натяк»). Російський поет-символіст і філософ В. Иванов на початку XX ст., у період розквіту російського символізму, «успадкованого від Заходу» (О. Блок), віднайшов формулу, яка стала хрестоматійною: «Символ є справжнім символом лише тоді, коли він невичерпний, безмежний у своєму значенні, коли він промовляє своєю таємною (ієратичною і магічною) мовою натяку й навіювання щось невимовне, неадекватне зовнішньому слову. Він багатолікий, багатозначний і завжди темний в останній глибині». Як, наприклад, однозначно й логічно розтлумачити такий рядок відомого французького поета-символіста Артюра Рембо: «Рожево плакала зірниця в серці вух...»? Тож закономірно, що символ починає відігравати вирішальну роль у художній системі символізму.



▲ Клод Моне. Іриси. 1914—1917

Неоромантизм — художня течія межі XIX—XX ст., ідейно-естетична опозиція реалістичним і натуралістичним тенденціям у літературі та мистецтві другої половини XIX ст. (дехто з дослідників кваліфікує її як одне з явищ раннього модернізму). Її представники продовжили певні тенденції романтичної літератури. Письменники-неоромантики не сприймали песимізму декадентів. Головним героєм неоромантичного твору є сильна особистість, життя якої сповнене романтики. Зазвичай у такому творі наявний гострий, динамічний і напружений сюжет. Представники неоромантизму — Редьярд Кіплінг, Роберт Стівенсон, Артур Конан-Дойль, Джозеф Конрад та ін.



▲ Клод Моне. Враження. Схід сонця. 1872

«ЛЮБИ ВІДТІНОК І ПІВТОН...»

Мистецтво імпресіонізму було представлено 15 квітня 1874 р. в Парижі, на бульварі Капуцинів, де відбулася виставка 30 молодих художників, картини яких проігнорували представники офіційного мистецтва. Центральним твором на ній стала картина Клода Моне «Враження. Схід сонця» (Музей Мармоттан, Париж).

На полотні, створеному в 1872 р. у м. Гаврі, зображена майже ірреальна картина сходу сонця над водною гладінню гавані. Кольори лише злегка позначені, усе вкрите легким сіруватим серпанком, через який прозирають розпливчасті силуети кораблів і кранів. І лише червоняста куля сонця проривається крізь ранковий туман, створюючи в центрі картини яскраву кольорову пляму. Якщо відійти від картини на певну відстань, то різкі мазки пензля перетворюються на легкі брижі на воді, надаючи зображеному дивовижної реальності й чуттєвості.

Вперше в історії живопису художник спробував відобразити не реальний об'єкт, а своє враження («імпресю») від нього. Луї

Леруа, один із репортерів, яких було на тій скандальній виставці багато, зневажливо назвав Моне і його товаришів «імпресіоністами». Згодом це іронічне прізвисько закріпилося за художниками й дуже швидко втратило свій початковий негативний сенс.

Імпресіоністи намагалися відобразити на полотнах короткі миті буття, як це роблять фотографи. Сюжети для картин художники брали з повсякденного життя: міські вулички, ремісники за роботою, сільські пейзажі, будівлі тощо. Головним для них було співвідношення світла й тіні, химерна гра сонячних «зайчиків» на звичайних предметах. Митці почали використовувати принципово нову техніку письма: фарби на мольберті попередньо не змішували, а накладали на полотно пензлем окремими мазками.

Тому, щоб скласти про картину імпресіоніста цілісне уявлення, на неї треба дивитися не зблизька (тоді мазки пістрявляють і «розсипаються»), а з певної відстані. При такому сприйнятті окремі чіткі мазки «змішуються в оці глядача» і картина «оживає».

Символісти прагнули крізь видиму реальність пізнати «приховану (трансцендентну)», ідеальну сутність світу, його нетлінну красу. Основою їхньої естетики було ідеалістичне розуміння навколишнього світу. Згадане поняття про два світи, згідно з яким світ, даний нам у відчуттях (який можна побачити, почути, відчути на дотик тощо), — це лише тінь, ширма, «символ» того світу Ідей, який недосяжний людському розумові, але може бути вгаданий інтуїтивно. Тому символісти вбачали своє художнє завдання не у відтворенні та дослідженні реальності, а в натяку на приховані, невидимі Ідеї. У цьому символізм завжди протистояв реалізму й натуралізму, які намагалися зобразити й дослідити реальну дійсність.

У знаменитому «Маніфесті символізму» (1886) французький поет Жан Морєас стверджує, що пряме зображення реальності, побуту спроможне лише «ковзати на поверхні життя», не проникаючи в його глибини, у саму сутність. І лише за допомогою символу-натяку митець здатен «прорватися за межі», осягнути «таємниці світу» інтуїтивно. Отже, завдання поета-символіста — не розповісти про той загадковий «ідеальний світ» (бо зробити це, мабуть, неможливо), а натякнути на нього за допомогою символів. Яскрава ілюстрація цієї позиції — рядки вірша «Напис на книжці» (1896) російської символістки Зінаїди Гіппіус: «...Раба я загадкових / І незвичайних снів, / Та для речей чудових / Нема тутешніх слів» (*переклад Юрія Ковбасенка*).

На думку символістів, поет має стати ясновидцем, пророком, медіумом (посередником, провідником) між ідеальним і реальним світами. Вони вважали, що не треба закладати й шукати в художній літературі якогось раціонального змісту. Навіть значення слів (першоелемента літератури) їх не цікавило, часто вони його свідомо й принципово ігнорували. Головним для них була музика слова і навіть звуків (яку так важко зберегти в перекладах). Звідси знамените Верленове «Про музику лиш треба дбати...» або «Найперше — музика у слові...» («Мистецтво поетичне»), намагання «про неясне говорити неясно» і захоочення не до обмірковування та шліфування творів, а до спонтанного виявлення поетичної уяви. Узагалі, символісти вважали, що завдання справжньої поезії — вплив на підсвідомість людини, навіювання (сугестія).

У прагненні до заколисування читача, зменшення інформативно-розповідної функції поетичної мови й водночас активізації сугестивної символісти поверталися до першоджерел словесного мистецтва, коли слово супроводжувало обряд і мало магичний потенціал (речитативи-заклинання шаманів, чаклунів).

Для символізму важливою була також «теорія відповідностей», що базувалася на вірі в наявність прихованої від пересічного людського розуму системи «відповідностей» між душевними станами людини і «знаками» їх виявлення у видимому світі. Поетичне втілення цієї теорії — сонет «Відповідності» Шарля Бодлера, якого вважають предтечею символізму.

Остаточне утвердження символізму в літературі пов'язують із творчістю Поля Верлена, Артюра Рембо та Стефана Малларме (хоча самі вони символістами себе не вважали). У їхній творчості можна виокремити такі спільні риси: прагнення до інтуїтивного пізнання світу через символ, заперечення раціоналістичних засад творчості, абсолютизацію музичності поетичного слова, мінімізацію інформаційно-розповідної функції мови на користь вільного поетичного самовираження.

«Углиб незнаного, щоб осягти нове»

ШАРЛЬ БОДЛЕР

Збірка «КВІТИ ЗЛА»

Донині літературознавці, письменники й читачі сперечаються про твори бунтівного, шокуючого, самотнього Шарля Бодлера, який започаткував так багато нового в літературі, де, здавалося б, з огляду на її тисячолітню історію, і винайти щось нове неможливо.

ГОТУЄМОСЯ ДО ДІАЛОГУ

ШАРЛЬ БОДЛЕР (1821—1867)

Шарль Бодлер — помітне ім'я у всесвітній літературі. З ним пов'язують появу декадансу, у його творчості знаходять витoki символізму. Зрештою, саме він заговорив про необхідність створення літератури на нових творчих і естетичних засадах, яку й назвав просто і ясно — новою (модерною, або модерністською). Уже потім цим словом зарясніли сторінки мистецьких журналів і поважних академічних фоліантів, воно втратило національну належність, перетворившись на термін, який не тільки почав характеризувати певне явище в літературі або



▲ Шарль Бодлер. 1849

Уславлені поети давно поділили між собою найбагатші терени поетичних володінь... Отже, я повинен започаткувати щось нове...

Шарль Бодлер

мистецтві, а й став художньою емблемою століття. Дуже багато в житті письменника було такого, чого не лише пересічна, а й творчо обдарована особистість навряд чи змогла б сприйняти спокійно.

Часто здається, що життя Шарля Бодлера — це низка нещастя, розчарувань і випробувань. Він народився в Парижі в дещо дивній родині сенатора Жозефа Франсуа Бодлера. І рік навіть не в тім, що між батьками була надзвичайно велика різниця у віці. Це були люди різних епох: батько сповідував дух Просвітництва, а мати — матеріальні «принципи» буржуазного суспільства. Після смерті чоловіка мадам Бодлер вийшла заміж за командира батальйону Жана Опіка, який згодом обіймав досить високі посади. Стосунки вітчима й пасинка не склалися, бо це були вкрай різні люди. Для Жана Опіка маленький Шарль був неслухом, важкою дитиною, яку потрібно було зробити добропорядним громадянином. Мати схвалювала все, що робив чоловік, щоб із хлопчика вийшло щось путяще. Бодлер пізнав гнітючу самотність і нерозуміння: його рішення присвятити життя літературі обурило батьків. А тут ще й спосіб життя, який він обрав після закінчення колежу: випадкові знайомі,

► Вірші на могилі поета в Парижі. Сучасне фото

веселі дівчатка з Латинського кварталу, ексцентрична поведінка. Відчуження між вітчимом і пасинком дедалі збільшувалося.

Щоб якось виправити становище й повернути «блудного пасинка» на путь істинний, Опік вирішив відправити Шарля до південних колоній, виклопотавши йому посаду вчителя. Бодлер вирушив у морську подорож. Десять місяців, упродовж яких він мандрував на кораблі південними морями й океанами, вразили поета. Йому не сподобався лише капітан, якому доручили наглядати за юнаком і керувати його діями. На острові Бурбоні Бодлеру вдалося втекти від наглядача й іншим кораблем повернутися до Франції. Оскільки після завершення цієї одиссеї Шарль досяг повноліття, він вступив у права власності батьковою спадщиною, розірвав стосунки з родиною і почав жити окремо.

На той час поведінка письменника була зумовлена двома правилами: по-перше, уміння бути несправжнім, ненатуральним і, по-друге, дивувати всіх, не дивуючись самому. Сучасники згадували його вишукані, але дещо неприродні манери, мовленнєві звороти, які ніколи не почувеш за звичайних обставин. Іноді це було доволі кумедним, але саме таким був імідж «апостола модернізму».

Однак усе це було лише видимою частиною життя Бодлера. За епітажем і дивацтвом стояла велика духовна робота: широкі знайомства у світі мистецтва, напружена праця в бібліотеках, надзвичайно серйозне ставлення до всього, що він робив. Він ретельно працював над перекладами, писав критичні статті. Його переклади творів Едгара По були найдовершенішими (під час кампанії засудження «Квітів зла» Бодлера презентували саме як перекладача творів Едгара По), а мистецькі статті стали надбанням естетичної думки Франції XIX ст. Усе своє життя він шукав і оспівував Красу: «Я знайшов визначення Прекрасного, мого Прекрасного. Це щось полум'яне й сумне, щось трохи розпливчасте, що залишає місце для здогаду... Таїна, жаль також ознаки краси... Я не стверджую, що радість не могла б сполучатися з красою, але Радість — одна з її найвульгарніших прикрас, тим часом як Меланхолія — улюблена подруга».

Водночас не варто уявляти Бодлера таким собі анахоретом¹, який жив у вигаданому світі, що нічим не пов'язаний з реальністю, він — поет соціальний. Щоб упевнитися в

цьому, досить перегорнути сторінки розділу «Паризькі картинки» зі збірки «Квіти зла». З огляду на це не здаватиметься дивним поява поета на барикадах 1848 р. Проте головне в його житті — це вірші, й насамперед збірка «Квіти зла».

У квітні 1864 р. Шарль Бодлер, рятуючись від кредиторів, вимушений був поїхати до Бельгії, марно сподіваючись заробити на життя лекціями. У квітні 1866 р. після серцевого нападу безпомічного поета друзі перевезли до Парижа. 31 серпня 1867 р. Шарль Бодлер помер на руках у матері. Серед тих, хто проводжав поета в останню путь, був і Поль Верлен.

Уже після смерті поета були надруковані третє видання «Квітів зла» та збірки статей про мистецтво, яке, на думку Ш. Бодлера, мало характеризуватися особливою глибиною і духовністю та прагнути до нескінченного.



¹ Анахорет — той, що віддалився від світу, відлюдник, пустельник.

Збірка «Квіти зла»

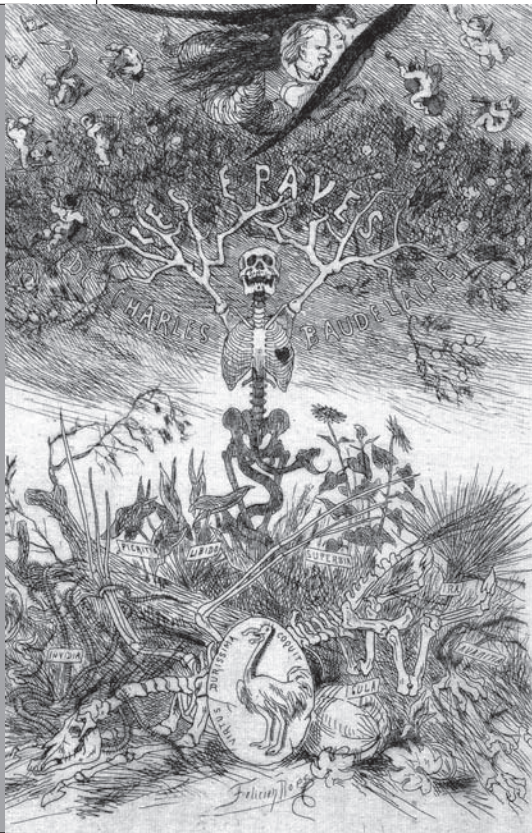
Збірку «Квіти зла» Шарль Бодлер створював упродовж цілого життя, як Тарас Шевченко «Кобзар» чи Волт Вітмен «Листя трави». Під назвою «Квіти зла» об'єднані декілька віршових циклів. До збірки поет добирав усе найкраще й майже ідеально відшліфоване: 16 років чекав на оприлюднення знаменитий «Альбатрос». Бодлер прагнув довершеності. Більшість віршів було написано у 1843–1844 рр. Уперше 18 віршів із майбутньої збірки під спільною назвою побачили світ у журналі «Ревю де Де Монд» («Огляд Старого й Нового світу») 1 червня 1855 р. «Квіти зла» були опубліковані окремим виданням у червні 1857 р., а вже 20 серпня того ж року за нібито провокативний характер «жорстокої книжки» над Бодлером розпочався судовий процес...

Назву збірки Бодлерові запропонував письменник Іполіт Бабу. Через багатозначність французького слова «*du mal*» назва також багатозначна: її можна перекласти і як «квіти зла», і як «квіти болю», і як «хворобливі квіти». Бодлер активізує всі значення цього слова: традиційно назву перекладають як «Квіти зла», присвяту Теофілю Готье — як «хворобливі квіти», а бодем просякнутий чи не кожний вірш збірки.

Поет шукав гармонії між формою та змістом, тож не терпів чужого втручання у вірші й міг розгніватися навіть через звичайні орфографічні правки: «Викиньте геть увесь твір, якщо в ньому вам не подобається кома, але не закреслюйте її: вона має своє значення». Тож не дивно, що він болісно відреагував, коли з його збірки «Квіти зла» були вилучені не якісь там коми, а шість віршів.

Поет наголошував, що «Квіти зла» — це не збірка окремих віршів, які можна читати в будь-якій послідовності, а цілісний твір, який можливо зрозуміти лише тоді, коли прочитаєш усі вірші в порядку, визначеному автором. Тому друкувати збірку без рівноцінної заміни вилучених віршів він не хотів. За життя Бодлеру так і не вдалося побачити головний твір свого життя без цензурних перекручень, тож бодлерознавці до цього часу намагаються віднайти внутрішній сюжет збірки.

Існує й інша думка: мовляв, вести мову про якусь внутрішню єдність збірки поезій Ш. Бодлера недоречно; найпевніше, вона впорядковувалася поспіхом, з уже написаних віршів, які поет захотів організувати так, щоб створити ілюзію цілісного твору. Шарль Бодлер у листі до Альфреда де Вінї



▲ Ілюстрація до збірки Шарля Бодлера «Квіти зла», зроблена його другом Фелісьєном Ропсом. 1866

У цю жорстоку книжку я вклав усе своє серце, усю свою ніжність, усю свою релігію (вивернуту), усю свою ненависть.

Шарль Бодлер

писав: «Єдина похвала, якої я благаю для цієї книжки, — визнання, що це не простий альбом, що тут є початок і кінець».

Початок і кінець у цій книжці справді є. Циклу «Сплін та ідеал» передує звернення до читача, у якому, на думку бодлерознавців, поет намагався наслідувати Данте: на початку вірша перелічуються смертні гріхи, а сто віршів першої збірки нагадували 100 пісень «Божественної комедії». Є й певний внутрішній рух: на початку збірки ми ще можемо зустріти світлі картини омріяного ідеалу-раю («Піднесення», *переклад Дмитра Павличка*):

Понад долинами й блакитними вітрами,
Понад вершинами покритих льодом гір,
В надзоряні світи, де не тече ефір,
А тільки мерехтять світил найдальших брами.
Як легко, духу мій, возносишся й летиш!
І наче той плавець, що зомліває в морі,
Ти мужньо й весело безмежжя неозорі
Долаєш, входячи в благословенну тиш.

Загальний настрій віршів наприкінці збірки протилежний: «Я вмер без подиву, й світання володарне / Мене оповило. І що ж! І тільки це? / Завіса піднялась, а я все ждав намарне» («Мрія допитливого», *переклад Михайла Москаленка*).

Отже, поет шукав намарне — ідеалу немає? І йому, як і його геніальному співвітчизникові Ф. Рабле, залишалося тільки йти на пошуки «Великого Може Бути», про що свідчить фінал збірки (*переклад Михайла Москаленка*):

Ти, Смерте, капітан! Пора! Напнім вітрила!
Цей край нестерпний нам — о Смерте, Смерте, час!
Хай небо й океан чорніші від чорнила —
Потужний жар промінь переповняє нас!
Твою отруту п'єм — хай сила наша скресне!
Вогонь, що мозок нам жере і душу рве,
В провалля зве — дарма, пекельне чи небесне,
У глиб Незнаного, щоб осягти нове.

Збірка «Квіти зла» має такі віршові цикли: «Сплін та ідеал» (I—XCIV), «Паризькі картини» (XCV—CXII), «Вино» (CXIII—CXVII), «Квіти зла» (CXVIII—CXXVII), «Бунт» (CXXVIII—CXXX), «Смерть» (CXXXI—CXXXVI).

Уже за назвами циклів ми можемо зробити певні висновки про творчий задум поета. Можливо, у збірці йдеться про блукання у світі зла в пошуках ідеалу стражденної душі, яка підіймається на бунт і зрештою гине.

У «Квітах зла» виразно втілений мотив трагічної несумісності дійсності та ідеалу. Навряд чи у світовій поезії знайдеться багато віршів, у яких звучало б прокляття, що посиляє мати щойно народженому сину-поету, митцеві. Проте саме таким твором з іронічно-символічною назвою «Благословення» Бодлер розпочинає свою збірку (*переклад Дмитра Павличка*):

Коли з'являється Поет на цьому світі,
Його родителька від розпачу й журби

На Бога кидає прокльони ядовиті,
І співчутливо Бог сприймає ті клятьби:
«Чом народила я цей поглум? Чи не краще
На світ спровадити гадюк ціле кубло?
Будь прокляте моє кохання негодяще
І лоно трепетне, що блазня зачало!»

Ліричний герой збірки, не маючи змоги жити в бруді нищих міст, над прірвою мерзоти, у світі злочину й страждань, намагається знайти свій рай: чи то в далеких запашних тропіках, чи то в далекому дитинстві (*Переклад Дмитра Павличка*):

Невинний рай утіх, блаженства і розрад.
Хіба не далі він од Індії й Китаю?
Чи він воскресне й знов повернеться назад,
Як срібним голосом із туги заспіваю.
Невинний рай утіх, блаженства і розрад?

Рай утрачено, але залишилося його «відлуння» — Краса. Ліричний герой Бодлера переймається питаннями: що таке Краса та що врятує Красу? Даючи розгорнуту, навіть шокуючу картину розкладання матеріального тіла, поет стверджує, що тільки мистецтво, поезія здатні зберегти справжню Красу: «*Ваші форми я зберіг, моя богине, / Зберіг мого кохання суть!*». До речі, тут відчувається і певний перегук з одою Горація «До Мельпомени», адже все матеріальне — тлінне, а творчість — безсмертна.

Можливо, краса для героя — це єдине, що здатне примирити його з цим убогим світом, тому для нього немає значення, чи з неба вона, чи «з темної безодні». Краса, на думку Бодлера, не може бути моральною чи аморальною, вона — поза мораллю, вона — надія на спасіння (*Переклад Дмитра Павличка*):

Це байдуже, хто ти. Чи Діва, чи Сирена,
Чи Бог, чи Сатана, чи ніжний Херувим,
Щоб лиш тягар життя, о владарко натхнення,
Зробила легшим ти, а всесвіт — менш гидким!

То чи можна назвати Бодлера поетом зла? Ось як він сам про це говорить: «У кожній людині в кожну хвилину живуть одночасно два пориви: один — до Бога, другий — до Сатани. Звернення до Бога, або духовне начало, — це бажання піднятися, сходинка за сходинкою; звернення до Сатани, або тваринне начало, — це блаженство падіння». Подібна антитеза («людина — звір») нам уже траплялася в драмі П. Кальдерона «Життя — це сон», та й узагалі поезика Бодлера дуже нагадує барокову. Його герой — дисгармонійна особистість, яка втратила душевну рівновагу й віру. Це герой майбутнього ХХ ст. Адже він плоть від плоті дисгармонійного життя, і його оточують як «земні міазми», так і «шлях до вічності — ці небеса вгорі».

1. Повторіть відомості про романтизм як літературний напрям. Визначте, які риси романтизму притаманні творчості Бодлера.
2. Перелічіть риси, що відрізняють творчість Бодлера від творчості поетів попередніх епох.

3. Спробуйте схарактеризувати ліричного героя віршів Бодлера. Що здатне примирити ліричного героя з земним існуванням? У чому ліричний герой вбачає природу Краси та її призначення? Що, за Бодлером, здатне врятувати Красу? В чому вбачає він сенс Мистецтва?
4. Поясніть назву збірки та її присвяту. Спробуйте віднайти зв'язок між варіантами назви збірки.
5. З яких циклів складається збірка? Поясніть їхні назви.

ДІАЛОГ ІЗ ТЕКСТОМ

АЛЬБАТРОС

Буває, моряки піймають альбатроса,
Як заманеться їм розваги та забав.
І дивиться на них король блакиті скоса —
Він їхній корабель здалека проводжав.

Ходити по дошках природа не навчила —
Він присоромлений, хода його смішна.
Волочаться за ним великі білі крила,
Як весла по боках розбитого човна.

Незграба немічний ступає клишоного;
Прекрасний в небесах, а тут — як інвалід!..
Той — люльку в дзьоб дає, а той сміється з нього,
Каліку вдаючи, іде за птахом вслід!

Поет як альбатрос — володар гроз та грому,
Глузує з блискавиць, жадає висоти,
Та, вигнаний з небес, на падолі земному
Крилатий велетень не має змоги йти.

Переклад Дмитра Павличка

Сонет «Альбатрос» входить до циклу «Сплін та ідеал». У вірші бачимо яскраво виражені автобіографічні мотиви. Подорожуючи майже рік південними морями та океанами, Бодлер спостерігав, як розважалися матроси. Ця картина збиткування над красивим птахом стає у вірші алегорією відносин поета і натовпу (черні).

Поет порівнюється з альбатросом, який вільно ширяє в небесному просторі завдяки своїм велетенським крилам, проте через них же (творче окрилення) стає вразливим і безпомічним на землі, легкою здобиччю її юрби.

Сонет побудований на паралелізмі (поет — альбатрос), який має глибоку асоціативно-символічну аргументацію та давню традицію у світовій літературі. Передусім альбатрос належить до родини буревісників, а отже, не боїться бурі, шторму. А хіба справжній Поет боїться вихорів, штормів життя? Навпаки — він їх шукає...



▲ Карлос Швабе. Сплін та ідеал. 1907

Завдяки непропорційно великим крилам альбатрос є водночас і володарем висоти, «королем блакиті» (ширяє в небі дуже довго, планеруючи завдяки розмахові крил), і безпомічним на землі (ті самі крила заважають йому ходити, роблять ходу кумедною, він стає беззахисним, легкою здобиччю ловця). Альбатрос не може злетіти з рівної поверхні, як це роблять інші птахи, тому обирає для відпочинку місце на краю якогось провалля або на височенній щоглі корабля, щоб за потреби «впасти» задля чергового польоту. А хіба Поет, безстрашний у злеті своєї творчої фантазії, володар висот духовності, не буває так само безпорадним «на падолі земному», у побуті? Хіба не заважають йому ходити поміж нищих заздрісних людців велетенські крила таланту?

Отже, у сонеті «Альбатрос» Ш. Бодлер залишає читачеві величезний простір для «вгадування сенсів», твір має значний символічний потенціал.

1. Як вирішує Бодлер тему поета і юрби? Поясніть символіку образу альбатроса.
2. Знайдіть у тексті провідні зображально-виражальні засоби та поясніть їх застосування. Яку роль у сонеті відіграє паралелізм (поет — альбатрос; знудьговані матроси — юрба) та антитеза (матроси — альбатрос)? Знайдіть метафори, які характеризують образ поета-альбатроса.



▲ Поль Гоген. Пейзаж із павичами. 1892

ВІДПОВІДНОСТІ

Природа — храм живий, де символів ліси
Спостерігають нас і наші всі маршрути;
Ми в ньому ходимо, й не раз вдається чути
Підмурків та колон неясні голоси.

Всі барви й кольори, всі аромати й тони
Зливаються в можуть єдиного ества.
І зрівноважують їх вимір і права
Взаємного зв'язку невидимі закони.

Є свіжі запахи, немов дітей тіла,
Є ніжні, як гобой, звитяжні, молодечі,
Розпусні, щедрі, злі, липучі, як смола,

Як ладан і бензой, як амбра й мушмула,
Що опановують усі безмежні речі;
В них — захват розуму, в них відчуттям — хвала.

Переклад Дмитра Павличка

Сонет «Відповідності» з циклу «Сплін та ідеал» належить до найвідоміших віршів Бодлера. Основна його тема (що речі видимого світу є символами прихованої від людського ока реальності) у світовій філософії та поезії не нова. Про це писав ще давньогрецький філософ Платон. Однак для французьких символістів саме цей сонет Бодлера став утіленням нової естетичної програми: «Природа — це той храм, де від колон живих / Неясні голоси почути часом можна. /

Там гаєм символів іде людина кожна, / Її нікуди тепер подітися від них» (*переклад Всеволода Ткаченка*).

Саме в цьому сонеті Бодлер визначив основне завдання поета — досягнути «всі безмежні речі», почути «підмурків та колон неясні голоси», поновити, возз'єднати втрачену гармонію або хоча б розповісти про неї, зрозумівши «взаємного зв'язку невидимі закони».

За принципом «відповідностей» Шарля Бодлера, образи і метафори в художньому творі не використовуються для опису реальних предметів і явищ, а символічно позначають якісь ідеї, універсальні прояви буття, а також навіюють читачам певні настрої чи душевні стани.

У цьому вірші поет використовує синестезію: поєднання різних, іноді далеких асоціацій, викликаних різними органами чуття, що спричиняє синтез кількох відчуттів: запахи, наприклад, «ніжні, як гобой», «щедрі, злі, литучі, як смола».

Синестезія робить образ туманним і неясним, і разом із натяком, символом і звукописом є засобом творення сугестії: «Як верховинський лун, глухі, протяжні гуки / Зливаються в акорд протяжний і міцний, / Де все з'єдналося: і ніч, і день ясний, / Так сполучаються парфуми, барви й звуки» (*переклад Михайла Драй-Хмари*). А саме сугестія (навіювання) була водночас і засобом, і метою, яку ставили перед собою поети-символісти.

Лише це злиття «барв і кольорів», «ароматів і тонів» у «могуть єдиного ества», що «в безкрай шириться, як і саме життя», здатне подарувати «екстазу дум» і «захват почуття».

1. Пригадайте особливості сонета як твердої поетичної форми. Чи дотримується Бодлер у віршах «Альбатрос» та «Відповідності» основних правил написання сонета? Що, на вашу думку, привабило поета у цій формі?
2. Що таке синестезія? Знайдіть приклади використання синестезії у вірші «Відповідності». Яку роль вона відіграє у творі?
3. Чи можна ліричного героя вірша «Відповідності» назвати медіумом? Чому?
4. Використовуючи цитати з вірша, спробуйте сформулювати принцип відповідностей, про який говорить Бодлер. Чому саме цей сонет сучасники поета сприйняли як утілення нової естетичної програми?
5. Спираючись на текст сонетів «Альбатрос» і «Відповідності», поясніть думку Бодлера щодо призначення поета. У ХХ ст. український поет Євген Маланюк сформулював призначення митця таким чином: «Як в нації вождів нема — / Тоді вожді її поети». Чи погодився б із таким твердженням ліричний герой Бодлера?

ВЕЧОРОВА ГАРМОНІЯ

Надходить час, коли стебло співає росне,
Немов кадило, цвіт димує в тишині;
Мелодій повіви зринають запашні,
Меланхолійний вальс та очманіння млосне!

Немов кадило, цвіт димує в тишині,
І серце скрипки десь тремкоче стоголосне.
Меланхолійний вальс та очманіння млосне,
Як вітвар, небеса високі і смутні.



▲ Вінсент Ван Гог. Зоряна ніч. 1889

І серце скрипки десь тремкоче стоголосне,
Те серце, що труну ненавидить і в сні!
Як вітвар, небеса високі і смутні,
Упало в кров свою світило життєносне.

Те серце, що труну ненавидить і в сні,
З минувшини бере світання високосне,
Упало в кров свою світило життєносне,
Та сяє, мов потир, твоє лице мені.

Переклад Дмитра Павличка

Вірш «Вечорова гармонія» теж належить до циклу «Сплін та ідеал». Вважають, що він пов'язаний з Аполлонією Сабатьє, французькою художницею і господинею літературного салону, де Шарль Бодлер був одним із завсідників. Перед читачами розгортається чарівлива картина вечірнього пейзажу. Звук скрипки, серце якої «десь тремкоче стоголосне», зливається зі співом «рослого стебла» у неймовірному кружлянні «меланхолійного вальсу». Душа ліричного героя перебуває в стані «м'якого очманіння».

У цьому вірші Бодлер демонструє віртуозну поетичну майстерність. Крім синестезії (запашні мелодії, співуче стебло, цвіт, що, немов кадило, «димувє в тишині»), він демонструє філігранне володіння поетичною технікою. Вірш насправді складається не з 16, а з 10 рядків, адже кожен 2-й та 4-й рядки попередньої строфи стає 1-м і 3-м у наступній, створюючи неймовірний, водночас і заспокійливо-захопливий, і піднесено-умиротворений ритм-настрій. Однак у цей гармонійний вечоровий пейзаж дисонансом уриваються тривожні відчуття, що не дають спокою ліричному герою. Образи сонця, «світила життєносного», що «упало в кров свою» (розкішна картина криваво-червоного надвечір'я, заходу сонця), серця скрипки, «що труну ненавидить і в сні», небес високих і смутних навіюють тривогу і передчуття недовговічності цієї вечорової гармонії: «А серцю вже набрид той нереальний світ, / Воно в минувшині бере своє коріння! / У крові сонячне втопилося проміння... / Мене твій образ, мов потир сьайний, сліпить!» (переклад Всеволода Ткаченка).

Останній акорд поезії — звертання до невідомої жінки, порівняння її світлого лику та внутрішнього осяяння із сянням блискучої церковної чаші (потира) — просякнутий стриманим оптимізмом.

1. Поясніть назву вірша «Вечорова гармонія». Про яку гармонію йдеться у творі?
2. Спробуйте сформулювати тему та основну думку вірша «Вечорова гармонія». Чи легко це зробити? Чому?
3. Знайдіть приклади використання синестезії у творі. Чи можна її замінити на інші художні засоби? Яку роль відіграє синестезія у тексті?
4. Визначте особливості будови вірша. Чому поет повторює рядки у строфах? Чи можна це назвати рефреном?
5. Якби ви підбирали музику до цього вірша, до якої тональності ви б звернулися? Чи дає підказку поет у своєму творі?

6. Якими засобами нідерландський художник Вінсент Ван Гог створив гармонію своєї картини «Зоряна ніч»? Уявіть полотно «Вечорова гармонія», намальоване Ван Гогом: що і як, на вашу думку, на ньому було б зображено?
7. Проект. За мотивами вірша «Вечорова гармонія» підготуйте мультимедійні презентації-розвідки «Пейзаж у європейському живописі другої половини XIX ст.»; «Жіночий портрет у європейській поезії другої половини XIX ст.» тощо.

ВІДЛУННЯ

У вірші українського поета, перекладача й літературознавця Ігоря Качуровського «Із наслідування французькій», який він написав російською мовою, помітне відлуння поезій А. Рембо («П'яний корабель») і Ш. Бодлера («Альбатрос»).

ІЗ НАСЛІДУВАННЯ ФРАНЦУЗЬКІЙ

Заплутаним, кривим і ламаним зигзагом
Мандрує корабель з чиймось гордим стягом,
З розбитим корпусом, зі зламаним стерном,
І білий альбатрос висить над тим судном.

Від сонця бронзові, обвітрені та босі
Знічев'я вештаються тут і там матроси
Усе їм байдуже, лиш ром би був огнистим
І сріблом гаманці побрязкували чистим.

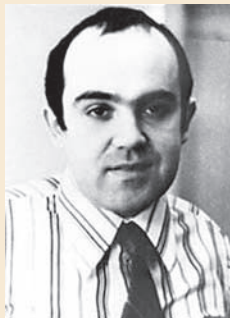
У пасажирів — сплін. Нудьга їх поїняла.
Їх мізки мізерні спекота розпекла,
Їм правди не знайти і суті не збагнуть:
«Куди ж ми всі пливем? І де скінчаєм путь?».

Ніхто не відчува тривоги і омани,
Спокійні й завчені всі рухи капітана...
Та знає, де маяк, і гавань, і земля
Лиш білий альбатрос над носом корабля.

Переклад Юрія Ковбасенка

ШТРИХИ ДО ПОРТРЕТА ПЕРЕКЛАДАЧА

МИХАЙЛО
МОСКАЛЕНКО



Михайло Москаленко (1948–2006) закінчив біологічний факультет Київського університету ім. Тараса Шевченка, але література вабила його більше. Завідував відділом поезії журналу іноземної літератури «Все-світ», найстарішого журналу України, заснованого в 1925 р. В. Елланом-Бла-

китним, М. Хвильовим та О. Довженком. Наприкінці 1970-х рр., під час чергової хвилі репресій проти української інтелігенції, із журналу «Все-світ» пішли кілька провідних спеціалістів, у тому числі Д. Павличко та М. Москаленко. Декілька років М. Москаленко, як «неблагонадійний», не міг знайти собі роботу, поки на початку 1980-х не став редактором видавництва «Дніпро». М. Москаленко не лише перекладав іноземних письменників українською мовою, а і як редактор та упорядник готував до виходу книжки, що стали помітним явищем в українському культурному просторі: «Золотослів. Поетичний космос Давньої Русі» (1988), «На ріках Вавилон-

ських. З найдавнішої літератури Шумеру, Вавилону, Палестини» (у співавт. з В. Афанасьевою та І. Дьяконовим, 1991), «Тисячоліття. Поетичний переклад України-Руси» (1995) та ін. За влучним висловом Максима Стріхи, перекладацька та редакторська робота М. Москаленка була спрямована не на те, щоб запроваджувати у літературу цікаві чужинецькі літературні явища, а на те, щоб творити саму літературу, мову в її найвищих вимірах, у вимірах, відповідних найкращим європейським зразкам. Збірка поезій Ш. Бодлера видавництва «Дніпро» (1989), над якою працював М. Москаленко, стала першою повною українськомовною збіркою віршів французького поета.

Король поетів

ПОЛЬ ВЕРЛЕН

Поезії

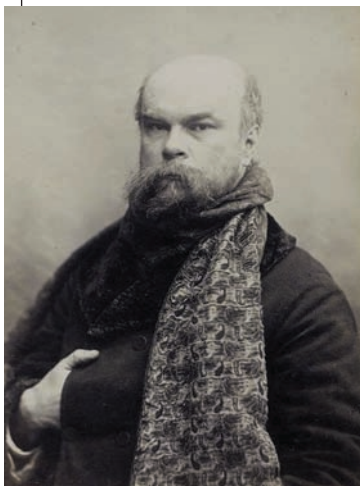
Наприкінці XIX ст. в кав'ярнях Монмартру часто з'являвся невеличкий лисий опецькуватий чоловічок із високим сократівським чолом. За скромне частування за столом він декламував вірші та роздавав автографи на серветках. Поряд із ним часто можна було побачити молодих поетів і малярів. Здивованому обивателю пояснювали, що цей ще не старий чолов'яга, чимось схожий на фавна, — «король поетів». Обиватель дивувався, знизував плечима, бубонів собі під ніс щось про кінець світу, купував «королеві поетів» чергову чарку хмільної рідини, не забувши взяти серветку з автографом. А незабаром діти цього обивателя продавали ці серветки на аукціонах із великим зиском для себе, а діти дітей — за його віршами вчилися читати. Чарівна метаморфоза: із «проклятого» Король поетів перетворився на хрестоматійного.

ГОТУЄМОСЯ ДО ДІАЛОГУ

ПОЛЬ ВЕРЛЕН (1844—1896)

Поль Верлен народився в сім'ї із середніми статками. Батько, військовий інженер, вважав себе невдахою і для сина прагнув іншої долі. Іншої долі для себе хотів і Поль. Тільки для батька ця інша доля асоціювалася з кар'єрою адвоката чи банкіра, а хлопець прагнув якнайшвидше стати дорослою людиною і поринути в мистецьке життя. Його захоплювали вірші парнасців, хоча насправді великим він вважав лише Шарля Бодлера.

Важливу роль у долі Верлена відіграло ототожнення себе з людьми, що народилися під знаком лиховісного Сатурна, планети, яка нібито позбавляє людей розуму, а натомість наділяє неспокійною бентежною уявою. Свою першу збірку поет так і назвав — **«Сатурнічні поезії» (1866)**. Вона витримана в традиціях романтизму, парнасців і Бодлера, у ній наявні протиставлення яскравого минулого й безбарвного сьогодення, естетизація дійсності, специфічна пластичність і гармонія форми, надлишкова риторичність вірша. Однак уже в цих ранніх творах проявляється глибока своєрідність бачення світу, основу якого становить інтуїтивне осягнення того, що «співає всередині», вгадується прагнення поета злити враження від дійсності з образами душевних станів, виникає неповторна мелодія верленівської строфи.



▲ Поль Верлен. Париж. 1893

Світ розколовся, і тріщина пройшла крізь Верленове серце.

Генріх Гайне

Після закінчення ліцею Верлен улаштувався працювати в міській ратуші Парижа, де почав спілкуватися з радикально налаштованими поетами. Потім він захопився вишуканим мистецтвом XVIII ст., результатом чого стала не лише збірка **«Галантні свята» (1869)**, а й одруження поета з Матильдою Моте. Верлен тоді був не лише пристойною, а й вигідною партією: мав певні кошти, друкувався у різних виданнях, обіцяв стати знаменитим...

Поет і сам на хвилику повірив у можливість сімейного щастя. Народилася дитина, вийшла друком поетична збірка **«Добра пісня» (1870)**, яку Віктор Гюго назвав «квіткою в бомбі». Ця бомба вибухнула, коли в домі Верленів з'явився юний Артюр Рембо. «Син сонця» нагадував Матильді варнака. Вона, як могла, намагалася врятувати сімейне вогнище, та з того нічого не вийшло. Верленові теж захотілося стати «сином сонця», досягти внутрішньої свободи й незалежності від обивательського оточення. А що може бути вільнішим, ніж незалежне життя мандрівника?

Дворічна подорож з Рембо Бельгією та Англією стала чи не найпродуктивнішим періодом становлення Верлена-поета. Саме в цей час формується кістяк Верленової поезики «пісні без слів». Верлен прагне досягнути природу поетичної творчості, цікавиться імпресіоністичними пошуками Моне, сугестивним впливом музики на людину.

Збірка **«Романси без слів» (1874)** складалася з віршів, які не стільки змальовували картини природи, скільки відтворювали внутрішній стан поета, «пейзажі його душі». Звісно, прикмети реального світу у Верлена наявні, але поет виділяє в ньому лише те, що в цей момент є джерелом його вражень. Тим самим вірші перетворюються на своєрідні емоційні ескізи, етюди, замальовки, фрагменти, не зв'язані ані єдиною темою, ані логікою розвитку. Надзвичайна музичність, на якій так наполягав Верлен, досягається за допомогою повторів, алітерацій, внутрішнього римування, особливим сполученням французьких голосних, приголосних і носових звуків. Тоді ж написаний знаменитий вірш «Поетичне мистецтво», який став своєрідним поетичним маніфестом (як колись «Мистецтво поетичне» Буало — для класицизму, див. нижче) одразу двох літературних напрямів: символізму й імпресіонізму.

Проте напружене інтелектуальне життя Верлена вельми контрастувало з блуканнями по пивницях. Поета не полишало почуття провини перед дружи-



Ніколя Буало (1636—1711) — французький поет, критик, теоретик класицизму, автор трактату «Мистецтво поетичне». У середині XVII ст. французький класицизм уже завоював певні позиції і виявив основні свої риси як літературний напрям, але теорія його ще не була приведена в систему. Це зробив Буало у своєму «Мистецтві поетичному» (1674).

ною, яку він покинув із маленькою дитиною. Неприйняття Рембо того, чим жив Верлен, постійні погрози покинути його призвели до сварки, під час якої захмелілий Верлен вистрелив у приятеля і поранив його. Два роки Верлен провів у брюссельській в'язниці.

Ще у в'язниці Поль Верлен звернувся до Бога, навіть спробував повернути до католицизму Рембо. Тож після повернення до Парижа він намагався відновити стосунки з дружиною, але Матильда його не вибачила. Прагнучи розпочати нове життя, Верлен переїхав до Лондона й викладав там у колежі. Його життя нічим не було схоже на те, яке він вів до цього часу. Головні його правила — мудрість і віра. Після повернення до Парижа довго не міг знайти роботи, зрештою, став учителем. Він намагався знайти себе в селянській праці, жив у передмісті Парижа.

У першій половині 1880-х рр. Верлен надрукував вірш «Поетичне мистецтво» (1882), а також книжку літературно-критичних статей «Прокляті поети» (1884). У ній він створив низку портретів поетів-символістів (назвавши їх «проклятими») і дав ґрунтовну характеристику цієї найновішої школи, визнавши геніями зовсім невідомих тоді широкій публіці Стефана Малларме, Артюра Рембо та ін. Успіх «Проклятих поетів» викликав цікавість публіки не лише до них, а й до Верлена, тож він почав видавати свої твори та одержувати за них гонорари.

А далі його твори почали друкувати великими накладками, про нього писали статті, величали главою «школи декадентів», проголосили Королем поетів...



◀ Анрі Фантен Латур.
За столом. 1872

«Прокляті поети»: Поль Верлен (сидить крайній зліва), Артюр Рембо (сидить біля Верлена).

1. Поясніть значення понять «символізм», «символ», «звукопис», «алітерація», «асонанс», «сугестія».
2. Як ви розумієте вислів «прокляті поети». Чому, на думку Верлена, Бодлер належить до «проклятих поетів»? Чи належить до них він сам? Відповідь аргументуйте.
3. Чому символісти вважали Верлена своїм предтечею?
4. Визначте провідні теми й мотиви лірики Верлена.

Неголосні
Млосні пісні
Струн осінніх
Серце тобі
Топлять в журбі,
В голосіннях.

Блідну, коли
Чую з імлі —
Б'є годинник:
Линуть думки
В давні роки
Мрій дитинних.

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

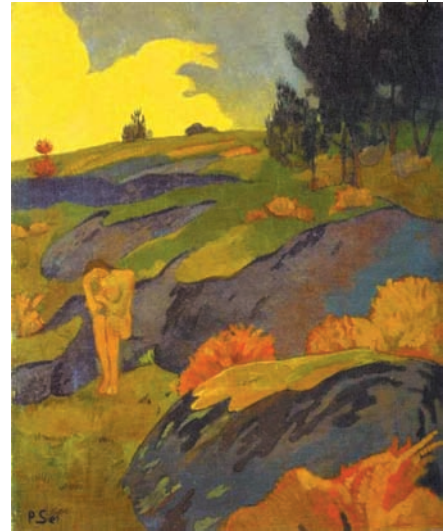
*Переклад
Григорія Кочура*

Довгі жалі,
Скрипок в імлі
Спів осінній, —
Крають, смутні,
Серце мені,
Млосні й плинні.

Сил не стає,
Блідну, як б'є
Час, як завше;
Плачу, прудкі
Давні роки
Пригадавши.

Вийду — й мене
Вітер жене
Напропале,
Кине і знов
Носить, немов
Лист опалий.

*Переклад
Михайла Москаленка*



▲ Поль Серюзьє. Меланхолія. 1891

Цей верленівський шедевр, який вимагає неабиякої перекладацької майстерності, неодноразово відтворювали українською мовою. Першим це зробив Павло Грабовський ще у 1897 р. До цієї праці долучилися також Борис Тен, Микола Лукаш, Григорій Кочур, Святослав Гординський, Михайло Москаленко, Ігор Качуровський, Всеволод Ткаченко та інші майстри художнього перекладу.

ета міг надихнути вірш Ш. Бодлера «Епіграф до засудженої книги», в якому йшлося про «книгу зла і гіркоти».

Поезії збірки сповнені тривоги, туги й відчаю. Глибокий біль ліричного героя суголосний сумним пейзажам, які стали своєрідним символом-уособленням людської душі. Тож ці пейзажні мініатюри П. Верлена почали називати пейзажами душі. Саме таким «пейзажем душі» став і вірш «Осінь пісня», який увійшов до циклу «Сумні пейзажі».

«Осінь пісня» — один із найвідоміших творів Поля Верлена. Вірш входить до першої збірки поета «Сатурнічні поезії», яка складається з вступного вірша «Давня мудрість», прологу, розділів «Меланхолія», «Офорти», «Сумні пейзажі», «Примхи», «Інші поезії» та епілогу. Вірш «Давня мудрість» є своєрідним ключем до розуміння збірки та образу її ліричного героя. В ньому мова йде про людей, які народжені під знаком Сатурна — похмурої та сумної планети. Вони вирізняються неспокійною важкою вдачею, не мають щастя у житті, й на їхню долю випадає «багато нещастя і жовчі». Саме таким, «сатурнічним», уважав себе і Поль Верлен. Як визнають, до створення «сатурнічного» ліричного героя поета

Ця поетична мініатюра складається з трьох шестирядкових чотиристопних строф. Віртуозна мелодичність цього вірша досягається за допомогою алітерацій та асонансу. Саме звукопис, який в оригіналі немов переливається-трансформується від строфи до строфи, є найскладнішим у перекладі поетичної мініатюри. В оригіналі центральним образом твору є метафора «пісень скрипки осені» («скрипки листопада» *(у перекладі Миколи Лукаша)*; «струн осінніх» *(у перекладі Григорія Кочура)*; «кобз осінніх» *(у перекладі Всеволода Ткаченка)*. Це може бути і нескінченний осінній дощ, і монотонне завивання листопадового вітру, і тужливі ридання. Саме ця осіння пісня стискає серце ліричного героя, потопивши його в журбі. Спогади про минуле («дні ясні», «давні роки мрій дитинних») контрастують із трагічним світовідчуттям і примушують ліричного героя йти в морок ночі, де його крутить і жене «вихровий вир». Символом неприкаяності і приреченості ліричного героя став жовтий листок, зірваний злим осіннім вітром; опалий листок у французькій мові називають «мертвим»: «Рушаю в путь, / А вітру лють / З пересвистом / Мною изнов / Крутить, немов / Мертвим листом» *(переклад Ігоря Качуровського)*.

Ритм вірша неначе повторює рух осіннього листка, який, кружляючи, падає додолу...

У МИСТЕЦЬКОМУ КОНТЕКСТІ

КЛОД ДЕБЮССІ І ПОЛЬ ВЕРЛЕН



▲ Дональд Шерідан.
Портрет Клода Дебюссі

Клод Дебюссі (1862—1918) — видатний французький композитор, піаніст і диригент, основоположник музичного імпресіонізму. Найімовірніше, вперше ім'я Верлена Дебюссі почув десятилітнім хлопчиком, коли брав приватні уроки музики у мадам Моте, тещі Поля Верлена, адже саме тоді Верлен із дружиною мешкали в будинку її батьків на Монмартрі. Не виключено, що в цей час відбулася й перша особиста зустріч майбутнього композитора з молодим поетом. До того ж і мистецький талант Дебюссі формувався під значним впливом поетів-символістів. Він віддавав перевагу гармонії над мелодією, вважаючи головними у музичному творі нюанси звучання, що мали виражати відтінки почуттів, відчуттів і вражень.

Упродовж 1881—1891 рр. Дебюссі створив низку вокальних мініатюр на вірші Верлена, серед яких цикл «Забуті арієти», що складається з шести музичних інтерпретацій віршів Верлена зі збірки «Романси без слів», у тому числі поезії «Так тихо серце плаче...».

1. Як ви розумієте вислів «пейзаж душі»? Чи можна назвати вірші Верлена «пейзажами душі»?
2. Порівняйте переклади Верленової «Осінньої пісні» М. Москаленка і Г. Кочура. Який із цих перекладів вам сподобався більше? Чому?
3. Яку роль у віршах Верлена відіграє звукопис?
4. Спробуйте визначити художні засоби, які Верлен найінтенсивніше використовує у своїх творах.

5. Схарактеризуйте ліричного героя «Осінньої пісні». Чи можна назвати цей вірш символом?
6. Героїня новели О. Генрі «Останній листок» прив'язала своє життя до листка осіннього плюща. Порівняйте мотиви, світовідчуття головних героїв, пейзажі тощо новели О. Генрі та вірша П. Верлена. Що їх об'єднує? Чи збігається символіка опалого листя у цих письменників? Чим це можна пояснити?
7. Доберіть (створіть) до вірша музичні та/або живописні ілюстрації. Поясніть вибір.
8. Поясніть роль асонансів та алітерацій у перекладах «Осінньої пісні».
9. Мультимедійний проект. Використовуючи текст «Осінньої пісні», створіть слайд-шоу (фотофільм, відеокліп тощо).

ПОЕТИЧНЕ МИСТЕЦТВО (1874)

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

Не клопочись добором слів,
 Які б в рядку без вад бриніли,
 Бо наймиліший спів — сп'янілий:
 Він невиразне й точне сплів,

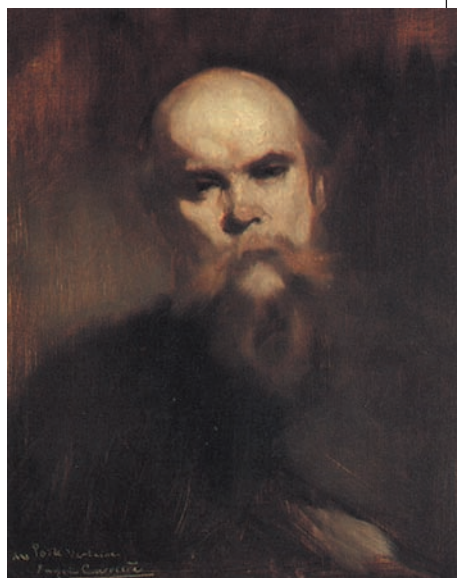
В нім — любий погляд з-під вуалю,
 В нім — золоте тремтіння дня
 І зірок осіння метушня
 На небі, скутому печалю.

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

Винищуй дотепи гризькі ті,
 Той ум жорстокий, нищий сміх,
 Часник із кухонь тих брудних
 Від нього плач в очах блакиті.

Хребет риторичі скрути
 Та ще як слід приборкай рими:
 Коли не стежити за ними,
 Далеко можуть завести.

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



▲ Ежен Каррієр. Портрет Поля Верлена. 1890

Так музики ж всякчас і знов!
Щоб вірш твій завше був крилатий,
Щоб душу поривав — шукати
Нову блакить, нову любов,

Щоб мчав, де далеч непохмура,
Де чари діє вітерець,
Де пахне м'ята і чебрець...
А решта все — література.

Переклад Григорія Коцура

Вірш «Поетичне мистецтво» Верлен написав у 1874 р., коли Франція відзначала двохсотріччя появи «Поетичного мистецтва» Ніколя Буало. Традиції мистецтва класицизму з його унормованістю і приписами були у французькій поезії надзвичайно міцними.

Правила французького віршування вимагали від поетів дотримуватися досить суворих норм: використовувати певну кількість складів у рядку та впорядковувати рими; мова мала «підкорятися» розмірові, а словосполучення чи зв'язну частину речення не можна було, скажімо, розривати між рядками тощо. Саме ці правила вперше сформулював у своєму поетичному трактаті Ніколя Буало. Щоправда, проти них повстали поети-романтики, спочатку відмовившись від архаїзмів, а потім увівши в поезію розмовну лексику, однак радикальна революція у французьку поетичну техніку прийшла разом із творчістю Верлена й Рембо. Маніфестом цієї нової поезії став вірш «Поетичне мистецтво», вперше надрукований у збірці «Колишнє і недавнє», у розділі «Колишнє» (1882). Присвячено його Шарлю Морісу, літературному критику, який спочатку виступав проти модерністських явищ у поезії, а потім став їхнім палким прихильником і великим шанувальником творчості Верлена.

У своєму мистецькому маніфесті Верлен виступає за новий погляд на призначення поезії. Якщо до нього від поета вимагали змалювати чи розповісти про предмети, явища чи стан душі, то Верлен хоче передати враження від предмета або явища, висловити почуття та невловимі настрої, нав'язавши тим самим певні емоції й читачам, розказати про невимовне.

Найбільший теоретик класицизму Буало у великій поемі з чотирьох пісень виклав безліч правил художньої творчості, звертаючись до поетів, вимагав від них чіткості та ясності:

Ви вчіться мислити, тоді уже писать.
Що справу ми собі здаємо виразніше,
То й наше твориво складається ясніше.
Рука не зрадить нас, як певна голова,
І легко ми тоді знаходимо слова.
Закони язика ви майте за священні,
Хоч би в найвищому писалося натхненні.
І мелодійністю не знайти мене,
Як бачу слово я невірне чи чудне...

Переклад Максима Рильського

Не сприймаючи такої позиції, Верлен протиставляє цій поемі-трактату маленький вірш з єдиною вимогою: поезія має бути подібною до музики — майже безтілесною, побудованою на нюансах, невизначеною, нериторичною, ірраціональною, спрямованою до іншого, ідеального світу.

Ба більше, він навіть закликає «хребет риториці скрутити», виступаючи проти будь-якого добре продуманого, завчасно «розрахованого» красномовства, майстерності, а то й віртуозності в уживанні різноманітних сталих мовних конструкцій. Він виступає за природну музичність вірша, за недомовленість, натяк і відтінки, бо лише вони можуть з'єднати непоєднуване — «сурму й флейту, мрію й сон». Він проти надмірної приземленості поезії, адже від цього «плач в очах блакиті». Що може означати ця метафора? Це, за Верленом, також неважливо, адже вона звернена не до розуму, а до почуттів читача, тож пробуджує в його уяві неймовірну кількість різноманітних картин і символів. А саме в цьому полягає завдання справжньої поезії, якій протистоїть... література, тобто поезія, що має бодай натяк на якийсь розгорнутий сюжет. А ось до неї поет ставиться дещо іронічно...

1. Як ви розумієте заклик Верлена до поетів: «Найперше — музика у слові»? Чи згодні ви з думкою Буало, що треба вчитися мислити, а потім уже писати? Чия точка зору — Буало чи Верлена — вам ближча? Відповідь аргументуйте.
2. Послуговуючись порадами Верлена, які він виклав у «Поетичному мистецтві», спробуйте створити свій «пейзаж душі».
3. За віршем «Поетичне мистецтво» сформулюйте, якою, на думку Верлена, має бути справжня поезія.
4. За творами Верлена напишіть твір на одну з тем: «Про музику лиш треба дбати...»; «Так тихо серце плаче...»; «Послухайте цю ніжну пісню...»; «Туди, де далеч непохмура...»; «Є така поезія Верлена...» (Максим Рильський)».
5. Чи знайшли ви серед віршів Верлена той, який би відповідав «пейзажеві» вашої душі?

ВІДЛІУННЯ

Максим Рильський

Є така поезія Верлена,
Де поет себе питає сам
У гіркому каятті: «Шалений!
Що зробив ти із своїм життям?»

О, якби лиш не таке питання
На вечірнім виписалось тлі,
Коли хмарка жевріє остання
Острівцем на березі землі,

Коли стигнуть води сизуваті
І синіють шиби у вікні,
Коли присмерк залягає в хаті
І шепоче в лад самотині!

Як палає світле листя клена!
Місто вдалині як гомонить!
Ні! Рядком розпачливим Верлена
Я не хочу вечір свій зустріть!

1959

Подорожній у черевиках, підбитих вітром

АРТЮР РЕМБО

Поезії

Молоді паризькі поети творили модерну поезію, марячи фантазмагоричними віршами свого, як вони його називали, «вчителя й бога», який десь несподівано зник. А в цей час їхній «учитель і бог» марив... мільйоном франків і заробляв їх в африканських авантюрах, щоб потім повернутися до Франції, одружитися, бажано на мільйонерші, і, можливо, навіть видавати журнал... Здавалося б, де це бачено, щоб геній сам відмовився від своєї геніальності?! Але з Рембо трапилося саме так.

ГОТУЄМОСЯ ДО ДІАЛОГУ

АРТЮР РЕМБО (1854—1891)

Жан Ніколя Артюр Рембо народився, за його власним висловом, «у найбільш ідіотському з-поміж усіх провінційних міст» — Шарлевілі в Арденах. Чи знав



▲ Анрі Фантен-Латур. Портрет Артюра Рембо (фрагмент). 1872

Я споглядаю, як спадають покриви з усіх таємниць: релігій і природи, смерті, народження, майбутнього, минулого, космогонії, самого небуття.

Артюр Рембо

він, що таке материнська любов? Принаймні багато дослідників його творчості шокує бунтарство поета виводять саме з конфлікту юнака з родиною, точніше, з матір'ю. Кажуть, це була непересічна особистість, яка сама утримувала родину, навіть перебувала у своєрідній опозиції до мешканців Шарлевіля. Головним у житті для неї були гроші: поетичними спробами сина вона зацікавилася лише тоді, коли дізналася, що вони можуть принести певні кошти, сердилася на доньку, що та відмовилася від «цікавої партії», а згодом кинула її саму під час косовиці й поїхала у Марсель до брата, який помирав. Але жодного разу вона не вигнала сина, коли він, голодний і обідраний, повертався зі своїх мандрів, і навіть замовила йому найдорожчу похоронну месо.

За родинними переказами, Рембо був дитиною геніальною. Начебто він з'явився на світ із широко розплющеними очима, а коли його поклали на підлогу на подушку, щоб перший раз сповити, немовля сміючись поповзло до дверей. Його успіхи у школі вражали: він був першим учнем, отримав безліч нагород, які згодом продав під час однієї зі своїх мандрівок. У школі ним надзвичайно пишалися, вірш «Новорічні подарунки сиріт», який

написав п'ятнадцятирічний Рембо, відкриває чи не всі його збірки. Чотири рази хлопчик тікав із дому, навіть добрався до Парижа... У сімнадцять років він знову з'явиться в столиці на запрошення Верлена. Найвідоміші його вірші на той час уже були написані.

Це був дивний юнак, що не визнавав жодного авторитету, жодних правил і жодних обмежень. Кажуть, сам Віктор Гюго прихильно називав Рембо «Шекспіром-дитиною». А юний геній, здавалося, не переймався долею своїх творів. З його дірявих кишень весь час випадали вірші, записані на якихось клаптиках паперу. Автографи своїх творів він залишав будь-де, будь-коли і будь-кому: ціла збірка віршів «Натхненне полювання» була покинута й безслідно зникла в квартирі Поля Верлена. Пізніше Верлен, який доклав багато зусиль, щоб надрукувати твори Рембо, буде з пам'яті відновлювати вірші свого юного друга.

А сам Артюр Рембо переймався зовсім іншими питаннями. Його в житті не влаштовувало геть усе: буржуазна мораль, політичний устрій, сучасна поезія. Буржуазну мораль він епатувє ексцентричними скандалами, для переустрою світу складає власну конституцію, а для поезії намагається знайти універсальну мову.

За власним зізнанням Рембо, він брав участь у Паризькій комуні й навіть був свідком її падіння (1871). Дехто з дослідників у цьому сумнівається, але те, що тогочасні паризькі події відбилися у творчості Рембо, є незаперечним фактом. Ось гнівні рядки «поета-громадянина» Рембо з вірша «Паризька оргія, або Париж заселяється знову» (йдеться про «заселення» Парижа «версальцями», які поверталися після падіння Паризької комуні):

Падлюки, ось Париж! Заповнюйте вокзали!
А сонце висушить вогнем легень жарких
Бульвари, що колись скривавили Вандали.
Твердиня Заходу, одне із міст святих!..

Гидотні запахи вдихайте, о падлюки!
Вмочайте в трупний яд мотузку і стилет!
На тім'я владно вам свої поклавши руки:
«Загиньте в безумі!» — наказує Поет...

Переклад Всеволода Ткаченка

Перебування в Парижі упродовж 1871–1872 рр. для творчого зростання Рембо було надзвичайно плідним. У цей час він пише найкращі свої твори, зокрема знаменитий «П'яний корабель», і виступає з новою теорією про роль поета в суспільстві. На думку Артюра Рембо, справжній поет — це ясновидець, що володіє таїною алхімії слова, це немов Прометей, викрадач вогню, що несе людству нову цивілізацію. Він намагається поєднати звук і колір, винайти нові ритми і нові образи.



Геній Рембо, стрімкий і суперечливий, як комета, промайнув на обрії символізму, залишивши за собою зоряний слід, до кінця ще не розгаданий...

Осип Мандельштам



◀ Оділон Редон. Червоний корабель. 1905

Всі усталені норми віршування Рембо відкидає геть (зокрема, звертаючись до вже знайомого вам верлібру), натомість пропонує свої власні: «Я кажу, що треба стати ясновидцем, зробити себе ясновидцем, — писав Рембо в листі до поета П. Демені від 25 травня 1871 р. — Поет робить себе ясновидцем довгим, безмежним і обґрунтованим розладом усіх почуттів. Придатні будь-які форми любові, страждання, безуму. Він сам шу-

кає, сам виснажує себе всілякими отрутами, аби мати лише квінтесенцію. Невимовна мука, коли йому потрібна вся віра, вся надлюдська сила, тоді він стає найхворішим, найзлочиннішим, найпроклятішим серед усіх — і Найученішим! Бо він досяг невідомого. Тому що він викохав більше, ніж будь-хто, свою душу, й так багату! Він досягає невідомого і, божеволіючи, перестає розуміти свої видіння, — він їх побачив! І нехай він згорить під час свого зльоту від нечуваних і несказаних речей: прийдуть нові трудівники; вони почнуть від тих горизонтів, де знесилено впав попередник!». Така несамовита спрямованість до пошуку нового не вміщалася навіть у межах модернізму, вона нагадує радше прагнення й естетичні програми митців-авангардистів, але про це йтиметься в наступних класах.

Варто зазначити, що цю метафору поетичного мистецтва багато хто з послідовників Рембо сприйняв надто буквально. Але в цій формулі бракує згадки про головне: до всього переліченого необхідна наявність не просто таланту, а геніальності, яка в Рембо, безперечно, була. То чи варто дивуватися, що в більшості з них нічого не вийшло?

Кажуть, що все творче (та й не лише творче) життя Артюра Рембо стало суцільним експериментом. Мабуть, так воно й було, оскільки поет був невтомним руйнатором усіх усталених схем і норм і водночас сміливим дослідником нових шляхів у мистецтві.

ЦЕ ЦИКАВО

Свідченням надзвичайних здібностей і раннього розвитку Артюра Рембо є його успішне навчання. Після того як він перейшов до четвертого класу, проминувши п'ятий, директор коледжу, не приховуючи явної симпатії до вундеркінда й водночас певного побоювання за його майбутнє, промовив: «Рано чи пізно цей хлопчик змусить говорити про себе, це буде або геній добра, або геній зла».

Від матері Артюра Рембо успадкував високий зріст, довгі руки з вузлуватими

пальцями, різкий голос, а головне — жахливу гордість, дику впертість і залізну волю. І ще одне — божевільну скупість, що непомірно здолала його в другій половині життя, коли на зміну поетові прийшов купець. Вона, напевно, схвалила б (і, можливо, схвалювала) патологічну передбачливість сина, який носив зашитими в пояс двадцять кілограмів золотих монет.

*Олена Мурашкінцева.
Верлен і Рембо. Два полюси*

А поки що була його подорож із Верленом Бельгією та Англією. На жаль, для Артюра Рембо вона стала фатальною. Вже написані всі вірші, зокрема вірші в прозі «Осяяння» (1872–1873), книга роздумів у прозі й віршах «Сезон у пеклі» (1873) (наклад цієї чи не єдиної надрукованої збірки, яку побачив Рембо, він майже повністю спалив). Поль Верлен, який на той час уже вийшов із в'язниці, намагався зібрати вірші свого друга і надрукувати їх. Але той зовсім полишив поезію і після 1873 р. не написав жодного віршованого рядка. Поет зник. Згодом Альбер Камю назве те, що сталося з Рембо, духовною смертю, а люди, які особисто не знали поета, не могли пов'язати геніальні вірші талановитого бунтаря з людиною, яка блукала світами в пошуках заробітку. Але й у цих блуканнях Рембо був непересічним.

Африка, де Рембо вирішив надбати свій мільйон, для європейця на той час була небезпечною країною. Декілька разів він заробляв чималі гроші й декілька разів їх втрачав. Він опинився в містечку Харарі, де до нього побувало лише два французи. Ризик і смертельна небезпека — його постійні супутники на цьому континенті. У Парижі все частіше й частіше друкували вірші Рембо, а той, здавалося, більше переймався тим, чи не обдурив його під час чергової оборудки якийсь місцевий вождь. Щоправда, в бюлетенях Географічного товариства можна натрапити на якогось Рембо, що першим серед європейців потрапив у Бубасу. Та хіба мало є людей з однаковими прізвищами?!

Здавалося, життя почало потроху налагоджуватися: більш-менш значні кошти надсилав матері (вона на них, усупереч його волі, прикупляла землю), можна було повернутися до Франції... Та хвороба сплутала всі карти. Гострий біль у коліні виявився саркомою. У Марсельському шпиталі йому ампутували ногу, але було вже пізно — хвороба брала своє. У шпитальній книзі по-діловому сухо записали, що о 10-й годині 10 листопада 1891 р. у віці 37 років помер неогоціант Рембо. В останню путь тіло поета проводжали матір і сестра. А молоді монмартрські поети в цей час марили «Голосівками» і пробували творити нову поезію...

Незабаром після смерті Артюра Рембо Стефан Малларме написав про нього: «Він мов... метеор, спалахнув і погас».

▼ Пам'ятник Артюру Рембо в Парижі



1. Визначте провідні теми й мотиви лірики А. Рембо.
2. Як ви розумієте значення слів «осіяння» та «яснобачення»? Який зміст у них вкладав Рембо? Чи можемо ми його поезію вважати «осіянням», а самого А. Рембо — «ясновидцем»? Відповідь аргументуйте.
3. У чому полягали основні художні принципи символістів?
4. Які відкриття в поезії здійснив Рембо? Чому символісти вважали провісниками нової поезії саме А. Рембо й П. Верлена?



► Артур Рембо. Карикатура Луке на обкладинці журналу. 1888

ГОЛОСІВКИ

А чорне, біле **Е**, червоне **І**, зелене
У, синє **О** — про вас я нині б розповів:
А — чорних мух корсет, довкола смітників
 Кружляння їх прудке, дзижчання тороплене;

Е — шатра в білій млі, списи льодовиків,
 Ранкових випарів тремтіння незабгненне;
І — пурпур, крові струм, прекрасних уст шалене,
 Сп'яніле каяття або нестримний гнів;

У — жмури на морях, божественно глибокі,
І спокій пасовищ, зморщок мудрий спокій —
 Печать присвячених алхімії ночей;

О — неземна сурма, де скрито скрегіт гострий,
 Мовчання Янголів, світів безмовний простір,
 Омега, блиск його фіалкових Очей.

Переклад Григорія Кочура

Вірш «Голосівки» (1871), створений шістнадцятилітнім поетом, сприймався символістами як своєрідний поетичний маніфест. У цьому сонеті

Рембо, слідом за Бодлером («Відповідності»), намагається віднайти відповідності між кольором і звуком, низьким і піднесеним, потворним і прекрасним: «Якогось дня я, голосні, розкрию ваші витoki таємні». Він пропонує новий принцип формування образу, що будується на вільній асоціації між звуком і кольором.

Сприймання голосного звуку за кольором означало, що у вірші символістів слово майже втрачає рештки свого загальнозживаного лексичного значення і вказує на те, що хоче поет. Тому воно має сприйматися за певними звучаннями і асоціаціями, як і І. Франко називав «механікою творчого натхнення». Тож картини, що виникають під впливом такого навіювання, і є метою поетичної творчості. Все зрозуміле й просте (якщо його розглядати поза межами поетичного зв'язку) в поезіях Рембо ставало непізнаваним і символічним: «**О** — найверховніша труба, що проникає скрізь у дивні дива, / Мовчання, у якому Ангели й світи перетинаються стрімливо, / **Омега** — **О**, його очей проміння фіолетове прекрасне» (*переклад Юрія Покальчука*).

Цей вірш також має безліч розмаїтих тлумачень, які, що незрідка буває, навіть заперечують одне одного. Для одних це був простий перелік звуків і кольорів, що виникали в уяві поета від спогадів про звичайну розмальовану абетку, за якою діти вчать читати, тобто співвідносити букви, звуки й значення слів, адже читання — надзвичайно складний розумовий процес. А для когось поєднання змісту «Голосівок» зі стрункою формою класичного італійського сонета стало уособленням символістського пошуку «відповідностей» між різними початками життя, «взаємного зв'язку невидимих законів» Всесвіту. Ліричний

герой немов намагається пізнати весь світ у всій його повноті. Він не боїться ані його потворності, ані його божественності.

Через якийсь час Рембо в «Алхімії слова» ніби знову повернеться до цього вірша: «Я винайшов колір голосних! — “А” — чорне, “Е” — біле, “І” — червоне, “О” — синє, “У” — зелене. — Я погодив форму і плин кожної приголосної і тишив себе надією за допомогою інстинктивних ритмів винайти таке поетичне слово, яке рано чи пізно буде приступне всім почуттям. Я зберігав тлумачення. Спочатку це було навчання. Я записував безгоміння ночі, я занотовував невимовне. Я фіксував запаморочення».

І саме в цьому прагненні «занотувати невимовне», «зафіксувати запаморочення» і полягає як таїна величі поетичного генія Рембо, так і витoki його творчої трагедії.

1. Із якими кольорами асоціюються голосні в сонеті «Голосівки»? Як ви гадаєте — чому?
2. Пригадайте, яким має бути класичний італійський сонет, і спробуйте пояснити, чи випадково для свого вірша поет-новатор обрав саме цю поетичну форму.
3. Порівняйте «Голосівки» А. Рембо з «Відповідностями» Ш. Бодлера. Чи можна стверджувати, що юний поет полемізує зі своїм попередником? Чому саме ці два вірші поети-символісти проголосили програмовими?
4. Які слова в сонеті «Голосівки» написані з великої літери? Чи випадково вони всі зосереджені в останній (синтезуючій) строфі вірша?
5. Сонет починається літерою «А», а в останньому рядку йде мова про літеру «омега». Чи має ця літера символічне значення? А що вона означає для Рембо?

МОЯ БОГЕМА

(Фантазія)

Забгавши кулачки собі в кишені драпі,
Накинувши своє обшарпане вбрання,
Я, Музо, раб твій, брів під небом навмання
І марив — о-ля-ля! — про чарівні романи!

Світилась зяюча діра в моїх штанах.
Замріяний, складав я рими по дорозі.
Мій постійний двір був при Великім Возі.
І шепотілися зірки на небесах.

Вслухався довго я, присівши край стежини,
У вересневі ці смеркання, і росини
Повиступали на чолі, неначе сік.

Отак римуючи в казковім надвечір'ї,
Я ремінці торкав, неначе струни ліри,
Приклавши до грудей розбитий черевик.

1870

Переклад Всеволода Ткаченка



▲ Реджинальд Грей. Портрет Артюра Рембо. 2011

Важко повірити, що таку довершену поезію, як сонет «Моя богема» (в іншому перекладі — «Моя циганерія»), написав сімнадцятирічний юнак. Ключем до розуміння цього твору є вже його назва. Богемою (циганщиною, або циганерією) у Франції XIX ст. називали мешканців і студентів Латинського кварталу, такого собі «студмістечка» Парижа ще від доби Середньовіччя. Він утворився біля одного з найстаріших університетів Європи Сорбонни й отримав свою назву через латинську мову, якою велося викладання і якою спілкувалися між собою студенти, що стікалися в Париж з усієї Європи. Від самого заснування в Латинському кварталі панувала атмосфера вільнодумства та вільнолюбства, адже на університетську територію не поширювалася ані влада короля, ані влада Церкви. Те, за що могли спалити на Гревській площі, місці публічної страти єретиків, викликало овації серед пістрявого різнонаціонального студентства. Те, за що могли кинути до Бастилії, жакливого королівської в'язниці, було лише черговою темою у філософських дискусіях, що точилися між викладачами та студентами на площі біля Сорбонни. Латинський квартал завжди був своєрідним містом у місті, таким собі студентським (вагантським) острівком молодості та свободи. Мешканцями і студентами Латинського кварталу були молоді гультіпаки-філософи, на кшталт відомого середньовічного поета Франсуа Війона, та митці-вільнодумці XVII ст., як-от Мольєр, який добре знав ту атмосферу, коли вчився у колежі Луї Великого. Ця переважно бідна інтелігенція весело і навіть артистично зносила життєві злигодні і часто досить іронічно ставилася до земних благ, про які марили паризькі обивателі. Звісно, під час написання сонета з атмосферою Латинського кварталу Артюр Рембо безпосередньо знайомий ще не був. Але він про неї знав і відчував, як і кожен француз, тим більше поет. І ці мрії про вільні мандри, сповнені інтелектуальних духовних пошуків, дістали втілення у сонеті «Моя богема».

За суворими правилами класицизму, чий вплив у французькій поезії XIX ст. був відчутним, сонет мав бути стриманим і суворим, написаним вишуканою літературною мовою. Натомість юний бунтівник А. Рембо наче кидає анархічний виклик усталеним поетичним формам, активно використовуючи розмовну лексику та поєднуючи «високі» й «низькі» образи. Цей вірш став славнем людині, яка вирвалася з-під влади суспільства, щоб залишитися наодинці з небом і зорями. Вірш просякнутий тонкою іронією, викликаною чи то надмірним ідеалізмом ліричного героя, чи то розумінням того, що довго ця ідилія вагантства та єднання зі Всесвітом тривати не може. Сонет побудований на контрасті. З одного боку, «кишені драні», «обшарпане вбрання», «розбитий черевик». З іншого — Муза, «чарівні романи», зірки, які шепотілися на небесах, струни ліри. Ці світи, здається, ніколи не можуть зустрітися, а не те що перетнутися. Але у сприйнятті ліричного героя вони — одне ціле: «Штани нінащо стерті? Та по коліно море! / Адже котигорошку лиш рими в голові. / Як зозулясті кури, сокочуть в небі зорі, / А під Чумацьким Возом — банкети дарові» (*переклад Василя Стуса*).

1. Пригадайте правила написання сонета. Чи дотримався їх Артюр Рембо у вірші «Моя богема»? Відповідь аргументуйте.
2. Згрупуйте слова вірша: а) розмовні; б) «книжні». Яка лексика притаманна високій поезії? Як поєднуються слова обох груп у вірші «Моя богема»? Який емоційний ефект вони створюють?

3. Спробуйте створити живописний, музичний чи словесний портрет ліричного героя вірша. Поясніть свою інтерпретацію.
4. Яку роль у побудові вірша відіграє контраст? Чи можна звести його до опозиції «зовнішнє — внутрішнє»?
5. Чи можна назвати тональність сонета «Моя богема» іронічною? Чому?
6. Поясніть підзаголовок вірша — «Фантазія». Чи впливає він на сприйняття та розуміння твору? Відповідь аргументуйте.
7. Напишіть за творчістю А. Рембо твір на одну із тем: «Геній, який відмовився від геніальності»; «Я винайшов колір голосних!»; «Бунтівний геній»; «Я, Музо, раб твій»; «Хлопчик прийшов із Шарлевілью, мученик вернувся в Шарлевіль (Ліна Костенко)»; «Осяяння Артюра Рембо».
8. Спробуйте створити мультимедійну композицію на теми віршів Рембо з використанням музики та живопису.

ВІДЛЮННЯ

Ліна Костенко

Хлопчик прийшов із Шарлевілью.
О Парижу, це малий Рембо.
Не доводь його до божевілля,
постарайся вберегти або
хоч принаймні пожалій, щоб вижив.
Грубіян? Пробач, переросте.
Він не може звикнуть до принижень,
може, він скажений через те.
Він нестерпний? Дами і добродії!
Етикет порушив, етикет?

Не доводьте дійсність до пародії,
вам нічого, але ж він поет!
Серед вас, чужих і бородатих,
може, йому снився Лангедок.
Я насмілюсь тільки нагадати,
що йому ж сімнадцятий годок!
Сни у нього ще не чорно-білі,
серце ще обурене на цвіль!
Хлопчик прийшов із Шарлевілью,
Мученик вернувся в Шарлевілью.

ШТРИХИ ДО ПОРТРЕТА ПЕРЕКЛАДАЧА

ВСЕВОЛОД ТКАЧЕНКО



Всеволод Іванович Ткаченко (1945—2018) багато років віддав перекладацькій і редакторській роботі, дипломатичній службі, доско-

нало знав французьку мову. Учень і послідовник Григорія Кочура та Миколи Лукаша, В. Ткаченко виховувався на засадах українського неокласицизму. За 47 років діяльності його доробок охоплює переклади з 18 мов світу понад 250 авторів, які представляють понад тисячолітню історію розвитку 38 національних літератур п'яти континентів. Найвагомішими працями В. Ткаченка є тематична антологія «Сад божествен-

них поезій. Тисячоліття франкомовної любовної лірики» (2011), книга перекладів А. Рембо «П'яний корабель» (1995) та антологія «Поезія Африки» (1983). Лауреат літературних премій ім. Миколи Зерова (1993), ім. Миколи Гоголя і «Сад божественних пісень» ім. Григорія Сковороди (обидві — 2008), ім. Григорія Кочура (2012) і журналу «Всесвіт» «Ars translationis» («Мистецтво перекладу») ім. Миколи Лукаша (2014).

У пошуках щастя

МОРІС МЕТЕРЛІНК

Драма-феєрія «Блакитний Птах»

На межі ХІХ—ХХ ст. вплив символізму позначився не лише на ліриці (П. Верлен, А. Рембо та ін.), а й на драматургії. Техніка навійювання, натяків на глибший, прихований зміст твору призвели до трансформації театрального дійства, зокрема до появи таких його незвичайних утілень, як «**театр мовчання**», коли звичні для драматургії монологи/діалоги практично зникли («Сліпі» М. Метерлінка та ін.).

Ще одним утіленням сценічного новаторства стала розробка т. зв. **драми-феєрії**, майстрами якої, зокрема, були Моріс Метерлінк («Блакитний Птах») і Леся Українка («Лісова пісня»).

Нечасто письменники дарують людству якісь художні образи, які так глибоко всотуються в наше ество, що сприймаються як одвічні, невідомо звідки виниклі та водночас невід'ємні складові людського буття. Це справжнє диво, але так воно і є: безліч людей активно вживають ці вислови чи уявляють ці образи, іноді так жодного разу й не прочитавши твору-першоджерела або навіть не знаючи їхнього автора!

Чи не найяскравішим прикладом тут є образ Синього Птаха (або Блакитного Птаха — залежно від перекладу оригінального французького). Якщо ви спитаєте в пересічної людини або й у фахівця-філолога, а що ж конкретно означає вислів «Синій Птах», то у відповідь почуєте десятки найрізноманітніших версій. Хтось відповість: «Що тут гадати? Синій Птах — це символ щастя». «Та ні, це радше істина», — заперечить інший. «Це ж ясно, як Божий день, що Синій Птах — це недосяжна мрія», — переконано скаже третій. «Ні, поза будь-яким сумнівом, це удача, талан», — скаже четвертий. «Панове, Синій Птах, що його годі впіймати, це марево, міраж, фата моргана», — стверджуватиме п'ятий...

Але водночас ніхто з них не скаже, що він узагалі ніколи й нічого не чував про це фантастичне створіння... Бо словосполучення «Блакитний Птах» є «інтуїтивно впізнаваним», хай і достеменно не визначеним. Бо до наших днів людству Блакитного Птаха так само неможливо знайти (а тим більше — впіймати!), як і жити, не шукаючи його... То що ж відомо про автора п'єси «Блакитний Птах» Моріса Метерлінка? Як цьому письменникові поталанило створити це літературне диво?

МОРИС МЕТЕРЛІНК (1862—1949)

Приблизно в той самий час, коли в бельгійському місті Генті народився Моріс Метерлінк (29 серпня 1862 р.), відомий французький літературний критик Іпполіт Тен дещо зверхньо заявив, що «бельгійської літератури майже не існує». Але, як це часто буває в реальному житті, цей покvapливий вирок француза життя незабаром спростувало, причому найпереконливішим чином. І саме Моріс Метерлінк став тим письменником, який (разом зі своїми земляками-сучасниками Шарлем де Костером та Емілем Верхарном) підніс бельгійську літературу до світових вершин і був відзначений Нобелівською премією в галузі літератури.

У Генті Моріс здобув гарну освіту (його батько був нотарем, родина мала непогані статки, тож на навчання сина не економила), а потім студіював право в Парижі, після чого був зарахований до Гентської колегії адвокатів (1886). Здавалося б, життя склалося успішно. Проте юриспруденція юнака не приваблювала. Тож після знайомства з відомим бельгійським письменником Емілем Верхарном і поетами-символістами Моріс полишив «ситу» юридичну кар'єру на користь не надто прибуткової письменницької праці.

У 1889 р. Метерлінк випустив першу книжку віршів «Теплиці». Тоді його поезії наближалися до поезики символістів: інакомовлення, натяки, несподівані поєднання слів і образів (яскравою ілюстрацією є, наприклад, вірш «Наміри»: «...І душа, як лебідь, розпахнула / Білі крила втомлених очей»). Того ж року письменник опублікував першу п'єсу-казку «Принцеса Мален». За нею було ще кілька п'єс, зокрема «Пелеас і Мелісанда» (1892), на сюжет якої відомий композитор Клод Дебюссі написав оперу.

Бельгієць Метерлінк свої твори писав французькою мовою, тож французи могли читати його без перекладу. Можливо, саме це було однією зі складових його блискавичного успіху на шляху до вершин літературної слави, адже 24 серпня 1890 р. (гарний подарунок до 28-го Метерлінкового дня народження) в авторитетній (дотепер) паризькій газеті «Фігаро» з'явився захоплений відгук про «Принцесу Мален» популярного тоді літературного критика, члена



▲ Моріс Метерлінк

Радіймо з нагоди існування в цьому непізнаваному Всесвіті! І зауважмо: хай би що сталося з ним чи з нами, ми завжди будемо його складовою.

Моріс Метерлінк

Нобелівська премія — найпрестижніша у світі міжнародна премія, створена за заповітом Альфреда Нобеля 1895 р., яку мали вручати за «найвидатніші роботи в напрямі ідеалізму» та особливі досягнення перед людством у справі миру. Першим лауреатом Нобелівської премії (1901 р.) став Рене Сюллі-Прюдом, французький поет, член групи «Парнас», із обґрунтуванням: «За видатні літературні достоїнства, високий ідеалізм, художню досконалість і незвичайне поєднання душевності й таланту». А вже за 10 років, у 1911 р. Моріс Метерлінк, перший і єдиний з-поміж бельгійських письменників, отримав Нобелівську премію «за багатогранну літературну діяльність, особливо за драматичні твори, позначені багатою уявою та поетичною фантазією».



▲ Сара Бернар у виставі «Пелеас і Мелісанда» Моріса Метерлінка. Листівка. 1892

Ідеалізм і символізм втілилися в ранніх творах Метерлінка (книжка «Скарб сумирних», 1896). Популярність Метерлінку приносять також одноактні п'єси «Непрошена» (в іншому перекладі — «Улазлива») та «Сліпі» (обидві 1890) — твори про незадоволення, яке змушує шукати і не знаходити щастя й любов у повсякденному житті. Критики схарактеризували ці твори як «драматургію мовчання, натяків і недомовок». Варто зауважити, що бельгійці назагал вирізняються якимось специфічним «національним містицизмом», схильністю до інакомовлення, символізації навколишнього світу, а також релігійністю (яку католицькі священики навіть визначили як їхню «національну рису»). Можливо, ці риси, а може, й поглиблене вивчення філософії ще більше посилює містицизм Метерлінка. До того ж на гребені успіху й моди тоді був символізм: мистецький напрям, сповнений прихованих натяків і недомовок. Цей період став гарною мистецькою школою для автора майбутнього шедевра — п'єси «Блакитний Птах».

БЛАКИТНИЙ ПТАХ УКРАЇНСЬКОЇ ДЕРЖАВНОСТІ...

Образ Блакитного Птаха справляє на людство якийсь магічний вплив. Метерлінкові пощастило знайти ті важливі струни душі, які примушують людину ставати чистішою, ностальгувати за високим і прагнути здійснення мрії.

Тож зовсім не випадково відомий український громадський діяч, письменник, літературний критик, есеїст, філософ і політ'язень радянського режиму Євген Свєрстюк, перебуваючи в ГУЛАГу, згадував про Блакитного Птаха, щоб виспівати свою мрію про Незалежну Україну. Адже науковець наважився виступити за суверенну Україну в той час, коли більшість інтелігентів змушені були бути «обережними обережниками».

Гонкурівської академії Октава Мірабо: «Я не знаю, хто він. Я не знаю, скільки йому років, чи юнак він, а чи стариган, бідняк чи багатій... Я знаю лишень, що він створив шедевр... Видано найгеніальніший, найнезвичніший, найприродніший твір нашого часу, твір, що дорівнявся та (чи стане сил сказати?) навіть перевершив оте найкраще, що є в Шекспіра». Звісно, нині, через століття, ми можемо сказати, що ця оцінка Октава Мірабо була занадто емоційною та гіперболізованою. Водночас, як побачимо далі, француз мав для неї дуже вагомі підстави...

У вірші «Сервантес» (1974) Євгена Свєрстюка можна знайти алюзії та ремінісценції і на філософську драму Педро Кальдерона «Життя це сон», і на роман Мігеля Сервантеса «Дон Кіхот» («панно з Тобосо» — пряме звернення до Дон Кіхотової «дами серця» Дульсінеї Тобоської), і, звісно, на драму «Блакитний Птах» Моріса Метерлінка:

...Може, в житті, як в сні,
Дійсність — зовсім пуста?
Справжнє, єдине в нім
Те, що в душі святе?
Панно з Тобосо, лиш Ти,
Може, почуєш псалом
І прочитаєш листи,
Писані синім крилом...

У 1895 р. Метерлінк познайомився із Жоржеттою Леблан, яка на 23 роки стала його музою й виконавицею знакових ролей (зокрема, Душі Світла із «Блакитного Птаха»). Згодом він поїхав до Англії, де шалений успіх мали постановки ранніх драм під керівництвом Люньє-По у символістському театрі «Творчість».

Від 1896 р. Метерлінк жив у Франції, переважно в Парижі. Саме там він зблизився з символістами, які справили на нього відчутний вплив.

Переїхавши з Гента до Парижа, Метерлінк не змінив стилю свого життя: він і надалі працював самотою, студіював містиків і природознавців, поки кохана відвідувала знамениті салони паризької богеми. Він писав передмови до символістських видань, перекладав Новаліса (автора відомого образу «блакитної квітки», який асоціюється з Метерлінковим «блакитним птахом») і Шекспіра, видав чудову збірку фламандських балад, «Дванадцять пісень» (1896), розводив бджіл на пасіці біля Булонського лісу. Втеча з «мертвого міста», подружнє щастя й добробут, певне, посприяли оптимістичному світогляду письменника.

У 1932 р. йому було присвоєно титул графа. А 1940-го він утік від німецької окупації до США і повернувся до Франції аж у 1947 р. Помер Метерлінк у своєму замку в Ніцці 6 травня 1949 р.

Як пише письменник і перекладач Дмитро Чистяк, Моріс Метерлінк «залишився у своїх творах, власне, тим-таки Блакитним птахом, який і досі на крилах чистого мистецтва несе читачів до висот і глибин незбагненого людського “я”».

Драма-феєрія «БЛАКИТНИЙ ПТАХ»

«Блакитний Птах»: казка чи феєрія?

Найвідомішим твором Моріса Метерлінка, безумовно, є **драма-феєрія «Блакитний Птах»** («Синій Птах»). Драматург закінчив її ще 1906 р., але окремим виданням вона вийшла аж у 1909 р. Її прем'єра відбулася 1908 р. в Московському художньому театрі (під керівництвом Костянтина Станіславського), а потім вона побачила сцену в Лондоні (1909), Нью-Йорку (1910) і Франції (1911). До Першої світової війни п'єса Метерлінка вже йшла на українській сцені: в Києві та Одесі. «Блакитний Птах» був поставлений також 1928 р. в Київському театрі юного глядача (режисер Борис Вершилов). Текстом слугував неопублікований переклад Максима Рильського, та ще й зі значними скороченнями.

Цей твір називають казковою феєрією або й просто — казкою. Чому ж письменник обрав саме казково-алегоричну форму? На це запитання добре відповів поет-символіст Олександр Блок: «Лиш казка здатна легко стирати кордони між звичайним і незвичайним, і в цьому вся сіль п'єси... Щастя немає, щастя завжди відлітає геть, немов птах, оповідає казка; і зараз же та сама казка каже нам інше: щастя є, щастя завжди з нами, лише не бійтеся його шукати. І за цією подвійною істиною, невловимою, як і сам Блакитний Птах, палахкотить поезія, тріпотить на вітрі її святковий прапор, б'ється її вічно юне серце».

Але чому не просто «казка», а саме «феєрія»? Слово «феєрія» походить від французького *féerie*, від *fée* — «фея», «чарівниця». І відповідь на це питання полягає не лише в наявності поміж дійових осіб п'єси «Блакитний Птах» Феї Бериліони.

Феєрія — це театральна або циркова вистава, побудована на фантастично-казковому сюжеті й виконувана з використанням найрізноманітніших сценічних ефектів із метою вразити глядача. Саме тому Метерлінк так детально і виписав *портрети* персонажів (див. с. 200: «Блакитний Птах» Моріса Метерлінка і «Лісова пісня» Лесі Українки»). Те саме стосується й опису *місця дії* (напр.: ДІЯ ТРЕТЯ. Картина четверта. «Палац Ночі». Простора дивовижна зала суворої, холодно-металевої, аж мертвотної величі. Вона має форму трапеції на кшталт якогось грецького чи єгипетського храму; колони, архітрави, підлога й оздоблення могли би бути з чорного мармуру, ебенового дерева й золота. Базальтові сходи, що дедалі вище підносяться вглиб сцени, займають майже всю широчінь зали і поділяють її на три плани. По обидва боки від колон — двері з темної бронзи, а в глибині — величезна мідна брама. Мармур і чорне дерево тьмяно виблискують, і, здається, саме це мляве півсвітло осяває весь Палац»).

Але найважче відтворити на сцені *чарівні перетворення персонажів* (Душа Світла. Поверни Діаманта! Мерщій!.. Тільгіль виконує наказ Душі Світла. Сцену тут-таки заливає несказанно чисте й ніжне божественне рожеве світло. Грубі прикраси на першому плані та щільні пурпурові порт'єри спадають і зникають, за ними постає казковий сад погідного ладу. Він подібний до зеленого храму зі зграйними прямими алеями, могутніми буйними осяйними деревами, висадженими в певному порядку. П'янка цнота квіток, яра свіжість вод, які струменіють, плінуть і б'ють звідусіль — усе наче розносить ген аж за обрій звістку про щастя. Бенкетний стіл канув, мов камінь у воду. Від світлоносного повіу на сцену парча, оксамит, вінці, а також смішні маски Товстих Блаженств злітають у височінь, рвуться на шмаття й опадають до ніг ошелешених бенкетарів. Вони так само у змиг ока зморщуються, мов проколоті міхурі, презираються, мружаться від незвичного, зарізкого для них світла. Поставши нарешті насправжки, тобто бридкими голими зів'ялими нікчемами, нажахані й осоромлені, Блаженства несамовито верещать, і в тому лементі найбільше чути крик Заливного Сміху. Лише Блаженство Нічого Не Розуміти зберігає спокій, коли його приятелі гасають по сцені в пошуку схованки, туляться по закутках, сподіваючись, що їх не видно. Та в сліпучому саду немає тіней. Тому більшість із відчаю зв'язується прослизнути за темну завісу в кутку праворуч, яка прикриває вхід до печери Лих. Щоразу, коли котресь наполохане Блаженство підіймає завісу,

з глибин печери долинає лайка, погрози й прокляття. Присоромлені Пес, Хліб і Цукор, похнюпивши голови, підходять до дітей і ховаються за їхніми спинами).

Символістську драму-феєрію неможливо було поставити на сцені старого театру. Тому М. Метерлінк довірив постановку своєї п'єси саме К. Станіславському, котрий разом із В. Немировичем-



◀ Фредерік Кейлі Робінсон. Тільгіль перетворює Діаманта. Ілюстрація до видання «Блакитний Птах» Моріса Метерлінка. 1923

Данченком (до речі, обидва українського походження) заснував у Москві новий театр, який орієнтувався передусім на принципи оновленого театрального мистецтва (пізніше отримав назву «система Станіславського»).

Прем'єра «Блакитного Птаха» відбулася 30 вересня 1908 р. і мала шалений успіх. Вона знаменувала нову добу в історії театрального мистецтва. Це була одна з найкращих постановок К. Станіславського, яку можна побачити на сцені й сьогодні...

Прем'єрі передувала велика підготовча робота. Станіславський був принциповим противником видовищності на театральній сцені: «Найлютішим ворогом театру стала театральність... Театральність вносить вульгарність і руйнує гармонію... Нас не здивуєш ані вогнем, ані димом... Всі ці затерті ефекти надають виставі театральності і тим віднімають у неї серйозність...». Великий режисер,

який хотів із феєрії зробити красиву казку, домовився з М. Метерлінком змінити деякі авторські ремарки і принципи сценічної постановки п'єси. Річ у тім, що театральна механіка в московському театрі на той час була примітивною. Майже півтора року Станіславський шукав нові театральні сценічні прийоми, поки не допоміг щасливий випадок. Якось у його кабінеті зібралися художники, техніки, гримери, щоб обговорити видовищні ефекти майбутнього спектаклю. Вони почали компонувати відрізки тканин різних фактур, кольорів тощо, аж поки Станіславському не знадобився шматок чорного оксамиту. Його

ніяк не могли знайти, бо він висів на такому самому чорному оксамиті. Так було винайдено ефект чорного кабінету: поєднання чорного оксамиту та освітлювальної техніки. Цей сценічний фон ховав глибину сцени, і завдяки йому, не використовуючи театральних машин, можна було відтворити чарівні перетворення: актори і декорації могли з'являтися прямо на очах у глядачів, адже достатньо було їх просто накрити чорним оксамитом, який можна було скинути в потрібну мить!.. Через два роки після прем'єри на виставі була присутня дружина М. Метерлінка. У листі до Станіславського бельгієць написав: «Повернувшись із Москви, моя дружина зі сльозами захоплення розповіла мені про незрівнянне і геніальне диво, яке Ви сотворили з моєї скромної поеми... Можу лише низько схилитися перед найчистішим, найвеличнішим митцем нашого часу...».

Незважаючи на неймовірний успіх «Блакитного Птаха» у режисурі К. Станіславського, у подальших постановках М. Метерлінк наполягав, щоб п'єсу інсценізували саме як **драму-феєрію** з усіма прийомами, притаманними цьому драматичному жанрові...

П'єсу «Блакитний Птах» вважають класикою дитячої літератури, хоча написано її зовсім не для дітей (подібний шлях пройшли, наприклад, романи Данієля Дефо «Робінзон Крузо» і Джонатана Свіфта «Мандри Гуллівера»).



▲ Актори Московського художнього театру у виставі «Блакитний Птах»: Аліса Коонен — Тільтль, Соф'я Халютіна — Мігіль, Марія Германова — фея. 1908

Символічний сенс сюжету пошуків Блакитного Птаха

П'єса «Блакитний Птах» має таку **структуру**: Дія 1 (картина 1 — «Хижка лісоруба»); Дія 2 (картина 2 — «У Феї Бериліони»; картина 3 — «Країна Споми-ну»); Дія 3 (картина 4 — «Палац Ночі»; картина 5 — «Ліс»); Дія 4 (картина 6 — «Перед завісою»; картина 7 — «Цвинтар»; картина 8 — «Перед завісою з прегарними хмарками»; картина 9 — «Сади Блаженств»); Дія 5 (картина 10 — «Царство Майбуття»; Дія 6 (картина 11 — «Прощання»); Дія 7 (картина 12 — «Прокидання»).

Сюжет драми позірно нескладний: казкова фея Бериліона відправляє Тільтіля і його сестру Мітіль на пошуки Блакитного Птаха (як тисячі героїв казок усього світу вирушали шукати Жар-Птицю). Але тим-то й відрізняється феєрія від казки, що в ній повно всіляких «технічних трюків». Діють у Метерлінка не якісь казково-чарівні істоти (маги, чаклуни тощо), а найзвичайніші діти Тільтіля і Мітіль та найбуденніші, здавалося б, персонажі й речі: Киця, Пес, Хліб, Вода, Вогонь, Молоко (точніше, їхні душі).

Мабуть, саме через цю позірну «простоту» Костянтин Станіславський, перший режисер-постановник «Блакитного Птаха», орієнтував акторів, що театральна техніка має бути незвичайною: треба грати просто, майже по-дитячому, але за цією простотою має бути не лише цікавість п'єси для дітей, а й асоціативний поштовх для дорослих. Щоправда, потім йому дорікали, що згадана «театральна техніка» й сам він як режисер геть «задавили» акторів (бо як могли проявити свої акторські таланти, скажімо, Пес, душа Дуба чи... ненароджені діти?).

У пошуках Блакитного Птаха персонажі довго мандрують (їхній маршрут відтворено вище — в назвах дій і картин п'єси). Але ця їхня мандрівка (та ще й сповнена смертельних небезпек — див. хоча б картину «Ліс»), як і годиться для казки, має два виміри: вона триває цілий рік для самих учасників мандрівки (Тільтіля, Мітіль і їхніх супутників), але вміщена лише в одну ніч для їхніх батьків: Матері Тіль і Батька Тіль.

Метерлінк завжди підкреслював своє захоплення театальною технікою Генріка Ібсена, тож не випадково він у втіленні ідеї одухотворення природи та відновлення втрачених зв'язків активно використовує засоби як «нової драми» (особливо глибинний підтекст), так і драми символістської. Особливо вдало він уживає свій знаменитий «подвійний діалог», коли мова нібито йде про одне, але принагідно «зачіпляється» інше, значно складніше й глибше за першозначення. Чого варті лишень репліки Киці про рабство домашніх тварин: кицьки й собаки, цих «хирлявих нащадків» своїх колись могутніх пращурів (тигра й вовка). І тоді стає зрозумілим бунт і підступна позиція «Киці, що гуляє, як сама собі знає»: вона не хоче, щоб людина знайшла ще й Блакитного Птаха і тим самим проникла до поки що прихованої потаємної сутності всього світу, щоб збагнути душу й мову Хліба, Вогню, Води, Молока, Цукру тощо, бо вона і їх закобалить так само, як свого часу домашніх тварин. З одного боку, це зовсім не дитячі репліки та роздуми, але з іншого — Метерлінк до такої міри легко й просто їх викладає, що навіть дитина-глядач не лякається (чи просто «не бачить») таких складних філософських питань.

Крім того, у п'єсі втілені такі **ключові мотиви** творчості Метерлінка, як розвінчання грубих матеріальних радощів низького гатунку (образи Товстих Блаженств: найтовстіше Блаженство Бути Багатим, Блаженство Володіти,

► Іван Білібін. Обкладинка театральної програми п'єси «Блакитний Птах» Моріса Метерлінка для постановки в Берліні. 1926

Блаженство Вдоволеного Честолюбства тощо) у зіставленні з невід'ємними духовними цінностями людського ества: Материнська Любов, Блаженство Любити Батьків, Радість бути справедливим, Радість бути добрим, Радість завершеної роботи тощо. Варто ще раз підкреслити, що Метерлінк не фетишизує багатства й насолоди — Товсті Блаженства в нього зображені однозначно негативно, тож недаремно вони врешті-решт тікають до печери Лих... А якою тонкою іронією пронизана репліка Найтовстішого Блаженства, яке каже, що Блакитний Птах їх не дуже цікавить, бо він... неїстівний!

Можна тут знайти і соціальні мотиви: Тільтіль і Мітіль — діти саме з небагатої сім'ї, вони живуть не дуже ситно, цукерки й тістечка для них недоступні, вони можуть лише спостерігати за розвагами дітей із заможних родин, граючись у розподіл «віртуальних пиріжків» (якими, до його честі, Тільтіль готовий поділитися з сестрою).

Ця нібито «дитяча казочка» пересипана такою кількістю абсолютно дорослих ремінісценцій, алюзій і натяків, що вповні їх не збагне й пересічний дорослий читач. Приміром, у картині 10 («Царство Майбуття») читаємо таку репліку Часу: «...Тринадцятий чабан? А потрібно лише дванадцять, їх стільки не треба, — часи Феокрита й Вергілія минули». Про які це часи веде мову персонаж п'єси «Блакитний Птах»? При чому тут давньогрецький поет Феокрит (III ст. до н. е.) і автор знаменитої «Енеїди», давньоримський поет Вергілій (I ст. до н. е.)? І лише людина, яка добре знає античну літературу, збагне, що Метерлінк просто «грається» в інтелектуальний квест: Феокрит і Вергілій писали твори в т. зв. буколістичному жанрі: про овечок, пастухів, ідеальну природу тощо. Отже, Час фактично каже малюкові, який хоче народитися дочасно: почекай, не поспішай, нагальної потреби в чабанах зараз немає, ось якби це були часи Феокрита й Вергілія, з їхніми «буколіками», пастухами, чабанами й отарами, тоді б твій поспіх ще був би зрозумілим... Це ще одне яскраве свідчення абсолютної «недитячості» нібито «класичної дитячої» п'єси «Блакитний Птах».

Тільтіля і Мітіль, дітей лісоруба, дослідники асоціюють із персонажами відомої казки братів Грім — Гензелем і Гретель. А саме ім'я «Тільтіль» пов'язують з ім'ям «Тіль Уленшпігель», героя відомого твору вже згаданого бельгійця Шарля де Костера «Легенда і пригоди героїчні, веселі й славні Тіля Уленшпігеля та Ламме Гудзака у Фландрії та деінде».

Цікавим є й питання про трактування фіналу п'єси. Після довгих і безрезультатних пошуків Блакитного Птаха («Тільтіль: Але ж я не маю ніякого Блакитного Птаха!.. Птах Спомину почорнів, Птах Майбуття почервонів, Птахи Ночі повмирили, а Лісового Птаха я так і не впіймав... Хіба я винен, що вони змінюють колір, гинуть чи втікають?..») діти його таки знаходять. Але де? У себе ж удома! То, виявляється, можна було нікуди й не мандрувати, а просто уважніше придивитися до тих «блаженств», які в Тільтіля і Мітіль уже були





▲ Г. А. В. Траугот. Ілюстрація до п'єси Моріса Метерлінка «Блакитний Птах». 1975

(«У кожному домі, де вміють бачити, свято щодня!» (картина 9, «Сади Блаженств»). То, можливо, це заклик не лише до поцінування «блаженства сімейного затишку» (як у Чарльза Діккенса), а й до всього людства — про поцінування того, що воно має — життя на планеті Земля? Хтозна, бо ж і символ є «невичерпним у своїй останній глибині», і небо навіть у ХХІ ст. може здатися помахом крила Блакитного Птаха...

ДІАЛОГ ІЗ ТЕКСТОМ

БЛАКИТНИЙ ПТАХ

ДІЯ ПЕРША

Картина перша

Хижка лісоруба.

На сцені відтворено інтер'єр простої сільської, але не вбогої хижки лісоруба. На стіні — кругла клітка з горлицею. Коли піднімають завісу, Тільтіль і Мітіль міцно сплять по своїх ліжечках. М а т и Т і л ь наостанок поправляє ковдру, нахиляється до дітей, хвилюкливо дивиться, чи сплять вони, підкликає рукою Б а т ь к а Т і л ь. Він визирає з-за дверей. Мати Тіль підносить до вуст пальця, щоб не порушував тишу, і, загасивши лампу, навшипиньках виходить у двері праворуч. Якусь мить на сцені темно, а тоді у шпаринки віконниць потроху просочується світло, й у кімнаті яснішає. Лампа на столі засвічується сама собою. Схоже, діти прокинулись і повсідалися на ліжках.

Тільтіль. Ти спиш?

Мітіль. А ти?..

Тільтіль. Та ні! Не сплю — я ж із тобою балакаю...

Мітіль. Вже Різдво, еге ж?..

Тільтіль. Та ні ще. Різдво — завтра. Та Коляда нам цього року нічого не принесе... Матуся казала, що не змогла піти за нею в місто. Та вона прийде на той рік...

Мітіль. А той рік, це довго?..

Тільтіль. Таки чимало... Та цієї ночі вона прийде до багатих дітей... Бачиш віконниця?..

Мітіль. Ой, як вони сяють!..

Тільтіль. То святкові вогники.

Мітіль. А де ж свято?

Тільтіль. Навпроти, в багатих діток. У них є різдвяна ялинка.

Діти встають із ліжок, підбігають до одного з вікон, залазять на лавку й відчиняють віконниці. Кімнату заливає яскраве світло. Діти захоплено дивляться у віконце.

Тільтіль. Видно ялинку!.. Вона найкраща!.. На ній стільки свічок!.. Стільки!..

Мітіль. А що це там таке золоте висить на гілках?..

Тільтіль. Таж іграшки, звісно!.. Шабельки, рушниці, солдатика й гармати!..

Мітіль. А що там на столах?..

Тільтіль. Пиріжки, фрукти, тістечка з кремом!..

Мітіль. Я раз куштувала тістечко, як була ще маленька!..

Тільтіль. Я теж. Воно смачніше за хліб, але тістечок завжди замало!..

Мітіль. А вони все поїдять?.. Хіба вони не дадуть?..

Тільтіль. Кому?..

Мітіль. Нам!..

Тільтіль. Вони ж нас не знають!..

Мітіль. А коли попросити?..

Тільтіль. Так не роблять.

Мітіль. Чому це?

Тільтіль. Бо не можна.

Мітіль (*плескає в долоні*). Ой! Які ж вони гарні!..

Тільтіль (*у захваті*). Всі сміються! Сміються!..

Мітіль. А малята танцюють!..

Тільтіль. Так! Так!.. Затанцюймо й собі!..

З радощів вистрибують на лавці. У двері хижки постукали.

Тільтіль (*одразу ж припиняє. Злякано*). Хто це?..

Мітіль (*перестрашена*). Тато!..

Вони не відчиняють, тож видно, як велика клямка сама собою з рипом піднімається, і до кімнати ввіходить бабця в зеленій сукні й червонім очіпку. Вона горбата, кульгава, одноока, спирається на костур, ніс у неї зійшовся з підборіддям. Не важко здогадатися, що це — Фея.

Фея. У вас тут є Співуча Трава чи Блакитний Птах?..

Тільтіль. Трава в нас є, та вона не співає!..

Мітіль. Тільтіль має птаха.

Тільтіль. Я не можу його віддати!..

Фея. Чому це?..

Тільтіль. Бо він мій.

Фея. Це, звісно, поважна причина. То де він, той птах?..

Тільтіль (*показуючи на клітку*). У клітці!..

Фея (*почепила окуляри й розглядає птаха*). Твій птах ні до чого мені, бо не досить блакитний. Доведеться вам розшукати того, що мені потрібен.

Тільтіль. Та я й гадки не маю, де він!..

Фея. Я теж. Я шукаю його для онуки — вона дуже хвора.

Тільтіль. А чим?..

Фея. Незрозуміло. Вона хоче бути щасливою!..

Тільтіль. Он як!..

Фея. Ви хоч знаєте, хто я?..

Тільтіль. Ви трохи нагадуєте нашу сусідку, пані Берленго...

Фея. *(знаєцька розсердившись)*. Яке неподобство!.. Я — Фея Бериліона.

Тільтіль. А! Дуже раді...

Фея. Треба рушати зараз же!

Тільтіль. А ви підете з нами?..

Фея. Це неприпустимо. Вранці я поставила вариво, й щоразу, як мене немає більше години, воно википає... *(Вказуючи спершу на стелю, потім на коминак і, врешті, — на вікно)*. Звідки ви хочете вийти? Звідси, звідти чи звідти?..

Тільтіль *(боязко показує на двері)*. Я волів би вийти звідти...

Фея *(знову гнівається)*. Це неприпустимо! Яка обурлива звичка! *(Вказуючи на вікно)*. Ми вийдемо звідси... Ну ж бо!.. Чого ви чекаєте?.. Мерщій одягайтесь!.. *(Діти хутко вдягаються)*. Я дам вам чарівного капелюшка. А де ж ваші батьки?..

Тільтіль *(показуючи на двері праворуч)*. Там. Вони сплять...

Фея. А дідусь із бабусею?..

Тільтіль. Померли...

Фея. А менші брати й сестри є?..

Тільтіль. Також померли...

Фея. Хочете їх побачити?..

Тільтіль. Ще б пак!.. Негайно!.. Покажіть їх нам!..

Фея. Я ж їх не ховаю в кишені!.. Однак все складається якнайліпше: ви стринете їх у Країні Спомину на шляху до Блакитного Птаха. Повернете ліворуч на третьому перехресті. Що ви тут робили до мого приходу?..

Тільтіль. Ми бавились у пиріжки.

Фея. У вас є пиріжки?.. Де ж вони?

Тільтіль. В палаці багатих діток... Погляньте... Там так гарно!.. *(Тягне Фею до вікна)*.

Фея *(при вікні)*. Так їх їдять інші!..

Тільтіль. Так... Але ж нам усе видно...

Фея. І ти на них не сердишся?..

Тільтіль. Чого б це?

Фея. Бо вони все поїдять самі. Як на мене, дуже погано, що вони з тобою не діляться...

Тільтіль. Та ні, вони ж багаті... Ох, як у них лепсько, еге ж?..

Фея. Не краще, ніж у тебе.

Тільтіль. Пхе!.. У нас так темно, затісно, та й пиріжків нема...

Фея. Скрізь однаково — ти просто недобачаєш...

Тільтіль. Е, ні, я дуже добре бачу, в мене прекрасний зір. Я бачу, котра година на церковному годиннику, а татко — ні...

Фея *(знову знаєцька розсердившись)*. Кажу ж тобі: ти нічого не бачиш!.. От який я маю вигляд?.. Якою я тобі здаюся?.. *(Тільтіль зняковіло мовчить)*. То як? Відповідай! От я й дізнаюся, чи добре ти бачиш... Вродлива я чи бридка?.. *(Тільтіль і далі розгублено мовчить)*. Не хочеш відповісти?.. Юна чи стара?.. Рум'янощока чи блідолиця?.. А може, в мене горб?..

Тільтіль *(запопадливо)*. Та ні ж бо, ні, він зовсім невеличкий...

Фея. А з виразу твого обличчя, здається, величезний... Ніс у мене гачком, а ліве око виколоте?..

► Кадр із фільму «Синій Птах», режисер Джордж К'юкор. 1976

Екранізація п'єси Метерлінка створена студіями «Ленфільм» та «20th Century Fox». Ролі у фільмі зіграли голлівудські зірки — Елізабет Тейлор, Джейн Фонда, Ава Гарднер, а також радянські актори Маргарита Терехова, Георгій Віцин та інші.



Тільтіль. Ні-бо, ні, я не казав цього... А хто це вам його виколов?..

Фея (*ще дужче драгуючись*). Таж воно не виколоте!.. Нечемо! Нікчемо!.. Воно ще гарніше за інше: більше, ясніше, кольору небесної блакиті!.. А моє волосся ти бачиш?.. Воно золотиться, мов стигла пшениця!.. Або наче золоті самородки!.. Таке густе, що й голові важко... Розсипається навсібіч!.. Поглянь на руки! Бачиш його?.. (*Виймає з-під капелюшка два рідкі пасемця сивого волосся.*)

Тільтіль. Так. Я бачу кілька волосинок.

Фея. Але ж треба з не меншим завзяттям бачити й інші, приховані... Які дивні ці люди... Відтоді, як феї вимерли, вони нічого не бачать і навіть про це не здогадуються... Добре, що при мені завжди те, що ладне засвітити згаслі очі...

Фея надягає на Тільтіля зелений капелюшок із Діамантом, який дає новий зір: допомагає побачити суть речей, як-от душі Хліба, Цукру та Минуле й Майбутнє. Щойно Тільтіль повертає Діаманта, як довокола всі речі напрочуд змінюються. Стара Фея раптом обертається на чарівну красуню-принцесу; каміняччя, з якого збудовано хижку, якнайкоштовніше ясніє, іскриться, виграє-виблискує синню сапфірів. Нехитрі меблі теж оживають і крацають. Перед дітьми з'являються душі Хліба, Цукру, Вогню, Води, Світла, Пса та Киці. Коли Тільтіль знову повертає Діаманта, Фея знову обертається на бабцю, а стіни тьмяніють. Фея попереджає, що той, хто піде з дітьми, в кінці мандрівки помре. Всі душі, крім Душі Світла й Пса, хочуть повернутися у свої звичні форми і не шукати Блакитного Птаха. Але, зрештою, всі вирушають у подорож через вікно.

ДІЯ ДРУГА

Доки діти відвідують онуку феї, Киця підбурює душі тварин і предметів проти них. Тварини, Речі й Стихії мають душу, яку Людина ще не розгадала. Ось чому вони ще не втратили залишки незалежності. Та щойно Людина знайде Блакитного Птаха, вона побачить і збагне геть усе, а Тварини, Речі і Стихії опиняться у неї в цілковитій залежності... Про це Киця дізналася від своєї подруги Ночі, берегині таємниць Буття... Тож треба, щоб за будь-яку ціну Людина не знайшла Блакитного Птаха, навіть якщо задля цього доведеться вбити дітей... Пес обурився пропозицією Киці, всі почали сваритися, але припинили сварку, коли прийшли Фея, Тільтіль, Мітіль та Душа Світла. Фея дала Душі Світла чарівну паличку і сказала, що діти повинні відвідати країну Спомину.

Картина третя

Країна Спомину

З густого туману на перший план праворуч впливає могутній дуб. До стовбура прибито табличку з написом. Світло довокола — молочне, каламутне, непроникне. Тільтіль і Мітіль опиняються під деревом.

Тільтіль. Ось воно, дерево!..

Мітіль. А на ньому — табличка!..

Тільтіль. Нічого не можу прочитати... Стривай-но, ось вилізу на цей корінь... Справді, тут написано «Країна Спомину».

Мітіль. Вона тут і починається?..

Тільтіль. Так. Он стрілка!..

Мітіль. То де ж вони є, дідусь із бабусею?

Тільтіль. За туманом... Ось-ось маємо їх побачити...

Мітіль. А я нічого не бачу!.. Своїх ніг і рук не бачу... (*Пхінькає.*) Мені зи-и-имно... Я не хочу більше мандрува-а-ти... Хочу додо-о-ому!..

Тільтіль. Та годі вже! Чого це ти розрюмсалась, наче Вода... І не сором тобі?.. Така велика дівчинка плаче!.. Поглянь: туман уже розсіюється... Ми ось-ось побачимо, що за ним...

Мряка справді заворушилася: вона легшає, світлішає, випаровується й тане. Невдовзі світло трохи прозорішає, й за маревом видно оповиту заростями веселу селянську хатинку під зеленим дахом. Вікна й двері прочинені. Попід дашками — вулики, на підвіконнях — глечики з квітами, клітка, в якій спить дрізд. Біля дверей — лавка, на ній сидять старий селянин із дружиною, себто Дідусь і Бабуся Тільтіля та Мітіль. Обоє глибоко сплять.

Тільтіль (*одразу ж упізнає їх*). Та це ж дідусь із бабусею!..

Бабуся Тіль розплющує очі, підводить голову, потягається, позіхає, дивиться на Дідуса Тіль. Він теж поволі прокидається.

Бабуся Тіль. Маю гадку, що наші живі онучата мали б сьогодні завітати до нас...

Дідусь Тіль. Вони, певне, згадують нас. Зі мною щось негаразд, і в ногах якийсь свербіж...

Бабуся Тіль. Вони, мабуть, зовсім поруч — сльози радості забриніли мені в очах...

Тільтіль і Мітіль (*вибігають із-за дуба*). Ми тут!.. Тут!.. Дідусю! Бабуню!..

Дідусь Тіль. Ага! То як?.. Що я тобі казав?.. Я був певен: вони прийдуть сьогодні...

Бабуся Тіль. Тільтілю!.. Мітіль!.. Це ти!.. Це вона!.. Це вони!.. (*Силкується вибігти до них назустріч.*) Ні! Бігти не можу!.. Вражий ревматизм!

Дідусь Тіль (*шкунтильгає до них назустріч*). І я не можу... Все через цю милицю... Ходжу на ній, відколи впав із великого дуба...

Діти, Бабуся й Дідусь гаряче цілуються.

Бабуся Тіль (*милується ними й нестить*). Господи! Які ви гарненькі й чистенькі!.. Тебе вимила матуся?.. І панчішки в тебе цілісінькі!.. Колись було я їх штопала. Чому ж ви до нас не заходите частіше?.. Ми такі раді!.. Вже стільки місяців нікого не бачили! Ви зовсім забули нас...

Тільтіль. Але ж ми не могли, бабуню... Сьогодні ми тут лише завдяки Феї...

Бабуся Тіль. А ми завжди чекаємо відвідин живих... Вони так рідко заходять до нас... Пождіть, коли ж це ми бачилися востаннє?.. Коли?.. А! На день Усіх Святих, як ото били церковні дзвони...

Тільтіль. На день Усіх Святих?.. Того дня ми навіть із дому не виходили, бо сильно застудилися...

Бабуся Тіль. Але ж ви згадували нас...

Тільтіль. Так...

Бабуся Тіль. Так-от, щоразу, як ви згадуєте нас, ми прокидаємось і зустрічаємось...

Тільтіль. То ви весь час ото спите?..

Дідусь Тіль. Авжеж, спимо чимало... Поки нас не збудить згадка Живих... Коли життя скінчилось, незле й поспати... Але ж як приємно іноді прокинутись!..

Тільтіль (*дивиться на Дідуся, а тоді — на Бабусю*). Ти анітрохи не змінився, дідусю, анітрохи... Та й бабуся анітрішки не змінилася... Ви лише погарнішали...

Дідусь Тіль. Еге ж, гріх Бога гнівити... Ми не старіємо... А ви, ви от ростете!.. Добре вас жене!.. Ось на дверях зарубка з минулого разу... Із дня Всіх Святих... Ну ж бо, стій рівно!.. (*Тільтіль стає проти дверей*.) На цілих чотири пальці вищій!.. Багатенько!.. (*Мітіль теж стає проти дверей*.) А Мітіль — на чотири з половиною пальці!.. А не бий вас лиха година! Ач як повиростали, ач як!..

Тільтіль (*роззираючись довкола, захоплено*). Усе як і було, усе на своїх місцях!.. Але ж усе покращало!.. Ось годинник із великою стрілкою, від якої я відламав кінчика...

Дідусь Тіль. А ось супова миска без держака...

Тільтіль. А ці двері я продірявив, коли знайшов буравчика...

Дідусь Тіль. Еге ж, ти чимало в нас нашкодив!.. А онде слива, на яку ти любив залазити, як мене не було вдома... На ній досі смачні червоні сливи...

Тільтіль. Та вони ще кращі!..

Мітіль. А он старий дрізд!.. Він іще співає?..

Дрізд прокидається і співає на повен голос.

Бабуся Тіль. От бачиш... Щойно згадаєш його...

Тільтіль (*помічає, що дрізд насправді блакитний, вражено*). Таж він блакитний!.. То це він — Блакитний Птах, якого я маю принести Феї!.. А ви не сказали, що він тут!.. О! Який він блакитний, блакитний-преблакитний, як волошка!.. (*Благально*.) Дідусю, бабуню, ви мені його дасте?.. Будь ласка...

Дідусь Тіль. Та, мабуть... Я й не проти... Як ти гадаєш, бабцю?..

Бабуся Тіль. Та вже ж, та вже ж... Нащо він нам здався?.. Тільки й того, що спить... Його й не чути ніколи...

Тільтіль. Я посаджу його до клітки... Де вона?.. А! Я ж забув її за великим деревом... (*Підбігає до дерева, приносить клітку й зачиняє в ній дрозда*). То ви справді мені його даруєте?.. Ото вже Фея зрадіє!.. А Душа Світла й поготів!..

Дідусь Тіль. Тільки я за нього не ручуся... Боюся, він уже не зможе звичаїтись до горішньої метушні й повернеться з першим-ліпшим вітром... Та вже дивіться самі... Залиш клітку тут і ходи подивись на корівчину...

Тільтіль (*підходить до вуликів*). Еге ж!.. Як пахне медком!.. Стільники, мабуть, повнісінькі!.. Які тут гарні квіточки!.. А мої померлі сестроньки теж тут?..

Мітіль. А де мої троє небіжчиків-братиків?..

По цих словах семеро діток, неоднакових на зріст, вибігають із хатки одне за одним — такою собі вервечкою.

Бабуся Тіль. Ось вони!.. Тільки їх згадаєш, тільки за них зайде мова, а вони вже й тут, пустини...

Тільтіль і Мітіль біжать назустріч дітям. Радісні цілунки, танці, кружляння, вереск, штовхання. Годинник у хатинці б'є вісім разів.

Бабуся Тіль (*вражена*). Що воно таке?..

Дідусь Тіль. Далєбі не знаю... Мабуть, годинник...

Бабуся Тіль. Не може бути... Його ніколи не чути...

Дідусь Тіль. Бо ми не думаємо про час... Хтось подумав про час?..

Тільтіль. Так, це я... Котра година?..

Дідусь Тіль. Навіть не знаю. Давненько я не рахував годин. Годинник пробив вісім разів... Мабуть, це те, що нагорі звать восьмою годинию...

Тільтіль. Душа Світла чекає нас за чверть дев'яту... Так звеліла Фея... Це надзвичайно важливо... Я побіжу...

Бабуся Тіль. Ви ж не збираєтесь піти не повечерявши!.. Мерщій, мерщій виносьте з хати стола!.. У мене смачнющий капусняк і добрий сливовий пиріг...

Виносять стола, ставлять біля дверей, приносять страви, тарілки тощо. Всі допомагають одне одному.

Тільтіль. Таж Блакитний Птах у мене. Та й відколи я не їв капусняку? Віддавна! Відколи в дорозі... По готелях таким не частують...

Бабуся Тіль. Ось! Усе готово!.. Дітки! До столу!.. Як поспішаєте, не гайте часу...

Запалюють лампу, наливають суп. Старі й онуки сідають до столу вечеряти. Весела штовхання, лемент, стусани, сміх. Швидко спливає час, дітям треба йти — на них чекає Душа Світла. Знову опинившись під дубом, діти побачили, що подарований птах не синій, а чорний.

ДІЯ ТРЕТЯ

У палаці Ночі Киця попереджає Ніч, що діти знають, що справжній Блакитний Птах, єдиний, хто здатен знести денне світло, ховається тут, серед блакитних птахів сну, які живляться місячними променями й гинуть, узрівши Сонце. Душі Світла заборонено вступати в палац Ночі, тож діти йдуть сюди самі. Коли в палац приходять Тільтіль і Мітіль, улєслива Киця переконує їх, що вона прийшла сюди задалегідь, щоб Ніч люб'язно їх прийняла. Ніч не може не скоритися людині, і тому віддає Тільтілю ключі від своїх дверей, попередивши,

що це небезпечно, адже за різними дверима ховаються Примари, Жахи, Хвороби, найбезневиннішою з яких є Нежить. За одними дверима перебувають війни, вони страшні й дужі. Діти також зустріли в палаці Ночі Таємниці, Пахощі Ночі, Солов'їний Спів, Мандрівні Вогники, Росу. Нарешті вони підійшли до брами, яку Ніч охороняла особливо ретельно. Вона залякала всіх, сказавши, що ніхто звідти не повернувся. Біля дверей залишився лише Тільтіль, який відважився все ж таки відімкнути ті двері, та Пєс, який не може покинути хазяїна — своє божество. Щойно ключ торкнувся замка, як високі ступки дверей відчинилися зсередини, розійшлися врізнібіч і зникли по обидва боки в товщі муру. За ними відкрився нетутешній, невимовний, безмежний, найнеймовірніший місячний сад — сад мрій у нічному світінні, і серед зірок та планет у ньому від одного коштовного каменю до іншого, від одного місячного променю до іншого раз у раз перелітали казкові блакитні птахи, безперестанку осяваючи все, чого торкнулись, і зграйно даленіючи ген аж за небокрай.



▲ Г. А. В. Траугот. Ілюстрація до п'єси Моріса Метерлінка «Блакитний Птах». 1975

Здається, що то не птахи, а повів небесної блакиті, сама душа цього чарівного саду. Діти набрали повні руки цих птахів і побігли. Киця заспокоїла Ніч, що справжній Блакитний Птах сидить на місячному промені. Діти його не дістали. До Душі Світла діти принесли мертвих птахів, бо ще не знайшли Блакитного Птаха, який витримає денне світло.

Картина п'ята

Ліс

Ліс. Ніч. Місячне сяйво. Старі Дерева різних порід, серед них — дуб, бук, в'яз, тополя, ялина, кипарис, липа, каштан та інші. Вони дримають, коли входить Киця. Вклонившись їм, вона говорить, що оце зараз до них ідуть діти Дроворуба, їхнього найзапеклішого ворога. Час із ними поквитатися, бо вони хочуть знайти Блакитного Птаха, який знає Таємницю.

Щойно Тільтіль повертає Діаманта, як довге тремтіння пробігає по листю й галуззю. Найстарші й найвеличніші стовбури розчахуються і випускають душі, які ховалися в них. Душі різняться з огляду на зовнішність і вдачу дерева, яке вони втілюють. Тож душа В'язова, наприклад, — у подоби похмурого черватоного дихавичного Гнома, душа Липова — привітна, ласкава, весела, Букова — рухлива й витончена, Березова — біла, боязка і збентежена, Вербова — квола, кошлата і слізлива, Ялинова — довга, сухорлява й мовчазна, Кипарисова — трагічна, Каштанова — претензійна та манірна, Тополина — жвава, приставуча, балакуча. Одні випливають зі стовбурів поволі, потягуючись, наче по довгому сні, інші ж — вистрибують звідти жваво, похашцем — і всі оточують дітей, тримаючись по змозі поблизу дерева, з якого з'явилися. Поволі надходить Д у б. Це старий казковий сліпець, у вінці з омели та в довжелезному зеленому вбранні, гаптованому мохом і лишаєм. Сива борода розмаюється на вітрі. Однією рукою він спирається на вузлуватого костура, а другою — на юного Кленаповодиря. Блакитний Птах сидить у Дуба на плечі. Дерева вишиковуються рядком і вклоняються йому на знак шаноби.

Тільтіль. Та в нього ж Блакитний Птах!.. Мерщій! Мерщій!.. Сюди!.. Дайте мені його!..

Дуб (до Тільтіля). Ти хто?..

Тільтіль. Тільтіль, пане... Коли я зможу взяти Блакитного Птаха?..

Дуб. Тільтіль, син лісоруба?..

Тільтіль. Так, пане...

Дуб. Твій батько заповдів нам багато зла... У самій лише моїй родині він забив шістсот синів, чотириста сімдесят п'ять дядьків і тіток, тисячу двісті двоюрідних братів і сестер, триста вісімдесят невісток і дванадцять тисяч правнуків!..

Тільтіль. Вибачте, що я Вас потурбував, пане. Та Киця казала, що Ви скажете нам, де Блакитний Птах...

Дуб. Так, я знаю: ти шукаєш Блакитного Птаха, себто велику таємницю всіх речей і щастя, щоб Люди закабалили нас іще дужче...

Тільтіль. Ні-бо, пане, я шукаю його для онуки Феї Бериліони — вона дуже хвора...

Дуб (перебиває його). Годі!.. Я не чую Тварин.. Де вони? Це їх стосується так само, як і нас... Нам, Деревам, не слід перебирати на себе всю відповідальність за ті круті заходи, які ми сьогодні застосуємо... День, коли Люди довідаються про наші нинішні дії, стане днем жахливої карі... Отже, наше рішення має бути одностаїне й наше мовчання так само...

Ялина (дивиться понад верхівками інших дерев). Тварини надходять... Ось душі Коня, Бика, Вола, Корови, Вовка, Барана, Кабана, Півня, Кози, Віслюка й Ведмеда...

У міру того як Ялина називає Тварин, вони з'являються на сцені й сідають між деревами, окрім душі Кози, яка знай собі тиняється там і сям, і душі Кабана, яка весь час риеється в корінні.

Дуб. Ви знаєте, брати мої, про що йдеться... Оця дитина завдяки талісманові, викраденому в могутніх сил Землі, може заволодіти Блакитним Птахом і виврати нашу таємницю, яку ми берегли з часів зародження Життя... Одначе ми достатньо знаємо Людину, щоб не мати жодного сумніву щодо лихого долі, на яку вона прирече нас, щойно заволодіє цією таємницею. Тому, гадаю, будь-яке вагання — це не лише — глупство, а навіть злочин! Настає вирішальна мить. Дитина мусить загинути, поки ще не пізно.

Тварини та Дерева підходять ближче і намагаються завдати удару. Хлопчик у розпачі кличе на допомогу Пса та Кицю. Пес, тягнучи за собою порвані пута, вибігає з-за дубового стовбура і, розштовхавши Дерева і Тварин, кидається до Тільтіля й ошаліло боронить дітей. Увіходить Душа Світла. Тим часом над лісом займається зоря, осяваючи околиці.

Душа Світла. Що сталося?.. Що?.. Небораче, хіба ж ти не знав?.. Поверни Діаманта! Вони поринуть назад у Морок і Мовчання, а ти не побачиш їхніх почуттів...

Тільтіль повертає Діаманта. Тут-таки всі душі Дерев чимдуж біжать до стовбурів, які за ними зачинаються. Душі Тварин також зникають. Вдалині видно, як мирно пасуться Корова, Баран та інші. Ліс прибирає безневинного вигляду. Здивований Тільтіль роззирається навкруги.

Тільтіль. Де вони?.. Що це їм поробилось? Чи вони з глузду з'їхали?..

Душа Світла. Та ні, вони завжди такі. Але цього не знають, бо не бачать. Казала ж я тобі: коли мене нема, будити їх — небезпечно...

Тільтіль (*витираючи ножа*). Нехай і так... От якби не Песик і ніж... А мені й на думку не спадало, що вони такі ліхі...

Душа Світла. От бачиш: у цьому світі Людина сама супроти всіх.

ДІЯ ЧЕТВЕРТА

Картина дев'ята

Сади Блаженств

У Садах Блаженств під наглядом Долі мешкають усі Людські Радоці та Блаженства. На тлі Садів діти побачили залу з високими мармуровими колонами. Архітектура й убранство зали нагадують полотна майстрів венеціанського чи фламандського Відродження (Веронезе або Рубенса). Важкий розкішний стіл із яшми та золоченого срібла заставлений канделябрами, кришталем, золотим і срібним посудом, вишуканими стравами. За столом їдять, п'ють, горланяць, співають, вимахують руками Найтовстіші Земні Блаженства. Це Блаженство Бути Багатим, Блаженство Володіти, Блаженство Вдоволеного Честолюбства. Блаженство Нічого не Знати — глуха тетеря. А Блаженство Нічого Не Розуміти — сліпе, мов кріт. Душа Світла попередила дітей, щоб вони не приставали на вмовляння Блаженств, бо забудуть про своє призначення. Блаженства ледве пригадали Блакитного Птаха, адже він неістивний, тож для них він жодної цінності не має. Вони хотіли затягнути дітей та Душу Світла до свого столу, та Тільтіль повернув Діамант і сцену залило несказанно чисте й ніжне божественне рожеве світло. Грубі прикраси та щільні пурпурові порт'єри спадають і зникають, за ними постає казковий сад. Бенкетний стіл канув, мов камінь у воду. Товсті Блаженства набули свого справжнього вигляду — бридких голих зів'ялих нікчем, які тікають від світла і дітей у печеру Лих.

Тільтіль (*роззираючись довкола, зачудований*). Ой!.. Який гарний сад! Який сад!.. Де це ми?..

Душа Світла. Там само... Змінилося лише бачення. Тепер ми бачимо істину речей і нам ось-ось являться душі Блаженств, які витримують світіння Діаманта...

Тільтіль. Яка краса!.. Краса!.. Наче влітку!.. Ой, погляньте, до нас ідуть!.. Нас помітили...

Справді, сади повняться істотами на взір янголів, які наче прокинулися від довгого сну і зграйно плывуть між дерев. Вони вбрані у шати ніжних, м'яких відтінків: вранішньої блакиті, першого цвітіння троянд, іскристої води, бурштинової роси тощо.

Душа Світла. До нас простують кілька ласкавих допитливих Блаженств, які все нам повідають...

Блаженство. Здоров, Тільтілю!.. Я — ватажок Блаженств Твого Дому, а це все — Блаженства, які мешкають у ньому...

Тільтіль. То вдома є Блаженства?!

Всі Блаженства заливаються реготом.

Блаженство. Оце так! Ви чули?.. Чи є вдома Блаженства?.. Та дім ними аж роїться, бідолашко!.. Сміємося, співаємо, веселощами відхиляємо стіни, відкидаємо дах... Та все намарне — ти нічого не бачиш, не чуєш... Але, сподіваюся, ще дійдеш розуму... А зараз привітайся з найшанованішими... Як вернешся додому, то й одразу впізнаєш їх, тож по завершенні гарного дня зможеш підбадьорити їх усміхом, добрим словом, адже вони справді гарують з усіх сил, щоби життя в тебе складалось легко й чудово... Почнемо з мене. Я — твій вірний служитель, Блаженство Доброго Здоров'я... Я не найвродливіше з усіх, однак найповажніше. Пізнаватимеш мене?.. А ось Блаженство Чистого Повітря, воно майже прозоре. Ось у сірячині Блаженство Любити Батьків — воно завжди сумне, бо на нього ніколи не зважають... А ось Блаженство Блакитного Неба — природно, вбране у блакить, і Лісове Блаженство, що, певна річ, одягнене в зелені. Ти бачитимеш їх щораз, як визирнеш у віконце... Ось іще добрі Блаженства Сонячних Днів у діамантовому вбранні та Весни — у коштовних смарагдах...

Тільтіль. І ви такі гарні щодня?..

Блаженство. Авжеж! У кожному домі, де вміють бачити, свято щодня... А надвечір з'являється Блаженство Вечірніх Заграв, багатше від усіх царів світу, за ним приходять Блаженство Бачити Схід Зірок, усе в золоті, мов стародавній ідол... А в негоду об'являється Блаженство Дощу, усіяне перлами, і Блаженство Зимового Вогнища — воно розгортає перед змерзлимими долоньками свого теплового пурпурового плаща. Я забув назвати найкраще, щонайясніше між нами — Блаженство Чистих Помислів із родини великих Чистих Радощів, які ви незабаром побачите. Аж ось іще... Та їх тут безліч!.. Ми так ніколи не дійдемо кінця... А треба ж негайно повідомити Великі Радощі. Вони там, угорі, біля небесної Брами, і ще не знають про ваш прихід... Я пошлю по них Блаженство Бігати Босоніж По Росі — воно найпрудкіше...

Душа Світла. Треба зараз же дізнатися про Блакитного Птаха. Може, ватажок Домашніх Блаженств знає, де він...

Тільтіль. То де ж?

Блаженство. Він навіть не знає, де Блакитний Птах!..

Усі Домашні Блаженства заливаються реготом.
Тільтіль (*обурений*). Не знаю, так!.. І це геть не смішно!..

Знову регіт.

Блаженство. Гаразд. Не сердься... Та годі вже реготати. Не знає, то й не знає, нема чого кататися зо сміху!.. Він — як і більшість Людей... Та ось Блаженство Бігати Босоніж По Росі протує до нас із Великими Радощами.

Справді, високі вродливі створіння на взір янголів, убрані в осяйні сукні, повагом плинуть до них.

Тільтіль. Які красуні!.. А чому вони не сміються?.. Хіба вони нещасливі?..
Душа Світла. Найщасливіші не сміються...

Тільтіль. Хто це?..

Блаженство. Великі Радощі. Попереду — Радість Справедливості, вона всміхається, щойно відновлюється якась порушена справедливість. Я ще надто юне — на моїм віку вона жодного разу не всміхалась. За нею — Радість Доброти — найщасливіша, а проте й найсумніша. Їй завжди кортить розрадити Лиха — насили її стримуємо. Праворуч од неї — Радість Виконаної Праці та Радість Мислити. Далі — Радість Розуміти. Серед найвищих — також Радість Бачити Прекрасне, яка щодня додає кілька променів до тутешнього світла...

Тільтіль. А ген там, удалині, в золотому захмар'ї?..

Блаженство. То Велика Радість Любити...

Тільтіль. Хто це?..

Блаженство. А ти хіба досі не впізнав її?.. Придивись пильніше, відкрий очі з усієї душі!.. Вона побачила тебе! Побачила!.. Вона простягає руки і біжить до тебе!.. Це Радість Матері твоєї, Неповторна Радість Материнської Любові!..

Інші Радощі, підкликавши Радість Материнської Любові,
мовчки відступають перед нею.

Материнська Любов. Тільтілю! І Мітілю!.. То це ви? Чи справді вас я бачу?.. Оце так несподіванка!.. Хутчіш до моїх обіймів! На світі немає більшого щастя!..

Тільтіль (*зачудовано дивиться на неї та цілує*). А з чого зіткана твоя чарівна сукня?.. Із шовку, зі срібла чи з перлів?..

Материнська Любов. Та ні... Вона — з ваших цілунків, поглядів і пестощів... Кожен цілунок влітає в неї сонячного чи місячного променя...

Тільтіль. Дива!.. Я ніколи й гадки не мав, що ти така багатюща. А де ти ховала цю сукню?.. У шафі, ключ од якої в тата?..

Материнська Любов. Та ні, вона завжди на мені, ось тільки її не видно. Коли очі заплющиш, нічого ж не бачиш. Геть усі матері багаті, якщо люблять своїх діток... Немає бідних мам, немає некрасивих чи старих... їхня Любов — найбільша Радість, і то навк. І навіть коли нені здаються сумними, одного лише цілунку досить, аби сльози їхні обернулися на зорі в глибинах віч.

Тільтіль (*вражено дивиться на неї*). Так. Справді, очі в тебе повні зірок. Це мамині очі, але вони ще кращі... І рука твоя, з обручкою... На ній навіть слід опіку з того часу, як ти запалювала лампу... Та рука біліша, а шкіра така ніжна!.. Наче струмінь світла... Хіба ти не працюєш тут, як удома?..

Материнська Любов. Ні-бо, ці руки — мої. Хіба ти не бачив, як вони білішають і світяться, коли пестять тебе?..

Тільтіль. Мамцю! Дивно! І голос ніби твій... А от говориш краще, ніж удома...

Материнська Любов. Вдома надто багато справ і немає часу на розмови... Проте й невимовне можна почути. То після нашої зустрічі ти впізнаватимеш мене, як повернешся завтра до хатки?.. Впізнаватимеш мене і в подертій сукні?..

Тільтіль. Я не хочу вертати... Адже ти тут! Поки ти тут — хочу бути з тобою!..

Материнська Любов. Але ж я й там також... усі ми там... Хіба є різниця?.. Ти прийшов сюди лише, щоб усвідомити, щоб навчитися бачити мене, як дивитимешся там... Розумієш, Тільтільчику?.. Гадаєш, ми на небі? Але ж небо скрізь, де ми цьомаємось... Немає двох матерів, і в тебе є лише одненька... У кожної дитини тільки одна мати, одна навк, і вона завжди найкраща, треба лише добре її пізнати й навчитися дивитись...

У царстві Майбуття, в неозорих залах Палацу Лазуру Діти чекають свого народження. Вони, одягнені в довгий блакитний одяг, займаються кожен своєю справою. Сюди можна зайти лише Дітям і Душі Світла. Мітіль переконана, що тут вони обов'язково знайдуть Блакитного Птаха. Тільтіль заспокоює Блакитну Дитину, що народжуватися добре й цікаво і що найкращі люди на землі — це матері, а ще бабусі. От тільки шкода, що вони вмирають. І від цього в Тільтіля на очах з'являються сльози, схожі на перли. А Дитина розповідає, що має народитися через двадцять років і винайти Машину Щастя, адже на Землю кожен іде зі своїми винаходами, уміннями, талантами і навіть злочинами. Із порожніми руками на Землю не пускають — біля дверей стоїть сивий дідуган на ім'я Час і вирішує, кого пустити на Землю, а кого ні. Одна Дитина говорить, що буде їхнім братиком, однак несе вона з собою аж три хвороби, отож скоро й піде від них — це від неї не залежить. Аж тут Час відчиняє двері для тих, кому належить народитися, він неможливо домовитися, і тому розлучає двох закоханих, які знають, що розминуться на Землі і вже ніколи не побачаться. І тут Час побачив Тільтіля, Мітіль і Душу Світла. Душа Світла велить Тільтілю повернути Діаманта, адже Блакитний Птах схований у неї під серпанком.

ДІЯ ШОСТА

Картина одинадцята

Прощання

На сцені — мур із дверцятами. Досвіток. Увійходять Тільтіль, Мітіль, Душа Світла, Хліб, Цукор, Вогонь і Молоко.

Тільтіль. Ти не рада вертати? Що з тобою, Світлонько?.. Ти зблідла... Чи, бува, не захворіла?..

Душа Світла. Не зважай, моя дитино... Я тільки трішки сумна, бо покину вас...

Тільтіль. Покинеш?..

Душа Світла. Так треба... Мені вже нічого тут робити... Рік збіг, Фея приїде і попросить у тебе Блакитного Птаха...

Тільтіль. Але ж я не маю ніякого Блакитного Птаха!.. Птах Спомину почорнів, Птах Майбуття почервонів, Птахи Ночі повмирили, а Лісового Птаха я так і не впіймав... Хіба я винен, що вони змінюють колір, гинуть чи втікають?.. Фея розлутиться?.. Що вона скаже?..

Душа Світла. Ми зробили, що могли... Мабуть, Блакитного Птаха не-



▲ Сцена із вистави «Блакитний Птах» за п'єсою Моріса Метерлінка. Київський український театр для дітей імені М. Горького (сучасна назва — Театр юного глядача на Липках). Постановка Бориса Вершилова. У ролі Хліба — актор Микола Фаринівський

має... Або ж він змінює забарвлення, щойно його садиш до клітки...

Настає час залишити дітей. Всі прощаються.

Душа Світла. Тепер моя черга поцілувати вас наостанок, дітоньки мої...

Тільтіль і Мітіль (*вчепилися за сукню Душі Світла*). Ні! Ні! Ні! Світлонько!.. Залишайся з нами!.. Татко погодиться... Ми розкажемо матері, яка ти була до нас добра...

Душа Світла. Жаль! Не можу... Ці двері замкнуті для нас... Я мушу вас покинути.

Тільтіль. Куди ж це ти підеш сама?

Душа Світла. Недалеко, дітоньки мої... Туди, до країни Мовчання Речей.

Тільтіль. Ні! Ні! Я не хочу... Ми підемо з тобою... Я скажу мамі...

Душа Світла. Не плачте, малята, любі... Я не маю голосу, як вода, я маю лише ясність, якої Людям не чути... Та я пильную їх довіку... Згадуйте мене — я промовлятиму до вас у кожному місячному промені, з кожної засвіченої лампи, у кожній ясній і добрій думці вашої душі... (*За муром б'є восьму.*) Чуєте? Б'є годину!.. Прощавайте!.. Відчиняються двері!.. Заходьте, заходьте, заходьте!..

Душа Світла підводить дітей до дверцят. Хвіртка відчиняється й зачинається за ними. Хліб крадькома втирає сльози, умиті слізьми Цукор, В о д а та і н ш і швиденько вибігають і зникають за лаштунками. Звідти долинає тільки виття П с а. Якусь мить на сцені порожньо, а тоді декорація з дверцятами розсувається, і за нею відкривається остання картина.

Картина дванадцята

Прокидання

Стіни і вся обстановка хатки стали набагато веселіші, радісніші, свіжіші. Мати Тіль прийшла вранці будити дітей. Тільтіль і Мітіль неймовірно щасливі бачити матір, адже вони подорожували цілий рік. Вони починають розповідати матері про свою мандрівку, але неня лякається їхніх слів, адже востаннє бачила дітей увечері, коли вклдала їх спати. Вона кличе чоловіка, щоб він привів лікаря до дітей, які захворіли. В цей час заходить старенька Сусідка, схожа на Фею з першої дії.

Сусідка. Христос народився! Доброго здоров'я!

Тільтіль. Та це ж Фея Бериліона!

Сусідка. Прийшла оце попросити у вас вогню на святкову юшку... Така зрання холоднеча... Здоровенькі були, дітки! Як ся маєте?..

Тільтіль. Пані Феє Бериліоно, я не знайшов Блакитного Птаха...

Сусідка. Що це він каже?..

Мати Тіль. Ой, і не питайтеся, пані Берленго... Бозна-що верзуть... Як ото прокинулись, то й завели такої... Мабуть, із'їли щось несвіже...

С у с і д к а. То ти хіба не впізнаєш мене, Тільтілю?.. Це ж я, тітонька Берленго, твоя сусідонька...

Тільтіль. Так, пані... Ви — Фея Бериліона... Ви не гніваєтесь?..

Сусідка. Бери... Як?

Тільтіль. Бериліона.

Сусідка. Берленго, ти хотів сказати «Берленго», еге ж?..

Тільтіль. Бериліона чи Берленго, то вже як собі хочете, пані... Та Мітіль усе знає...

Мати Тіль. Найгірше, що й Мітіль — тієї ж...

Батько Тіль. Дарма! Дарма!.. Минеться. От я їм дам кілька стусанів, то...

Сусідка. Не варто, це вже зайве... Я знаю таке — їм щось намарилося... Як вони спали, на них упав місячний промінь — тільки й того... З моєю хворою онукою таке часто коїться...

Мати Тіль. До речі, як ведеться вашій онуці?..

Сусідка. Всяко. Вже й підвестись не може... Лікар каже, що то нерви... А я знаю, що б їй допомогло... Сьогодні знову мене просила на Різдво собі... Оце ж забрала собі в голову...

Мати Тіль. Так, знаю, того Тільгілевого птаха... То як, Тільтілю, даси ти його врешті-решт отій небозі?..

Тільтіль. Що, мамо?..

Мати Тіль. Свого птаха... Нащо він тобі здався?.. Ти й не глянеш на нього... А дівчинка так давно за ним побивається!..

Тільтіль. Авжеж, авжеж, мого птаха... Де ж це він?.. А! Ось клітка!.. Мітіль, поглянь: он клітка!.. Та, що її ніс Хліб... Так, так, та сама... Та в ній тільки один птах... Чи він з'їв другого?.. Стривай!.. Таж... він блакитний!.. То це моя горлиця!.. Але вона блакитніша, ніж тоді, як ми пішли. То це ж і є той Блакитний Птах, що ми його шукали!.. Ми так далеко ходили, а він був тут!.. Дива, та й годі!.. Мітіль, бачиш птаха?.. Що б то Душа Світла сказала?.. Зніму клітку... *(Стає на стільця, знімає клітку й передає Сусідці.)* Ось, пані Берленго!.. Він іще не досить блакитний, та ще поблакитнішає, ось побачите... Хутенко віднесіть його онуці...

Сусідка. Що?.. Справді?.. Ти мені його віддаси зараз і задарма?.. Боже! От уже ж вона зрадіє!.. Дай хоч я тебе поцьомаю!.. *(Цілує Тільтіля.)* Біжу!.. Біжу!..

Тільтіль. Так! Так! Біжіть чимскоріш... Деякі птахи змінюють колір...

Сусідка. Я повернуся й переповім вам, що вона скаже... *(Іде.)*

Тільтіль *(довго роззирається довкола)*. Тату! Мамо! Що ви зробили з господою?.. Вона та сама, та значно краща...

Батько Тіль. Як це, «краща»?..

Тільтіль. А так: її пофарбували, оновили, все світиться, все чисте... Торік було не так...

Батько Тіль. Торік?..

Тільтіль *(підбіг до вікна)*. А он ліс!.. Величезний! Красень!.. Мов новий!.. Яке ж то щастя!.. *(Зазирає до діжі.)* А де Хліб?.. Диви, лежить собі тихенько... А ось Тіло!.. Здоров, Тіло!.. Тіло!.. Добре ти бився!.. Пам'ятаєш, У лісі?..

Мітіль. А Тілетта! Впізнала мене, а от сказати нічого не може.

Тільтіль. Пане Хлібцю... *(Намацавши лоба.)* Ти диви, Діамант зник! Хто це забрав мого зеленого капелюшка?.. Та нехай собі!.. Мені він тепер ні до чого... А! Вогонь!.. Добра душа!.. Весело шипить, хоче налякати Воду... *(Підбігає до крана.)* А Вода?.. Здорова будь, Водице!.. Що вона каже?.. Все щось говорить, от тільки я її більше не розумію...

Мітіль. Я не бачу Цукру...

Тільтіль. Боже, яке то щастя, яке то щастя!..

Мітіль. Яке щастя!..

Мати Тіль. І чого це вони отак гасають?..

Батько Тіль. Не переймайся... Хай собі... Бавляться в щастя...

Тільтіль. Мені найбільше подобалася Душа Світла... А де лампа?.. Можна, я її засвічу?.. (*Роззирається довкола.*) Господи, яке ж тут усе гарне!.. Який я радий!..

Стукіт у двері.

Батько Тіль. Заходьте!..

Увіходить Сусідка. За руку вона веде надзвичайно вродливу Дівчинку-білявку, а та тримає в рученятах Тільтілеву горлицю.

Сусідка. Бачите, яке диво!..

Мати Тіль. Неймовірно!.. Вона ходить?..

Сусідка. Ходить!.. Де там! Бігає, танцює, літає!.. Тільки побачила птаха, тут-таки плигнула до вікна, щоб у світлі роздивитися, чи це Тільтілева горлиця... А тоді — пурх! — надвір, мов янголя... Ледве встигла за нею...

Тільтіль (*підходить до Дівчинки, зачарований*). О! Вона така схожа на Душу Світла!..

Мітіль. Вона значно менша...

Тільтіль. Еге ж!.. Та вона ще підросте...

Сусідка. Що вони кажуть?.. їм не минулося?..

Мати Тіль. Іде на краще. Минеться... Поснідають — та й по всьому...

Сусідка (*підитовхує Дівчинку до Тільтіля*). Ну ж бо, моя люба, подякуй Тільтілеві!..

Тільтіль чомусь соромиться її й задкує.

Мати Тіль. Що тобі діється, Тільтілю?.. Боїшся дівчинки?.. Ну ж бо, поцілуй її... Добре поцілуй... Краще... Звичайно ти завзятіший!.. Ну ж бо, ще раз!.. Та що з тобою сталося?.. Ось-ось заплачеш...

Тільтіль незграбно цілує Дівчинку, а потому мовчки стовбичить біля неї. Вони довго роздивляються одне одного.

Тільтіль (*гладячи птаха по голівці*). Він досить блакитний?..

Дівчинка. Так, так, я дуже рада...

Тільтіль. Але я бачив блакитніших... Геть-чисто блакитних... Та чого я тільки не робив — їх не зловити.

Хоче взяти птаха з рук Дівчинки. Вона інстинктивно противиться, і горлиця, скориставшись із непевності її рухів, виривається й відлітає.

Дівчинка (*крик розпачу*). Бабусю! Він полетів!.. (*Дівчинка заходиться плачем.*)

Тільтіль. Нехай... Не плач... Я його знову впіймаю... (*Виходить на авансцену і звертається до глядачів.*) Якщо знайдете птаха, чи не могли б Ви повернути його нам?.. Він нам потрібен, аби стати щасливими, згодом...

Переклад з французької Дмитра Чистяка

1. Пригадайте, що ви знаєте про «нову драму», перелічіть її основні ознаки. Чи можна феєрію Метерлінка віднести до нової драми? Відповідь аргументуйте.
2. Пригадайте ознаки чарівної казки та особливості міфологічного світогляду. Чи можна, спираючись на них, назвати «Блакитного Птаха» п'єсою-казкою? Спробуйте пояснити, чому Метерлінк заперечував, коли режисери інтерпретували п'єсу як звичайну казку.
3. Що таке феєрія як театральний жанр? З якою метою звернувся до неї М. Метерлінк?
4. Проаналізуйте засоби створення ефекту магічності в п'єсі. Зверніть увагу на: а) кількість і вибір персонажів; б) костюми; в) декорації; г) світло- і звукоєфекти; д) кольорову гаму вистави; е) інші прийоми організації видовища.
5. Яким чином у М. Метерлінка співвідносяться смисл твору і видовище? Що з них важливіше? Обґрунтуйте вашу думку.
6. Знайдіть і поясніть символи п'єси «Блакитний Птах».
7. Підберіть слогани (гасла), які передають сенс драми.
8. Проаналізувавши першу картину, поясніть, чому фея Бериліона відправила на пошуки Блакитного Птаха саме Тільтіля і Мігіль? Якими постають діти на початку твору? Яких вад людського характеру в них немає? Чому Фея довіряє чарівного капелюха саме дітям?
9. Чому дітям не вдалося відшукати Блакитного Птаха в мандрівці? Чи випадково «Птах Спомину почорнів, Птах Майбуття почервонів, Птахи Ночі повмирили», а Лісового Птаха діти так і не впіймали?
10. Яка мудрість відкрилася дітям у Країні Спомину?
11. Проаналізувавши картини «Палац Ночі» та «Ліс», визначте, якою постає Людина. Чи завжди її діла викликають захоплення? Чому Тварини та Стихії здебільшого завжали у пошуках Блакитного Птаха? Під час суду Дерев і Тварин над людиною чи завжди ваші почуття були на боці Тільтіля і Мігіль? Чому?
12. Поясніть метаморфозу Товстих Блаженств. Чому дітям небезпечно було сидати з ними за стіл? Розкрийте символіку цієї сцени.
13. Де, за Метерлінком, на людину чекають істинні Блаженства? Чи погоджуєтеся ви з письменником?
14. Перелічіть Великі Радощі, які згадуються у творі. Чому вони всі відступили перед Радістю Материнської Любові? Поясніть символічний сенс останнього образу.
15. Яку роль у творі відіграє чарівний Діамант? Що він допомагає зрозуміти дітям? Порівняйте опис хатини лісоруба у першій та останній картині. Як змінилася обстановка хати і чи змінилася взагалі? Чому в першій картині Тільтіль відмовляється віддати Феї свого птаха, а наприкінці віддає його сусідці? Що змінилося за час подорожі? Чому на початку подорожі Тільтіль не впізнав у своїй горлиці Блакитного Птаха?
16. Символом чого є Блакитний Птах? Навіщо він був потрібен феї Бериліоні?
17. Яке значення, на вашу думку, має вислів «ганятися за Блакитним Птахом»?
18. Подорожуючи у пошуках Блакитного Птаха, чи дізналися діти, що саме робить людину щасливою?
19. Чи випадково у своїй п'єсі Метерлінк використав відкритий фінал? Розкрийте його символіку.
20. Поясніть, за допомогою яких театральних сценічних засобів створюється ефект магічної феєрії.
21. Розділіться на групи та підготуйте інсценізацію уривка твору.

Метерлінка охоче перекладали в Україні. Окремі драми відтворили Леся Українка («Неминуча», 1901), Євген Тимченко («Сліпці», 1909; «Непроханий гість», «Всередині», «Синя пташка», 1918), Марія Грінченко («Монна Ванна», 1907), Наталя Кобринська («Синьобородий і Ариана», 1913), М. Антонюк («Непроханий гість», 1918), П. Долина з В. Миляєвим («Чудо святого Антонія», 1919) і Ф. Крушинський («Монна Ванна»,

1923). Переклад цих творів мав чималий вплив на український літературний процес кінця XIX — початку XX ст. Творчістю драматурга захоплювались також Іван Франко, Ольга Кобилянська, Василь Стефаник, Михайло Коцюбинський, Олександр Олесь. У радянській Україні «Синього Птаха» перекладали Максим Рильський і Надія Гордієнко-Андріанова, але окремим виданням твір не виходив. За незалежності були ство-

рені переклад з російської С. Грицьока (1997) та низка переказів (Ю. Надзбручанець, Б. Бойко, Н. Павловська) і переклад Д. Чистяка вибраних і коментованих «П'єс» («Сліпі», «Пелеас і Мелісанда», «Аріадна та Синя Борода», «Блакитний Птах», 2007). У літературознавчих розвідках до драматургії Нобелівського лауреата звертались І. Франко, Леся Українка, О. Білецький, М. Рильський, К. Шахова, Я. Кравець та ін.

ВІДЛУННЯ

«БЛАКИТНИЙ ПТАХ» МОРІСА МЕТЕРЛІНКА І «ЛІСОВА ПІСНЯ» ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Через якихось п'ять років після написання драми-феєрії «Блакитний Птах» у європейській літературі з'явилася ще одна талановита драма-феєрія — «Лісова пісня» Лесі Українки. Українська письменниця прагнула вивести нашу літературу на світові обрії й захоплюючись творчістю Моріса Метерлінка, використала жанр феєрії, але вже на суто українському матеріалі слов'янської міфології. Так, якщо Метерлінк робить персонажами свого твору найбуденніші речі (Хліб, Воду, Вогонь, Цукор, Пса, Кішку), то Леся Українка — персонажів фольклору: Мавку, Лісовика, Перелесника та ін.

Жанрова схожість цих двох творів зумовлює схожість їхнього художнього втілення. Зокрема, обом драмам передують розгорнуті описи зовнішності героїв, які часто збігаються навіть у деталях. Ось показові фрагменти:

1) Вогонь (персонаж «Блакитного Птаха»): «Червона сорочка, кармазиновий плащ на золотій підкладці з мінливими блискітками. Чубок із різнобарвного полум'я»;

2) Перелесник (персонаж «Лісової пісні»): «Гарний хлопець у червоній одежі, з червонястим, буїно розвіяним, як вітер, волоссям, з чорними бровами, з блискучими очима».

Схожі й пейзажні замальовки, де природа неначе «олюднюється» (проте не зовсім так, як у випадку використання персоніфікації, а буквально):

1) «Блакитний Птах»: «Довге тремтіння пробігає по листю й галуззю. Найстарші й найвеличніші стовбури розчахуються і випускають душі, які ховалися в них...»;

2) «Лісова пісня»: «З-за стовбура старої розщепленої верби півсухої, виходить Мавка, в ясно-зеленій одежі, з розпущеними чорними, з зеленим полиском, косами, розправляє руки і проводить долонею по очах...».

Щоправда, Леся Українка обирає, сказати б, «дзеркальний», діаметрально-протилежний Метерлінковому погляд на події твору: якщо в «Блакитному Птахові» люди (Тільгіль і Мітіль) занурюються у прихований від них світ природи (завдяки чарівному Діамантові бачать душі дерев і тварин), то Мавка, головна героїня «Лісової пісні», навпаки, є плоттю від плоті царства природи, а намагається збагнути незнайому для неї сутність світу людей.

Але попри те, що твір Метерлінка вирізняється назагал глибшою філософічністю і більшою широтою узагальнень, а п'єса Лесі Українки — більш інтимно-особистісна й психологічна, в обох цих літературних шедеврах ідеться про вічні пошуки людського щастя...

Людина вирушає в путь...

ПАУЛО КОЕЛЬЙО

Роман «Алхімік»

Нині важко знайти освічену людину, яка жодного разу не чула імені Пауло Коельйо. Причому ставлення до нього та його творчості дуже різне: від щирого захоплення до відвертої зневаги. Хтось вважає його талановитим письменником, хтось — «комерційним автором» і навіть графоманом. Як кажуть французи, «час — людина чесна, він не збреше», і наразі ніхто достеменно не спрогнозує, чи читатимуть твори Коельйо років через сто. Але те, що його ім'я нині відоме в цілому світі, є безсумнівним. То хто ж він такий?

ГОТУЄМОСЯ ДО ДІАЛОГУ

ПАУЛО КОЕЛЬЙО (нар. 1947)

Народився Пауло Коельйо 24 серпня 1947 р. в Ріо-де-Жанейро, в благополучній родині інженера Педру Коельо. Семирічного хлопчину відправили до єзуїтської школи Святого Ігнатія Лойоли, де вперше проявилось його бажання стати письменником. Проте в його сім'ї воно не знайшло підтримки, тому за порадою батьків Пауло вступив на юридичний факультет університету в Ріо-де-Жанейро. Незабаром він покинув навчання і присвятив себе журналістиці. Через те між ним і батьками виник конфлікт. Відомо, що сімнадцятирічний Пауло був примусово поміщений до приватної психіатричної клініки для проходження курсу лікування. Цю подію нині тлумачать по-різному. Одні дослідники вважають, що це батьки вирішили «напоумити» неслухняного сина. Інші стверджують, що тогочасна бразильська влада з великою підозрою ставилася до людей творчих спеціальностей (письменників, акторів, художників), співвідносячи їх з асоціальними прошарками суспільства (наркоманами, п'яничками тощо). Тож, щоб забезпечити юного Пауло, батьки переховували його в лікарні, аби він не потрапив до в'язниці.



▲ Пауло Коельйо

Коли ти чогось захочеш, весь Усесвіт прагнучиме допомогти тобі здійснити твоє бажання.

Пауло Коельйо

Правди зараз годі знайти, проте згодом ця малоприємна історія примусового лікування в психіатричній клініці суттєво вплинула на подальше життя Коельйо.

Перебування Пауло у приватному закладі для людей із психічними відхиленнями закінчилося втечею. Зазнавши поневірянь, змушений був повернутися додому. Згодом він приєднався до руху аматорського театру, який у Бразилії 1960-х рр. став масовим явищем, причому не лише мистецьким, а й соціально-протестним. Така «театрально-протестна» активність Коельйо закінчилася знову лікарнею, звідки він так само втік і, зрештою, через безгрошів'я повернувся до батьків. Тож після третього курсу лікування Пауло Коельйо його сім'я примирилася з тим, що «престижної» роботи в нього не буде. Тому Коельйо продовжив займатися театром і журналістикою. У 1970 р. він почав подорожувати: Мексика, Болівія, Перу, Чилі, Європа, Північна Африка — такою є його далеко не повна «дорожня карта». А за два роки Коельйо повернувся до Бразилії і почав співпрацювати з відомими бразильськими виконавцями та складати для них тексти пісень, які швидко стали дуже популярними, а їхній автор — заможною людиною.

Пауло Коельйо якимось зізнався в інтерв'ю, що саме в той час він ознайомився із працями суперечливого англійського містика Алістера Кроулі, які помітно вплинули на його творчість. Це відбилося не лише на музиці, яку писав Коельйо, а й вилилося в ідею створення так званого «Альтернативного суспільства», що мало стати громадою анархістів у штаті Мінас Жерайс, заснованою на гаслі Кроулі: «Роби, що хочеш — ось і увесь закон». Бразильські військовики, які саме тоді прийшли до влади внаслідок перевороту 1964 р., прирівняли цей проєкт до підривної діяльності, тож узяли всіх членів групи (зокрема, й Коельйо) під варту. Під час перебування у в'язниці Пауло та його дружину катували. І ось тоді вирватися з неволі Коельйо несподівано допомогло колишнє перебування у психлікарні: його визнали психічно хворим і неосудним, тож відпустили.

Згодом, під час подорожі зі своєю дружиною до Голландії, Коельйо зустрів особу, яку він називає «Джей» (латин. «J») у творах «Валькірії», «Паломництво», «Алеф», а також на своєму сайті «Воїн Світла», і яка круто змінила його життя, навернувши до християнства. Він увійшов до складу католицької групи, відомої як RAM (Regnus Agnus Mundi), де «Джей» стала його «Пастирем». У 1986 р. він пройшов Дорогою Святого Якова — старовинним іспанським паломницьким шляхом. Подолавши пішки 80 км легендарною стежкою прочан, Коельйо описав усе, що з ним сталося, у своїй першій книжці «Паломництво» («Щоденник мага», 1987).

Незабаром з'явилась його друга книжка — роман «Алхімік», який приніс авторові світову популярність. Щойно після виходу у світ «Алхіміка» «Джей» відправила Пауло разом з дружиною Христиною в паломництво на 40 днів у пустелю Мохаве в Сполучених Штатах Америки. Пізніше ці події Пауло описав в автобіографічному романі «Валькірії» (1992). Зараз письменник зі своєю дружиною Христиною мешкають то в бразильському Ріо-де-Жанейро, то у французькому Тарбі.

З-поміж його творів важливо згадати романну трилогію «У день сьомий»: «Біля ріки Ріо-П'єдра сіла я й заплакала...» (1994), «Вероніка вирішує померти» (1998) і «Диявол і сеньйорита Прим» (2000), роман «Заїр» (2005), автобіографічний роман «Алеф» (2011) та ін. Нещодавно Пауло Коельйо видав роман «Шпигунка» (2016) про відому шпигунку Мата Харі... Загалом у 150 країнах світу на сьогодні продано понад 86 мільйонів книжок Пауло Коельйо, перекла-

дених 67 мовами світу (неймовірний успіх, надто для неангломовного письменника). Але при всьому цьому найвідомішим його твором залишається роман «Алхімік».

Роман «АЛХІМІК»

Якою ж є **творча історія** роману «Алхімік»? Передовсім його **джерелами**, як сам Коельйо написав у передмові до цього твору, є оповідання видатного аргентинського письменника Хорхе Луїса Борхеса «Історія двох сновидців». У оповіданні йдеться про те, що чоловікові з Каїра наснилось, що він знайде скарби в Персії. Тож каїрець вирушив до Персії, де його жорстоко побили та кинули до в'язниці. Начальник в'язниці розповів каїрцеві, що теж бачив сон про скарб, нібито захований у Каїрі, але не повірив йому. У фіналі, повернувшись додому, до Каїра, герой нарешті знайшов скарби (як згодом Сантьяго, герой «Алхіміка»). Але й оповідання «Історія двох сновидців» є не єдиним джерелом сюжету роману «Алхімік», оскільки ще раніше інтелектуал Борхес запозичив сюжет для свого оповідання з відомої збірки арабських казок «Тисяча й одна ніч» (конкретно — 351—352-га ночі). Отже, лише згаданий сюжетний хід «Алхіміка» — через Борхеса — сходить аж до доби Середньовіччя. А щодо сюжетної схеми пошуків чогось дуже важливого для героя десь у далеких краях, коли воно, оце «дуже важливе», лежить у героя вдома, буквально під боком, то її використовували багато письменників. Скажімо, в схожій ситуації опинявся Тільтіль, шукаючи Блакитного Птаха у найзагадковіших далеких краях, тоді як цей птах був у нього вдома (Моріс Метерлінк. «Блакитний Птах», 1908). Подібним чином мандрував Усесвітом у пошуках своєї мрії й Маленький принц (Антуан де Сент-Екзюпері. «Маленький принц», 1943). Спирання Коельйо на тексти попередньої літератури та культури наведеним прикладом не обмежується. Скажімо, опис тривалих важких мандрів, небезпечних і казкових пригод героя та його подальше повернення додому (пор. мандрівку Сантьяго до Єгипту та його повернення до Андалусії) є доволі поширеним у світовій літературі чи не від Гомерової «Одіссеї».

Перелік запозичень, ремінісценцій, алюзій у творі Коельйо можна продовжувати й продовжувати. Притча Коельйо буквально пересипана міфологічними та казковими «блискітками»: це і магічне число «3» (три монети, подаровані Сантьяго батьком, та ін.), і метаморфози та чудесні події (магічне перенесення Сантьяго з вітром у пустелі), і пророчі, неодноразово повторювані сни.

Пауло Коельйо відвідував Україну восени 2004-го та навесні 2006 р. Бразильського письменника радо зустрічали у Львові, Одесі та Києві. Його надзвичайно зацікавила історія Чорнобиля, він мав намір написати твір про його трагічну долю. У столиці П. Коельйо побував у Національному заповіднику «Софія Київська». Врученням ордена «Свята Софія» було відзначено внесок автора бестселерів у розвиток взаємозв'язків у сфері культури та відродження духовності.



▲ Пауло Коельйо в Києві. 2006

Якою ж є **проблематика** «Алхіміка»? В одній із передмов до роману Коельо визначив **його основні ідеї**. Він вважає, що на шляху будь-якої людини, яка наважується прямувати Своїм Шляхом (у східній філософії існує важкопояснюване, але інтенсивно вживане поняття: китайське «дао» або японське «до», які буквально перекладаються як «шлях, дорога», але мають щонайширший спектр значень), трапляються **чотири основні перешкоди**:

- 1) думка оточення про те, що Свій Шлях пройти неможливо;
- 2) випробування любов'ю;
- 3) страх поразки;
- 4) страх здійснення мрії.

Тож розглянемо, як подолання головним героєм цих перешкод утілено в художній тканині роману «Алхімік». Отже, передусім Сантьяго довелося подолати **страх того, що Свій Шлях пройти неможливо**. На думку Коельйо, багатьом людям із дитинства навіюють, що вони не зможуть досягти своєї мрії (якщо ця мрія не схожа на загальнозвичну), тому треба жити так, як прийнято, як годиться. Саме з цього починається «Алхімік»: ми дізнаємося, що Сантьяго готували до іншої долі, тож він не повинен був ставати пастухом. Батьки віддали його до семінарії і хотіли, щоб він став священником, оскільки це було престижнішим заняттям, ніж звичне для їхньої сім'ї землеробство. Однак Сантьяго успішно подолав цю перешкоду, хоча тоді ще не підозрював про мову знаків і Свій Шлях. Коли ж він повідомив про своє рішення батькові, то той, хоч і прагнув для Сантьяго іншої долі, досить швидко погодився і підтримав сина. До речі, саме конфлікт між зграєю чайок і Чайкою Джонатаном Лівінгстоном щодо «Свого Шляху» є рушієм сюжету відомої притчі Ричарда Баха «Чайка Джонатан Лівінгстон» (це конкретні вияви прагнення сучасної літератури до інакомовлення, притчовості).

Наступним випробуванням, за Коельо, є **випробування любов'ю**. Письменник уважає, що люди часто не наважуються прямувати Своїм Шляхом, оскільки бояться засмутити близьких. Здійснення мрії часто пов'язане з розлукою з рідними та коханими. Однак у романі «Алхімік» показано, що справжня любов дає змогу людині реалізувати себе. Прикладом такої любові є кохання Сантьяго й Фатіми. Хоча спочатку Сантьяго думає, що його почуття несумісні з бажанням знайти скарб, мудра дівчина пояснює, що він повинен прямувати Своїм Шляхом, і якщо вже їм судилося зустрітись знову, то це обов'язково станеться.

Отже, згідно з концепцією Коельйо, Свій Шлях є важливішим за любов, і це показує Алхімік, коли розповідає Сантьяго, що буде, якщо той відмовиться від мрії, залишившись із Фатімою. Однак, знайшовши нарешті скарб, Сантьяго повертається до Фатіми. Отже, здійснення мрії і любов не суперечать одне одному, якщо тільки ця любов справжня.

Ще одне випробування — це **подолання страху поразки**, який висить над Сантьяго упродовж майже всієї розповіді. Сантьяго боїться втратити свої гроші, боїться загинути в битві в Аль-Фаюмі або у випадку, якщо битви не буде, боїться не знайти Свого Шляху. Але наставники Сантьяго показують, що страх походить від нерозуміння того, як улаштований світ. Хоча невдачі справді трапляються, Сантьяго знаходить в собі сили рухатися далі. Ось як він міркує про те, що станеться, якщо він перестане вірити в себе: «Я зненавиджу тих, хто знайшов свій скарб, бо я не знайшов свого».

І, насамкінець, **страх перед здійсненням мрії**, який своєрідно персоніфіковано в образі торговця кришталем, чие життя ніби підпорядковане цьому страху.

АЛХІМІЯ ТА АЛХІМІКИ

Алхімією називають давнє таємне знання, яке відкривається лише втаємниченим, про перетворення одних речовин (субстанцій) на інші. Легендарним засновником алхімії вважають давньогрецького бога Гермеса Трисмегіста (тричі могутнього), якого асоціювали також із давньоєгипетським богом Тотом, сином творця світу Гора, символом якого був сокіл (до слова, й у Алхіміка був сокіл, з яким він подорожував пустелею).

Особливу роль в алхімічних практиках відігравав **філософський камінь**, який ще називали **філософським яйцем** (Алхімік із однойменного роману Пауло Коельйо мав філософський камінь у вигляді яйця з жовтого скла). Саме за допомогою філософського каменю свинець перетворювали на золото, а його рідка субстанція, яку ще називали панацеєю, дарувала безсмертя. Алхімічна філософія стверджувала, що людина, пізнаючи світ, має звертати увагу не на предмети та їхню форму, а на Дух, який живе в них (у Коельйо — це Душа Світу). Людина повинна навчитися жити в гармонії з природою, оскільки довкілля має ті самі причини буття, що й людина.

Одним із найвідоміших алхіміків світу був француз Ніколя Фламель (1330—1418).

Вважають, що йому вдалося отримати філософський камінь, який допоміг алхіміку казково розбагатіти. Він будував лікарні та займався благодійністю. До речі, найстаріший будинок, який нині є в Парижі, збудував саме Фламель, є в столиці Франції також вулиця Ніколя Фламеля.

Офіційна дата смерті Н. Фламеля — 1418 р. Однак легенда стверджує, що насправді великий алхімік лише інсценував свою смерть і до цього часу подорожує світом разом зі своєю дружиною...



▲ Будинок Ніколя Фламеля на вулиці Монморансі та вивіска на ньому. Париж, Франція

Він так боїться розчаруватися, що не може вирушити в паломництво до Мекки, про яке мріяв упродовж усього життя. Крім того, не наважується поліпшити свій бізнес, щоб не заробити дуже багато — брак грошей став для нього зручною відмовкою від паломництва. Коельйо пояснює, що, відмовляючись від мрії, людина часто думає про тих, у кого не вистачило сил іти Своїм Шляхом. Людина ніби боїться вивищитися над іншими.

У романі «Алхімік» наявна також низка **ключових понять**. Зокрема, **Душа Світу** — це ідея всезагального зв'язку, єдності в природі. Саме Душа Світу визначає Свій Шлях (або Персональну Легенду) кожної людини, тому, щоб прямувати Своїм Шляхом, потрібно навчитися слухати Душу Світу. Тож Сантьяго починає чимдалі краще розуміти Душу Світу та мову прихованих знаків (щось подібне відбувалося з головним героєм феєрії «Блакитний Птах» Тільтілем, коли він повертав чарівний Діамант і бачив душі тварин, рослин і речей).

Своєю чергою, Душа Світу розмовляє **мовою Знаків**. На своєму шляху Сантьяго спочатку вчиться розпізнавати прості знаки, які стосуються особисто його (наприклад, Урім і Туммім підказують юнакові, що благословення Мелхиседека все ще з ним). Поступово Сантьяго бачить дедалі складніші знаки, і це вміння

допомагає йому врятувати цілий народ (правильно витлумачивши політ яструбів, Сантьяго попереджає жителів оазису про майбутнє вторгнення ворогів, яке порушує споконвічні традиції кочівників пустелі).

Крім того, Коельйо майстерно використовує **відсилання до снів**, оскільки в «Алхіміку» сни зображені як засіб спілкування людини з Душею Світу. Так, повторювані сни Сантьяго про скарби стають відправною точкою сюжету твору. Цікаво, що за тим, як герої ставляться до снів, можна зрозуміти, наскільки мудрим і просвітленим є той чи той персонаж. Наприклад, погонич верблюдів прислухається до снів, натомість ватажок бандитів, які били Сантьяго, снам не вірить.

Одним із ключових понять роману є **алхімія** (недаремно ж і роман має назву «Алхімік»), яка може тлумачитися, зокрема, як метафора подорожі Сантьяго. Унаслідок алхімічних метаморфоз метал має позбутися своїх недосконалостей, щоб стати золотом. Сантьяго також позбавляється недосконалостей: страхів, приземленого бажання стати заможним (Метерлінк би назвав це «Блаженством Бути Багатим») тощо. Прямуючи Своїм Шляхом, Сантьяго досягає вищого рівня просвітлення — так само, як простий метал стає золотом. Тим більше що в алхіміків золото є не просто грошовим еквівалентом, а має набагато ширший спектр значень (див. с. 205: «Алхімія та алхіміки»). До того ж алхімія заснована на уявленні про те, що у світі все є взаємопов'язаним і одне перетікає в інше, що перегукується з ідеєю Душі Світу, яка й об'єднує все в цьому світі «взаємного зв'язку невидимими законами».

Нарешті, Коельйо активно використовує також **біблійні алюзії**. Так, у «Старому Завіті» (Книга Буття 1 М. 14:18 та Псалмів, Пс. 109:4) згадується «Мелхиседек, цар Салиму... І Аврам дав йому десятину зо всього»... Персонаж роману «Алхімік» теж «назвався царем Салему Мелхиседеком і пообіцяв за десяту частину овець навчити, як знайти захований скарб».

Цей персонаж у творі Коельйо відіграє важливу роль: він є своєрідним духовним пастирем Сантьяго (наприклад, два камені, які допомагають головному героєві прямувати Своїм Шляхом, йому дав саме Мелхиседек).

Отже, одна з провідних думок роману «Алхімік» Пауло Коельйо полягає в тому, що **кожна людина повинна йти Своїм Шляхом**, пам'ятаючи про своє покликання. На цьому шляху може бути безліч перешкод, але лише той, хто подолає їх, знайде справжню мудрість і просвітлення. Коельйо застерігає проти

сліпого наслідування чужої волі. Кожен персонаж книжки ілюструє те чи інше ставлення до свого власного Шляху, та лише той, хто збагнув своє призначення і не побоявся його досягати, зрештою приходиться до успіху та щастя.



◀ Пауло Коельйо та його твори

Розділ перший

Пастух Сантьяго загнав овець у напівзруйновану церкву, щоб переночувати. Рік тому він познайомився з дівчиною, донькою торговця, якому він продав вовну. Через чотири дні юнак мав знову прийти в те місто.

Батьки хотіли, щоб хлопець став священиком. Він вивчав латину, іспанську мову й теологію. Але якось він сказав батькові, що не хоче бути священиком, а хоче мандрувати і пізнати світ. Батько дав синові три монети, щоб той купив собі овець.

Сантьяго вдруге наснився сон, який він не додивився до кінця. Зайшовши в найближче місто, пастух відправився до старої, яка вміла тлумачити сни. Вона погодилася розтлумачити сон за десятю частину знайденого в майбутньому скарбу і сказала, що треба їхати до Єгипту. Сантьяго був роздратований, бо нічого нового не почув. На площі, де він читав книжку, якийсь старий, що назвався царем Салему Мелхиседекком, пообіцяв за десятю частину овець навчити, як знайти скарб. Мелхиседек сказав, що до Єгипту Сантьяго приведуть таємні знаки долі, і подарував два камені. Юнак поплив до Африки. Там його обікрав молодий чоловік, який обіцяв провести до Єгипту. Герой хотів повернутися додому, але камені радять іти далі. Сантьяго влаштовується на роботу в крамницю, де торгували кришталем.

Частина друга

Після місяця роботи у крамниці Сантьяго запропонував нововведення. Спочатку вони виставили на вулицю стійку зі зразками товару. Торговець теж колись мріяв подорожувати та відвідати Мекку. Але він туди не поїде, оскільки боїться здійснити свою мрію, щоб не втратити смак життя. Сантьяго розраховував, що через півроку він зможе повернутися до Іспанії і купити вдвічі більше овець, ніж мав. Тож він додому повернувся б переможцем, адже, опинившись на чужині без шеляга в кишені, він зумів подвоїти свою отару. Згодом юнак вирішив пригостити всіх відвідувачів чаєм із кришталевих склянок. Зрештою в крамниці стало багато покупців, навіть довелося наймати ще двох людей. Через одинадцять місяців і дев'ять днів після того, як юнак опинився на африканському континенті, у нього була груба пачка грошей, достатня, щоб купити сто двадцять овець, зворотний квиток і ліцензію на торгівлю з Африкою. Він вирішив покинути торговця кришталем. Завдяки Сантьяго крамниця процвітає, тому торговець благословив його.

Хлопець пішов у свою кімнату й зібрав там усе, що мав. Коли вже виходив, то помітив у кутку кімнати свої давні пастушачі сакви. Він уже спакував усі речі, а про сакви забув. Сантьяго знайшов у них книжку й куртку. Коли витрусив сакви, щоб подарувати їх якомусь хлопцеві на вулиці, на підлогу випали два камені: Урім і Тумім.

Тоді хлопець згадав про старого царя і здивувався, що не згадував про нього так довго. Протягом року працював, не розгинаючись, думаючи тільки про те, щоб заробити грошей і не повертатися до Іспанії з низько опущеною головою.

— Ніколи не чини опору своїм мріям, — сказав йому старий цар. — Підкоряйся знакам.

Хлопець підняв Урім і Тумім із підлоги, і його знову опанувало дивне відчуття, що старий цар близько. Він тяжко працював протягом року, а тепер знаки показували, що настав йому час вирушати в дорогу.

— Я повернуся туди, де був, і стану таким, як і раніше. Але вівці не навчили мене розмовляти арабською мовою.

А вівці, до речі кажучи, навчили його чогось набагато важливішого: що у світі існує мова, яку всі розуміють і якою хлопець користувався протягом усього

цього часу, щоб домогтися успіху в торгівлі кришталем. Це була мова ентузіазму, чогось такого, що він робив із любов'ю та бажанням, прагнучи до того, чого він бажав і в що вірив. Танжер уже не був для нього чужим містом, і він відчував, що в той самий спосіб, у який він підкорив це місце, він міг би підкорити світ.

— Коли ти чогось захочеш, весь Усесвіт прагнучиме допомогти тобі здійснити своє бажання, сказав йому старий цар.

Але старий цар не говорив про можливі пограбування, про неозорі пустелі, про людей, які знають про свої мрії, але не хочуть реалізувати їх. Старий цар не говорив, що піраміди — це лише купи каміння, і що кожен може накласти купу каміння на своєму подвір'ї. І він забув сказати йому, що коли він назбирає стільки грошей, що зможе купити отару овець, більшу, ніж та, якою він володів, то він повинен купити цю отару.

Хлопець підібрав сакви і приєднав їх до інших своїх торбин. Спустився сходами; старий обслуговував чужоземне подружжя, тоді як двоє інших покупців ходили по крамниці, п'ючи чай із кришталевих ваз. Це було добре для такої ранньої години. З того місця, де він стояв, він уперше помітив, що волосся торговця кришталем дуже нагадує волосся старого царя. Він пригадав усмішку кондитера в перший день перебування в Танжері, коли він не мав ані чогось поїсти, ані кудись прихилити голову; та усмішка також була схожа на усмішку старого царя.

«Так ніби він тут проходив і залишив свій знак, — подумав він. — І схоже, кожна особа знала цього царя в якусь хвилину свого існування. Хай там як, а він сказав, що завжди навідує тих, котрі живуть так, як вимагає від них їхня Персональна Легенда».

Він пішов, не попрощавшись із торговцем кришталем. Не хотів плакати, бо це могли б помітити люди. Але його опанувала туга за всім тим часом і за всіма тими новими речами, яких він навчився. Тепер він був більш упевненим у собі й мав бажання підкорити світ.

На складі, куди вирушив Сантьяго, щоб дізнатися, як дістатися до пірамід, він зустрів Англієць. Англієць вірив у знаки. У нього була мета — віднайти Універсальну Мову, якою говорить Всесвіт. Так він захопився Алхімією. На пошуки Філософського Камея він витратив значну частину батькового статку. Англієць дізнався, що в пустелі, в оазі Аль-Фаюм, живе араб, якому двісті років і який будь-який метал перетворює на золото. Тож Англієць чекав на караван, який мав відвезти його до оазису. Англієць прийняв Сантьяго за араба і здивувався, коли побачив у нього Урім і Тумім. Ці камені зі звичайного гірського кришталю у нього також були, адже користуватися ними Англієць навчила Біблія — це єдиний засіб віщування, дозволений Богом. Сантьяго сказав, що йому, пастухові, їх подарував король. Англієць відповів, що тут немає нічого дивного, адже саме пастухи першими впізнали короля, якого решта світу визнати відмовилася. Сантьяго зрадів, що опинився на складі, бо Англієць теж звертав увагу на знаки. Оскільки оаза Аль-Фаюм була в Єгипті, Англієць і Сантьяго вирушили разом із караваном торговців.

У дорозі Англієць розмірковував про те, що випадковостей не буває. Хоча юнак не чув слів Англієць, він розумів, що мова йшла про загадковий ланцюжок, який усе пов'язує і завдяки якому він став спочатку пастухом, потім двічі побачив той самий сон, зустрівся з королем, опинився в Африці, був пограбований, зійшовся з Торговцем Кришталем... Юнак спостерігав за пустелею. Щоразу, коли він дивився на море чи вогонь, він міг годинами мовчати, не думаючи ні про що, поринаючи в безмежність і силу стихій. «Я навчався в овець і навчався в кришталю, — подумав він. — А тепер я можу багато чого навчитися в пустелі. Вона здається мені дуже давньою й дуже мудрою».

Чим далі просувався караван, тим обережнішим ставав Провідник. Між племенами розпочалася війна. Тож настав день, коли Провідник Каравану вирішив не розводити вогню,

щоб не привертати уваги, і виставив озброєну охорону. Коли Сантьяго розповів Англійцеві про крамницю й досягнутий там успіх, той відповів, що це принцип, який рухає усіма речами. В алхімії це називають Душею Світу. Вона завжди є позитивною силою. Усе, що перебуває на поверхні Землі або над Землею, постійно перетворюється, бо Земля жива і має душу. Люди є частиною цієї Душі й рідко думають про те, що вона завжди працює на їхню користь. Тож Сантьяго повинен зрозуміти, що в крамниці кришталю навіть вази трудилися для його успіху.

Хлопець, читаючи книги з алхімії, звернув увагу, що в них повторюється думка: все походить з єдиного джерела. Він поцікавився в Англійця, для чого потрібні ці товстезні книжки, якщо найважливіший текст Алхімії складається з кількох рядків, викарбуваних на поверхні звичайного смарагда (Смарагдава Скрижаль). Англієць невпевнено пояснив, що для того, щоб зрозуміти ці декілька рядків, алхіміки витрачають усе життя. У книжці, яка найбільше зацікавила хлопця, розповідалася історія знаменитих алхіміків. Вони вірили в те, що якщо якийсь метал обробляти й обробляти упродовж багатьох років, то він утратить усі свої індивідуальні властивості й на його місці залишиться лише Душа Світу. Ця Унікальна Річ дасть змогу алхімікам зрозуміти кожну річ на поверхні землі, бо це єдина мова, якою спілкуються між собою речі. Алхіміки називають це відкриття Великим Творінням — і воно складається з рідкої та твердої частин. Хлопець же уважав, що досить спостерігати за людьми і знаками, щоб відкрити цю мову. Англієць подумав, що Сантьяго все спрощує.

Коли юнак повернув йому книги з алхімії, Англієць поцікавився, чого той навчився. Сантьяго відповів: «Я зрозумів, що світ має Душу, й той, хто зрозуміє ту Душу, зрозуміє мову речей. Я також зрозумів, що багато алхіміків прожили свою Персональну Легенду й змогли відкрити Душу Світу, Філософський Камінь та Еліксир. Але передусім я довідався, що ці істини дуже прості й можуть бути записані на смарагді». Англієць був розчарований. Довгі роки досліджень, магічні символи, малозрозумілі слова — ніщо з цього не справило враження на хлопця. «Він має досить примітивну душу, щоб це зрозуміти», — подумав він. Тим часом караван дістався оази.

Хлопець розплющив очі, коли сонце почало підійматися над обрієм. Перед ним там, де вночі висіли маленькі зірки, тепер простягався нескінченний ряд фінікових пальм на всю межу пустелі.

— Приїхали! — сказав англієць, який також щойно прокинувся.

Хлопець, проте, промовчав. Він дослухався до мовчанки пустелі й задовольнявся тим, що дивився на фінікові пальми, які затуляли йому обрій. Йому треба буде ще довго йти, аби добутися до пірамід, і коли-небудь цей ранок стане для нього лише спогадом. Але тепер він був теперішньою миттю, святом, про яке говорив погонич верблюдів, і він дістався сюди живий із уроками свого минулого й мріями свого майбутнього. Одного дня оце видіння тисяч фінікових пальм перетвориться на згадку. Але в цю мить вона означала для нього затінок, воду й схованку від війни. Отже, так само як іржання верблюда означало для нього безпеку, шеренга фінікових пальм означала чудо.

«Світ розмовляє багатьма мовами», — подумав хлопець.

«Коли час біжить швидко, каравани також поспішають», — подумав Алхімік, дивлячись, як до оази прибувають сотні людей і тварин. Кричали нещодавно прибулі й кричали жителі оази, пилюка застила сонце пустелі, діти стрибали від збудження, дивлячись на чужоземців.



Обкладинка першого видання «Алхіміка» Пауло Коельйо англійською мовою

Алхімік побачив, що вожді племен підійшли до ватага каравану й довго розмовляли з ним.

Проте ніщо з цього не цікавило Алхіміка. Він уже бачив чимало людей, які прибували й відбували, відколи пустеля й оаза залишалися такими, якими вони були. Він бачив царів і жебраків», які топтали ці піски, що завжди змінювали форму під вітром, але залишалися тими самими з часів його дитинства. Але навіть за таких обставин він не міг утримати у глибині свого серця ту радість життя, яку переживав кожен подорожанин, коли після жовтої землі та сліпучого синього неба зелені крони фінікових пальм з'являлися перед його очима. «Можливо, Бог створив пустелю для того, щоб чоловікові хотілося всміхнутися, коли він бачить фінікові пальми», — подумав він.

Оази в пустелі завжди вважалися нейтральними територіями, тож їхні мешканці ходили без зброї, війна йшла в пустелі. Та Сантьяго думав лише про скарб. Що більше він наближався до своєї мрії, то важчим ставав пошук. Англієць попросив юнака допомогти знайти Алхіміка, адже ніхто в оазі про нього не чув. Потім Англієць здогадався, що треба розпитувати про людину, яка вміє лікувати, і дізнався, що така живе в пустелі. Якось біля колодязя Сантьяго зустрів дівчину на ім'я Фатіма.

Наступного дня Сантьяго прийшов до колодязя, щоб зустрітися з Фатімою. Натомість побачив Англієця, який розповів про зустріч з Алхіміком. Коли до колодязя прийшла Фатіма, Сантьяго зізнався, що кохає її і запропонував їй вийти за нього заміж. Дівчина сказала, що хоче, аби хлопець продовжив свої пошуки, а вона його чекатиме. Якось Англієць порався біля алхімічної печі, а Сантьяго в пустелі побачив, як у небі один яструб накинувся на другого. Хлопцеві також привиділося, як до оази заходить військо з оголеними шаблями. Сантьяго розказав про видіння на нараді вождів. Дехто засумнівався, щоб пустеля відкрила себе чужинцеві, на що юнак відповів, що його очі ще не звикли до пустелі і він може побачити те, чого не бачать місцеві. Було вирішено, що, попри традицію, чоловіки в оазі озброються і в разі нападу віддячать йому золотом. Але якщо нападу не буде, то втрачуть самого Сантьяго.

Оаза була слабко освітлена повним місяцем, коли хлопець покинув шатро вождів. До свого намету йому треба було йти двадцять хвилин.

Він був наляканий тим, що відбулося. Він поринув у Душу Світу, а винагородою за те, що він там довідався, могла стати втрата ним життя. Заклад вельми високий. Але він наважився зробити високий заклад ще в той день, коли продав своїх овець і вирішив йти до своєї Персональної Легенди. І як казав погонич верблюдів, померти завтра так само добре, як і померти в будь-який інший День. Кожен день створений для того, щоб його прожити або щоб попроситися зі світом.

Він ішов мовчки. Не жалкував про те, що зробив. Якщо він завтра помре, це стане доказом того, що Бог не захотів змінювати майбутнє. Але якщо він помре, то це станеться вже після того, як він переплив протоку, працював у крамниці кришталю, познайомився з мовчанкою пустелі та з очима Фатіми. Він прожив напруженим життям кожен свій день після того, як покинув батьківський дім кілька років тому. Якщо він помре завтра, то це станеться вже після того, як його очі побачили набагато більше, ніж очі інших пастухів, і хлопець пишався цим.

Зненацька пролунав гуркіт, і хлопця повалив на землю порив вітру, якого він ще не знав. Здійнялася пилюка, яка майже затулила місяць. Перед ним стояв дибки величезний білий кінь, оглушивши його грізним іржанням.

Хлопець не міг бачити, що там відбувається, та коли пилюка трохи осіла, він відчув такий страх, якого раніше ніколи не відчував. На коні сидів вершник,

весь у чорному, із соколом на лівому плечі. На голові в нього був тюрбан, а обличчя він обмотав хусткою, крізь яку визирали лише очі. Він здався посланцем пустелі, але його присутність вражала більше, аніж присутність будь-кого з тих, кого Сантьяго знав у своєму житті.

Дивний вершник дістав величезну криву шаблю з прикріплених до сідла піхов. Сталеве лезо зблиснуло у світлі місяця.

— Хто наважився прочитати політ яструбів? — запитав вершник таким могутнім голосом, який, здавалося, відбився луною від усіх п'ятдесятьох тисяч фінікових пальм Аль-Фаюма.

— Я наважився, — повторив хлопець й опустив голову, щоб одержати удар шаблі. — Багато життів будуть урятовані, бо ви не порадилися з Душею Світу.

Проте шабля не впала донизу відразу. Рука незнайомця опускалася повільно, аж поки лезо шаблі доторкнулося до голови хлопця. Воно було таке гостре, що на місці доторку з'явилася крапля крові.

Вершник залишався нерухомим. Хлопець також. У нього не з'явилося жодної думки про те, щоб утекти. Дивна радість опанувала його в глибині серця: він помре за свою Персональну Легенду. І за Фатіму. Нарешті знаки здалися йому справжніми. Перед собою він бачить Ворога, але він може не пережити за свою смерть, бо з ним Душа Світу. Через мить він стане її частиною. А завтра і його ворог теж стане її частиною.

Незнайомиць, проте, тримав свою шаблю біля його голови.

— Навіщо ти прочитав політ птахів?

— Я прочитав тільки те, що птахи захотіли мені розповісти.

Незнайомиць нарешті прибрав шаблю з голови. Хлопець відчув певну полегкість. Але втікати не мав бажання.

— Обережно з угадуваннями, — проголосив незнайомиць. — Коли події записані, уникнути їх не пощастить.

— Я бачив лише військо, — відповів хлопець. — Результату битви я не бачив.

Вершник, схоже, був задоволений його відповіддю. Але досі тримав шаблю в руці. Що робить чужинець у чужому краї?

— Я шукаю свою Персональну Легенду. Щось таке, чого ви ніколи не зрозумієте.

Вершник уклав шаблю в піхви, й сокіл на його плечі скрикнув дивним криком. Напруга, яка опанувала хлопця, послабилася.

— Я мусив перевірити твою мужність, — сказав незнайомиць. — Мужність дуже важлива властивість для того, хто хоче опанувати Мову Світу.

Хлопець був здивований. Цей чоловік говорить про речі, відомі небагатьом людям.

— Треба ніколи не розслаблюватися, навіть коли ти перебуваєш так далеко від дому, — провадив він. — І треба любити пустелю, але ніколи внутрішньо не довіряти їй. Бо пустеля — це випробування для всіх чоловіків: вона перевіряє кожен твій крок і вбиває того, хто виявить неуважність.

Його слова нагадали Сантьяго слова старого царя Мелхиседека.

— Якщо прийдуть воїни, після того як помре сонце, і твоя голова ще залишиться на плечах, — знайди мене, — сказав незнайомиць.

У тій самій руці, яка стискала шаблю, тепер з'явився батіг. Кінь знову став дибки, здійнявши хмару пилуки.

— А де ви мешкаєте? — крикнув хлопець, коли вершник уже був далеко.

Рука з батоном показала на південь. Так хлопець зустрівся з Алхіміком.

Наступного ранку озброєні жителі оази чекали на вершників пустелі й, оточивши, вбили їх усіх. Сантьяго запропонували стати Радником Оази. Коли сонце сховалося за обрієм, хлопець вирушив на південь. Алхімік з'явився, коли місяць був уже високо в небі. На плечі в нього висіли два мертві яструби. Він сказав юнакові, що про нього йому розповів вітер і він допоможе хлопцеві дістатися до його скарбу. Сантьяго заперечив, що він має верблюда, гроші, зароблені в крамниці кришталю, і п'ятдесят золотих монет. Він стане багатим чоловіком у своїй країні. До того ж у нього є Фатіма, більший скарб, ніж усе те, що він досі зібрав. Алхімік заперечив, що все це далеко від пірамід. Він наказав продати верблюда і купити коня і показати життя в пустелі, бо лише той, хто знаходить життя, зможе знайти скарби. Наступного дня Сантьяго й Алхімік рушили в пустелю. Юнак поскаржився, що йому не щастить знайти життя в пустелі. «Життя приваблює життя», — відповів Алхімік. І хлопець його зрозумів. Він відпустив повіддя коня, і той вільно побіг, поки не зупинився. Сантьяго не знав мови пустелі, та його кінь знав мову життя. І хлопець показав на це місце Алхіміку — тут було життя. На землі між каменями була дірка. З неї Алхімік витягнув змію і погодився провести Сантьяго пустелею. Вночі хлопець попрощався з Фатімою, обіцяючи їй повернутися, і вранці разом з Алхіміком вирушив у дорогу.

Алхімік скакав попереду із соколом на плечі. Сокіл добре знав мову пустелі, й коли вони зупинялися, птах злітав із плеча Алхіміка й летів у пошуках поживи. У перший день він зловив зайця. На другий — двох птахів.

Уночі вони стелили свої ковдри й не розпалювали вогнища. Ночі в пустелі були холодні і ставали темнішими, мірою того як місяць зменшувався в небі. Війна тривала, й вітер іноді доносив до них солодкавий запах крові. Деякі битви відбувалися зовсім близько, й вітер нагадував хлопцеві, що існує Мова Знаків, завжди готова показати те, чого він не міг побачити очима.

Коли спливав сьомий день у подорожі, Алхімік вирішив розбити табір для нічного відпочинку раніше, ніж до того. Алхімік дістав флягу з питною водою й запропонував хлопцеві.

— Ти вже майже дістався до кінця своєї подорожі, — сказав він. — Мої привітання, що ти йдеш дорогою своєї Персональної Легенди.

— А ви провели мене нею в мовчанці, — сказав хлопець. — Хоч я сподівався, ви навчите мене того, що знаєте.

— Існує лише один спосіб навчатися, — відповів Алхімік. — Навчатися в діяльності. Усього, що ти мусив знати, тебе навчила подорож. Крім одного.

— Чому вас називають Алхіміком?

— Бо я ним є.

— А в чому помилялися інші алхіміки, які шукали золото й не знайшли його?

— Вони шукали тільки золото, — відповів його супутник. — Шукали скарб своєї Персональної Легенди, але не хотіли прожити власну Легенду.

— А що записано на Смарагдовій Скрижалі?



◀ Джозеф Райт. Алхімік, що винаходить фосфор. 1771

Алхімік почав креслити якісь знаки на піску і креслив їх понад п'ять хвилин. Поки він креслив, хлопець пригадав старого царя Мелхиседека й майдан, де вони одного дня зустрілися; йому здавалося, відтоді минуло багато й багато років.

— Ось що записано на Смарагдовій Скрижалі, — сказав Алхімік, коли перестав креслити.

Хлопець підійшов і прочитав слова, записані на піску.

— Це код, — констатував Сантьяго, трохи розчарований Смарагдовою Скрижаллю. — Як у книжках англійця.

— Ні, — не погодився з ним Алхімік. — Це схоже на політ яструбів — його не можна зрозуміти лише завдяки резону. Смарагдова Скрижаль — це прямий перехід до Душі Світу.

— Мудреці дійшли висновку, що світ природи — це лише образ і копія Раю. Просте існування цього світу є гарантією, що існує світ досконаліший, аніж цей. Бог його створив для того, щоб через прості речі люди могли зрозуміти свої духовні настанови й чудеса свого знання. Це є тим, що я називаю діяльністю.

— Я повинен зрозуміти Смарагдову Скрижаль? — запитав хлопець.

— Ти перебуваєш у пустелі, тож поринай у пустелю. Вона слугує для розуміння Світу, як і будь-яка інша річ на поверхні Землі. Тобі навіть не треба зрозуміти пустелю: досить пильно подивитися на просту піщинку, й ти побачиш усі чудеса Творіння.

— А як я можу поринути в пустелю?

— Прислухайся до свого серця. Воно знає про все, бо бачить Душу Світу й одного дня повернеться до неї.

Вони мовчки пересувалися ще два дні. Алхімік був набагато обережнішим, бо вони наближались до зони найзапекліших боїв. А хлопець намагався дослухатися до свого серця.

Протягом тієї ночі він багато говорив з Алхіміком. Й Алхімік зрозумів, що серце хлопця обернулося до Душі Світу.

— Що мені робити тепер? — запитав хлопець.

— Добиратися до пірамід, — сказав Алхімік. — І бути дуже уважним до знаків. Твоє серце вже готове показати тобі твій скарб.

— Саме це мені бракувало знати?

— Ні, — відповів Алхімік. — Ось чого тобі бракувало знати: «Завжди перед тим, як реалізувати мрію, Душа Світу вирішує перевірити, чого ти навчився протягом подорожі. Вона робить це не тому, що вона погана, а щоб ми могли разом зі своєю мрією з'явити собі і ту науку, яку ми опанували під час подорожі. У цю мить більшість людей чинять опір. Це те, що мовою пустелі ми називаємо «померти від спраги, коли фінікові пальми уже з'явилися на обрії». Пошук завжди починається від Долі Початківця. Й закінчується Підтвердженням Переможця.

Хлопець згадав про давнє прислів'я свого краю. Там говорилося про те, що найтемніша година настає перед самим сходом сонця.

Із кожним днем серце хлопця ставало все мовчазнішим. Воно вже не хотіло знати ані про те, що було, ані про те, що буде; задовольнялося тільки тим, що споглядало пустелю й пило разом із хлопцем Душу Світу. Він і його серце стали великими друзями й не могли зрадити одне одного.

Коли серце починало говорити, воно хотіло дати силу і стимул хлопцеві, якого іноді жакливо змужували дні мовчанки. Серце насамперед розповідало Сантьяго про його великі подвиги: про те, з якою мужністю він вирішив поки-

нути своїх овець і прожити свою Персональну Легенду, про те, з яким ентузіазмом він працював у крамниці кришталю.

Нарешті, коли вони стали підійматися на гору, що затуляла весь обрій, Алхімік сказав, що через два дні вони будуть біля пірамід.

— Якщо ми скоро розлучимося, — відповів хлопець, — то навчіть мене алхімії.

— Ти вже її знаєш. Треба проникнути в Душу Світу й відкрити скарб, який вона приготувала для нас.

— Я не про це хочу знати. Я говорю про перетворення свинцю на золото.

Алхімік із пошаною поставився до мовчанки пустелі й відповів хлопцеві, коли вони зупинилися, щоб поїсти.

— Усесвіт розвивається, — сказав він. — І для нас, мудреців, золото — це найрозвиненіший метал. Не запитуй чому, я не знаю. Знаю тільки, що Традиція ніколи не помиляється. Люди хибно зрозуміли слова мудреців. І замість символу еволюції золото стало для них знаком війн.

— Речі говорять багатьма мовами, — сказав хлопець. — Раніше іржання верблюда було тільки іржанням, потім стало сигналом небезпеки і зрештою знову перетворилося на іржання.

Але він замовк. Алхімік мусив усе це знати.

— Я знав справжніх алхіміків, — провадив він. — Вони замикалися в лабораторії й намагалися еволюціонувати як золото. Вони відкрили Філософський Камінь. Бо зрозуміли, що коли еволюціонує одна річ, еволюціонує також усе те, що її оточує.

Інші здобували камінь випадково. Вони вже мали обдарування, душа в них була більш відкрита, ніж в інших людей. Але цих можна не брати до уваги, бо вони зустрічаються рідко.

Нарешті є такі, які шукають лише золото. Ці ніколи не відкриють таємницю. Вони забувають про те, що свинець, мідь, залізо також мають свою Персональну Легенду, яку хочуть виконати. Хто втручається в Персональну Легенду інших, той ніколи не відкриє свою.

Слова Алхіміка прозвучали як прокляття.

Алхіміка і Сантьяго взяли в полон, прийнявши за шпигунів. Алхімік назвав себе провідником, а юнака алхіміком, який розуміє природу і світ. Тож якби хлопець захотів, він би зруйнував табір силою вітру, а через три дні обернувся на вітер, щоб показати свою могутність. Сантьяго не впевнений, що йому це вдасться, проте Алхімік переконаний, що людина, яка йде Своїм Шляхом, уміє все.

На третій день командувач скликав командирів, щоб подивитися, як юнак перетворюється на вітер.

Хлопець почав дивитися на обрій прямо перед собою. Удалині були гори, дюни, скелі й повзучі рослини, які вперто намагалися вижити там, де вижити було неможливо. Там лежала пустеля, по якій він мандрував протягом кількох місяців, а проте досі знав лише її малу частину. У цій малій частині він зустрівся з англійцем, караваном, бачив війни між племенами й оазу з півсотнею тисяч фінікових пальм і трьомастами колодязів.

— Що ти хочеш від мене сьогодні? — запитала пустеля.

— В одному місці ти оберігаєш дівчину, яку я кохаю, — сказав хлопець. — Тому, коли я дивлюся на твої піски, я також дивлюся на неї. Я хочу повернутися до неї й прошу, щоб ти допомогла мені перетворитися на вітер.

— А що таке «любов»? — запитала пустеля.

— Любов — це коли сокіл літає над твоїми пісками. Бо для нього ти — зелене поле, й він ніколи не повертається без здобичі. Він знає твої скелі, твої дюни і твої гори, й ти щедра до нього.

— На своєму дзьобі сокіл переносить шматочки від мене, — сказала пустеля. — Протягом років я вирощую його здобич, напуваю її тією крихтою води, яку маю, показую їй, де вона може знайти їжу. Й одного дня з неба падає сокіл саме тоді, коли я відчуваю доторк його здобичі до моїх пісків. Він забирає те, що я створила.

— Але він прилетів до тебе тому, що ти виплекала для нього здобич, — відповів хлопець. — Ти виплекала здобич, щоб нагодувати сокола. А сокіл нагодує людину. А людина одного дня нагодує твої піски, на яких виросла здобич для сокола. Так рухається світ.

— І це любов?

— І це любов. Це те, що примушує дичину перетворюватися на сокола, сокола — на людину, а людину — знову на пустелю. І це те, що примушує свинець перетворюватися на золото; а золото — знову ховатися під землею.

— Я не розумію твоїх слів, — сказала пустеля.

— Тоді зрозумій, що в одному місці, серед твоїх пісків, мене чекає дівчина. І тому мені треба перетворитися на вітер.

— Навчи мене бути вітром протягом кількох хвилин, — попросив хлопець вітра. — Щоб ми могли поговорити про необмежені можливості людей і вітрів.

Вітер був цікавий, а це була тема, якої він не знав. Йому хотілося її обговорити, але він не знав, як можна перетворити людину на вітер. А скільки він усього знав! Він утворював пустелі, топив кораблі, знищував ліси й пролітав через міста, наповнений музикою і дивними звуками. Він вважав свої спроможності нескінченними, а цей хлопець каже, що вітер міг би робити ще багато речей.

— Ось це ми й називаємо «любов'ю», — сказав Сантьяго, побачивши, що вітер майже поступився його проханню. Коли ти любиш, ти спроможний перетворитися на будь-яку річ Творіння. Коли ми любимо, ми не маємо ніякої потреби розуміти те, що відбувається, бо все відбувається всередині нас, і люди можуть перетворюватися на вітер. Якщо вітри їм допомагають, звісно.

Вітер був дуже гордий, і його розлютувало те, що говорив хлопець. Він почав віяти з більшою швидкістю, піднявши в пустелі хмари піску. Але, зрештою, мусив зрозуміти, що навіть якби він пробіг через цілий світ, він не зміг би перетворити людину на вітер. Або пізнати любов.

— Коли я літав над світом, то помітив, що багато людей дивляться на небо, коли говорять про любов, — сказав вітер, розлютившись, що доводиться визнати свої обмеження. — Можливо, тобі ліпше звернутися до неба.

— Тоді допоможи мені, — попросив хлопець. — Зроби так, щоб я міг дивитися на сонце, не осліпнувши.

Вітер повів ще з більшою силою, й небо наповнилося піском, залишивши на місці сонця лише золотавий диск.

Вітер сказав мені, що ти знаєш любов, — звернувся хлопець до сонця. — Якщо ти знаєш любов, ти також знаєш Душу Світу, виготовлену з любові.

— Звідти, де я перебуваю, я можу бачити Душу Світу. Вона поєднується з моєю душею, і ми разом із нею робимо так, щоб рослини зростали, а вівці пересувалися в пошуках затінку. Там, де я перебуваю, а я перебуваю далеко від світу, — я навчилося любити. Я знаю, що коли я трохи більше наблизюся до Землі,

усе, що перебуває на ній, помре, й Душа Світу перестане існувати. Тому ми споглядаємо одне одного й любимо одне одного. Я даю їй життя й тепло, а вона дає мені резон для того, щоб жити.

— Ти знаєш любов, — сказав хлопець.

— І знаю Душу Світу, бо ми багато розмовляємо в цих нескінченних мандрах по Всесвіту. Вона розповідає мені, що її найбільша проблема полягає в тому, що до сьогодні лише мінерали й рослини зрозуміли, що все є лише однією річчю. І тому немає необхідності в тому, щоб залізо було однаковим із міддю, а мідь була однаковою із золотом. Кожен метал виконує свою точну функцію в цій єдиній речі, й усе було б симфонією Світу, якби Рука, що все це написала, зупинилася б на п'ятий день Творіння. Але був шостий день, — нагадало сонце.

— Ти мудре, бо бачиш усе з великої відстані, — відповів хлопець. — Але ти не знаєш любові. Якби не було шостого дня Творіння, не було б людини, й мідь назавжди залишилася б міддю, а свинець назавжди залишився б свинцем. Кожен із цих металів має свою Персональну Легенду, це правда, але одного дня ця Персональна Легенда буде виконана. Тоді треба буде перетворитися на щось краще й здобути нову Персональну Легенду, аж поки Душа Світу стане справді лише однією річчю.

Сонце замислилося й вирішило світити сильніше. Вітер, який тішився цією розмовою, також повів сильніше, щоб сонце не засліпило хлопця.

— Для цього існує алхімія, — сказав хлопець. — Для того щоб кожна людина шукала свій скарб і його знаходила, а потім хотіла стати кращою, ніж була у своєму попередньому житті. Свинець виконуватиме свою роль, аж поки світ більше не потребуватиме свинцю; тоді він муситиме перетворитися на золото. Алхіміки це роблять. Вони доводять, що коли ми прагнемо бути кращими, ніж ми є, усе навколо нас стає кращим.

— А чому ти кажеш, що я не знаю любові? — запитало сонце.

— Бо любов не означає застигнути в нерухомості, як пустеля, ані гасати по світу, як вітер, ані бачити все здалеку, як ти. Любов — це сила, яка перетворює й покращує Душу Світу. Коли я проник у неї вперше, я хотів, щоб вона була доконалою. Але потім я побачив, що вона є рефлексом усіх створінь і має свої війни та пристрасті. Це ми годуємо Душу Світу, й земля, де ми живемо, буде кращою або гіршою, залежно від того, якими будемо ми: кращими або гіршими. Саме в цьому виявляє свою силу любов, бо коли ми любимо, то завжди прагнемо бути кращими, ніж ми є.

— А що ти хочеш від мене? — запитало сонце.

— Щоб ти допомогло мені перетворитися на вітер, — відповів хлопець.

— Природа знає мене як наймудріше зі створінь, — сказало сонце. — Але я не знаю, як можна перетворити тебе на вітер.

— З ким же мені тоді поговорити?

Якусь мить сонце мовчало. Вітер завивав і розносив по всьому світу, що його мудрість обмежена. Але він не намагався втекти від хлопця, який розмовляв Мовою Світу.

— Поговори з Рукою, яка Все Написала, — порадило йому сонце.

Вітер прокричав свою згоду й повів із більшою силою, аніж будь-коли. Намети вирвало з піску, а коні почали рвати повіддя. На скелі чоловіки збилися в гурт, щоб вітер не звалив їх із ніг.

Тоді хлопець звернувся до Руки, яка Все Написала. І замість щось сказати, відчув, що Всесвіт завмер у мовчанці, й він замовк теж.

Сила любові бризнула з його серця, й він почав молитися. Це була молитва, якої він ніколи не промовляв раніше, бо це була молитва без слів і без прохань. Він не молився за те, щоб його вівці знайшли добру пашу, ані за те, щоб продати якнайбільше кришталю, ані за те, щоб дівчина, яку він зустрів, дочекалася його повернення. У тій мовчанці, яка настала, хлопець зрозумів, що пустеля, вітер і сонце також шукають знаків, які написала ота Рука, й намагаються вийти на свою дорогу й зрозуміти, що було написано на простому смарагді. Він знав, що ці знаки розкидано по всій Землі та в просторі, і що в їхній появі не було ніякого мотиву чи значення, і що ні пустелі, ні вітри, ні сонця, ні люди не знають, навіщо їх створено. Але ота Рука мала причину створити те, що вона створила, й лише вона могла творити чудеса, перетворювати океани на пустелі, а людей на вітер. Бо тільки вона розуміла, що верховне рішення штовхало Всесвіт до тієї точки, де шість днів творіння перетворювалися на Велике Творіння.

І хлопець поринув у Душу Світу й побачив, що Душа Світу є частиною Душі Бога, й переконався в тому, що Душа Бога є його власною душею. А отже, вона могла творити чудеса.

Самум шаленів у той день, як він ще ніколи не шаленів. Протягом багатьох поколінь араби розповідатимуть легенду про те, як один хлопець перетворився на вітер і майже зруйнував військовий табір й кинув виклик могутності найвпливовішого командувача пустелі.

Коли самум перестав віяти, усі подивилися на те місце, де раніше перебував хлопець. Його більше там не було; він стояв біля вартового, геть обліпленого піском, який охороняв протилежний бік табору.

Усі були нажахані таким чаклунством. Алхімік тішився, бо знайшов бездоганного учня. Командувач відпустив Сантьяго й Алхіміка, надавши їм для охорони військовий загін. До пірамід залишилося три години. Надвечір вони дісталися до монастиря коптів, де Алхімік відпустив охорону. На монастирській кухні він розтопив свинець і за допомогою дивного яйця з жовтого скла перетворив свинець на золото. Він розділив його на чотири частини. Одну частину віддав монахові за щедрість до подорожніх, одну — юнакові, щоб повернути кошти, які забрав командувач, одну залишив собі, бо треба було повертатися в пустелю, де йшла війна. Четверту частину він також віддав монахові для юнака про всяк випадок: юнак вже двічі втрачав свої гроші, а арабське прислів'я говорить: «Те, що сталося одного разу, може більше ніколи не статися. Але те, що сталося двічі, неодмінно станеться й утретє».

Сантьяго їхав протягом двох із половиною годин по пустелі, уважно дослухаючись до того, що підказувало йому серце. Саме воно мало вказати йому місце, де був захований його скарб.

— Де лежить твій скарб, там перебуває і твоє серце, — сказав Алхімік.

Але його серце говорило про інші речі. Воно з гордістю розповідало історію про пастуха, який покинув своїх овець, щоб втілити в реальність свій сон, який повторився двічі. Розповідало про Персональну Легенду й про багатьох чоловіків, які це робили, які вирушали на пошуки далеких земель або чарівних жінок, зустрічаючись віч-на-віч із чоловіками своєї епохи з їхніми уявленнями й забобонами. Воно говорило протягом усього цього часу про мандри, про відкриття, про книжки і про великі переміни.

Коли він почав підійматися на велику дюну — й лише тоді серце прошепотіло йому на вухо: «Будь уважний до місця, де ти плакатимеш. Бо в тому місці перебуваю я, і в тому місці перебуває твій скарб».

Хлопець почав повільно підійматися на дюну. На небо, всіяне зірками, знову викотився повний місяць — він мандрував по пустелі протягом місяця. Місячне

світло падало на дюну, змережавши її грою тіней, завдяки чому пустеля стала схожа на вкрите хвилями море й нагадала хлопцеві той день, коли він вільно пустив коня по пустелі, подавши добрий знак Алхіміку. Зрештою, місяць освітив мовчанку пустелі й подорож, у яку вирушають чоловіки, що шукають свій скарб.

Коли через кілька хвилин він виїхав на вершину дюни, його серце тьохнуло. У світлі м'якого саява повного місяця серед білих пісків пустелі височіли величні й горді піраміди Єгипту.

Хлопець упав навколішки й заплакав. Він подякував Богові за те, що Він повірив у його Персональну Легенду, й за те, що йому зустрілися цар, торговець кришталем, англієць і Алхімік. А найбільше він йому подякував за те, що зустрів жінку пустелі, яка дала йому зрозуміти, що кохання ніколи не розлучає чоловіка з його Персональною Легендою.

З далеких століть єгипетські піраміди дивилися на хлопця. Якби він захотів, то міг би повернутися до оази, одружитися з Фатімою й жити як простий пастух овець. Адже Алхімік жив у пустелі, навіть розуміючи Мову Світу, навіть уміючи перетворювати свинець на золото. Він, Сантьяго, не мусив нікому показувати своє знання і своє мистецтво. Поки він подорожував до своєї Персональної Легенди, він вивчив усе, що йому потрібно, й прожив усе, що мріяв прожити.

Але він дістався до свого скарбу, а творіння завершується тільки тоді, коли мети досягнуто. Тут, на вершині дюни, хлопець заплакав. Він подивився вниз і побачив, що там, де впали його сльози, повзе жук-скарабей. Тут, у пустелі, хлопець навчився розуміти, що в Єгипті жук-скарабей є символом Бога.

То був ще один сигнал. І хлопець почав копати землю.

Юнак копав дуже довго. Аж раптом до нього наблизилися якісь люди, що назвалися біженцями, яким потрібні були гроші. Вони знайшли в його торбі золото, подумали, що решту він заховав, і почали бити хлопця. Сантьяго згадав, як Алхімік сказав йому: «Чого варті гроші, коли ти скоро помреш? Іноді гроші можуть урятувати людину від смерті», — і признався, що шукає скарб. Ватажок наказав облишити Сантьяго і не вбивати, щоб той зрозумів, що не можна бути таким йолопом. На цьому місці упродовж двох років ватажок бачив сон, ніби він повинен податися в Іспанію, знайти там зруйновану церкву, де пастухи мають звичай спати зі своїми вівцями й де прямо в різниці росте сикомор, під корінням якого сховано скарб. Але ватажок не такий дурний, щоб перетнути пустелю лише тому, що бачив сон. І розбійники пішли геть.

Хлопець важко підвівся на ноги й ще раз подивився на піраміди. Вони всміхнулися йому, й він усміхнувся їм, його серце було переповнене щастям.

Він знайшов свій скарб.

Заключні слова

За золото, яке Алхімік лишив у монастирі, Сантьяго дістається знайомого дерева. Він згадує химерний шлях, який повернув його туди, де він колись пас овець. З-під коріння дерева він викопує скриньку із золотом і коштовностями. Десяту частину скарбу юнак збирається відвезти старій циганці та повернутися до коханої Фатіми.

Переклад з португальської Віктора Шовкуна

1. Що називають притчею? Пригадайте твори, з якими ви ознайомилися на уроках зарубіжної літератури, в яких використовувалися притчі або які за формою є ними. Чи можна всі ці твори назвати філософськими? Як ви ставитеся до такої літератури?
2. Чи можна повість «Алхімік» назвати притчею? Відповідь аргументуйте.
3. Знайдіть у тексті притчі, які безпосередньо не пов'язані з сюжетом твору. Яка вас вразила найбільше? Чому?
4. Складіть карту-схему подорожі Сантьяго. Чи можна стверджувати, що мандрівка юнака закінчилася там, де й почалася? Назвіть твори, в яких був використаний схожий композиційний прийом. Що він дає авторам?
5. Чого навчився і що зрозумів Сантьяго, подорожуючи до пірамід? Чи можна назвати скриню із золотом єдиною метою його подорожі? Чому?
6. Поясніть фінал повісті. Як він пов'язаний із сюжетом твору? Чи можна назвати його відкритим? А щасливим? Відповідь аргументуйте.
7. Як ви зрозуміли вислів «прожити свою Персональну Легенду»? Чи легко цього досягти? Кому з персонажів твору це вдалося, а кому ні?
8. Чи погоджуєтеся ви з твердженням Мелхиседека: «Коли ти чогось захочеш, весь Усесвіт прагнугиме допомогти тобі здійснити своє бажання»?
9. Що таке Душа Світу? Який сенс вкладають у це поняття персонажі повісті?
10. У феєрії М. Метерлінка «Блакитний Птах» є чарівний Діамант, який допомагає людям бачити Душі Тварин, Речей, Рослин та Стихій. Чи можна стверджувати, що П. Коельйо в повісті «Алхімік» продовжує філософсько-символічні традиції бельгійського письменника? Спробуйте знайти спільні мотиви в творах «Блакитний Птах» та «Алхімік».
11. Випишіть із тексту твору речення, які мають афористичний характер. Чому ви обрали саме їх?
12. Головним героєм повісті є Сантьяго. Чому тоді повість має назву «Алхімік»? Яку роль відіграє Алхімік у долі хлопця? Чи можна Алхіміка назвати також головним героєм твору? Чому Алхімік обрав саме Сантьяго? Що його привабило в хлопцеві?
13. Спробуйте пояснити філософський сенс перетворення Сантьяго на вітер. Чи можна назвати цей епізод кульмінацією твору?
14. У прадавніх міфологіях світ часто народжується з яйця. Чи випадково філософський камінь Алхіміка має саме форму яйця?
15. Чому невдачу в пошуках філософського каменя Алхімік пояснює тим, що люди шукали лише золото; що вони шукали скарб своєї Персональної Легенди, але не хотіли прожити власну Легенду?
16. Знайдіть слова, крім власних назв, які у творі написано з великої літери (наприклад, Алхімік, Персональна Легенда, Душа Світу тощо). Чому письменник використовує цей прийом? Чи зміниться сприйняття тексту, якщо ці слова будуть написані з малої літери, як того вимагає правопис? Відповідь аргументуйте.
17. Чи є зв'язок між словами Коельйо: «Ми, серця, маємо звичай мало говорити про скарб, бо люди вже не прагнуть відшукати його. Ми говоримо про нього лише дітям» — і тим, що головними героями притч Метерлінка й Сент-Екзюпері є саме діти (відповідно Тільтіль і Маленький Принц)? Відповідь аргументуйте.
18. Дехто з літературознавців вважає твори Пауло Коельйо кітчем, масовою літературою, модним читивом, які швидко забудуться. Чи погоджуєтеся ви з такою думкою? Чому?
19. Як ви розумієте слова Коельйо: «Людина вирушає в путь, мріючи про щось прекрасне, навіть чарівне, про те, щоб знайти невідомий скарб. А в кінці шляху вона раптом розуміє, що скарб завжди був при ній».
20. Спробуйте написати власну притчу про пошуки людиною щастя (сенсу життя).

СЛОВНИК ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ТЕРМІНІВ

Верлібр (фр. *vers libre* — «вільний вірш») — вірш, у якому ритмічна єдність ґрунтується на відносній синтаксичній завершеності рядків та їхній інтонаційній подібності. В. не поділяється на стопи, його рядки мають різну довжину та кількість наголосів, що розташовані довільно. У В. немає риму, він не поділяється на строфи (його часто називають «білим віршем»). Одним з основоположників В. вважають В. Вітмена.

Вічний образ — літературний образ, що має загальнолюдське значення і за глибиною художнього узагальнення виходить за межі конкретного твору, зображеної в ньому доби та ситуації, набуває символічного значення й кожною епохою сприймається по-своєму, зберігаючи водночас провідні риси першообразу. До В. о. (дехто називає В. о. традиційними) належать Прометей, Одисей, Дон Кіхот, Гамлет, Ромео і Джульєтта, Фауст та ін., які, з одного боку, виникли на конкретному історичному ґрунті, з іншого — сконцентрували в собі вічні пошуки людиною своєї першосуті, свого призначення, закарбували істотні риси людської природи.

Гротеск (фр. *grotesque* — «химерний», «незвичайний»; від італ. *grotta* — «грот», «печера») — вид художньої образності, для якого характерні: фантастична основа, тяжіння до особливих, незвичайних, ексцентричних, спотворених форм (зв'язок із карикатурою); поєднання в одному предметі чи явищі несумісних, різко контрастних якостей (комічного з трагічним), що призводить до абсурду, робить неможливою логічну й вичерпну інтерпретацію гротескового образу; заперечення усталених художніх і літературних норм (зв'язок із пародією, бурлеском); стильова неоднорідність (поєднання мови поетичної з вульгарною). Майстрами Г. були Е. Т. А. Гофман і М. Гоголь.

Декаданс (фр. *decadence* — «занепад») — загальна назва явищ європейської культури другої половини ХІХ — початку ХХ ст., позначених настроями смутку, безнадії, тяжінням до індивідуалізму. Характерними виявами настроїв Д. були: 1) у життєвій позиції митців — глибокий песимізм, захоплення містичними вченнями й екзотичними культами, самозаглиблення, розгубленість перед проблемами дійсності й спроба самоізоляції від них, граничний індивідуа-

лізм, несприйняття та виклик буржуазній моралі, зокрема й у естетичній зверхності над «натовпом» (дендизм); 2) у творчості митців — надання переваги формі над змістом, захоплення маловідомими естетичними фактами (у т. ч. доби античності — парнасізм), орієнтація не на широку публіку, а на вузьке коло «обраних» інтелектуалів. Д. притаманний творчості Ш. Бодлера, П. Верлена, А. Рембо й О. Вайльда.

Драма-феєрія (див. «Феєрія»)

Естетизм (у широкому сенсі) — культ прекрасного в мистецтві й житті, визнання вищою цінністю життя абсолютної Краси (це слово прихильники Е. часто писали з великої літери), а насолоду нею — його сенсом: «Сенс життя — у Мистецтві!» (О. Вайльд). Як самостійне явище в європейській художній культурі Е. сформувався у Франції в середині ХІХ ст., а свого повного розквіту досяг у вікторіанській Англії в останню чверть ХІХ ст. Для мистецтва Е. характерні витонченість та іронічність, манірність і стилізація. Е. позначені драматургія і проза О. Вайльда, малюнки О. Бердслі та Г. Клімта. У художній творчості та літературі Е. намагався втілити ідею «чистого мистецтва» (або «мистецтва для мистецтва», «art for art»). Основу художньої концепції Е. становить утвердження незалежності краси та мистецтва від моралі, політики, інших форм духовної діяльності суспільства.

Імпресіонізм (фр. *impressionisme*, від *impression* — «враження») — напрям у мистецтві останньої третини ХІХ — початку ХХ ст., представники якого основним завданням вважали витончене відтворення особистісних вражень і спостережень, мінливих миттєвих почуттів і переживань. Вони намагалися неупереджено та якомога природніше відтворити швидкоплинні враження від мінливого життя. Виникнувши у живописі, І. поширився і в інших видах мистецтва. Для І. в літературі характерні: тонкий психологізм у змалюванні персонажів, прагнення відтворити найтонші зміни настроїв, миттєві враження, тяжіння до лаконічності прози, її ритмічності, багатство відтінків у зображенні дійсності, посилена увага до кольорів, звуків і яскравих художніх деталей. Риси І. наявні у творчості П. Верлена, О. Вайльда, М. Коцюбинського.

Індивідуальний стиль (див. «Стиль»)

Інтелектуальна проза — художні прозові твори, у яких теми, проблеми та персонажі уособлюють різні сторони авторської думки й розкривають певну соціальну і/або філософську концепцію. Для розуміння авторської позиції І. п. вимагає від читача ґрунтовної інтелектуальної підготовки. Прикладом І. п. є роман О. Вайльда «Портрет Доріана Грея». Зокрема, для адекватного розуміння характеру лорда Генрі або Доріана Грея необхідно мати й певні уявлення про естетизм і дендизм, оскільки ці персонажі є своєрідною «художньою ілюстрацією» згаданих концепцій.

Класична (елітарна) література — один із двох потоків сучасного літературного процесу (іншим його різновидом є *масова література*). Твори К. л. вирізняються інтелектуалізмом та естетичною ускладненістю, наявністю глибокого підтексту, ремінісценцій, алюзій, часто — алегоричністю. У цих творах порушуються філософські та загальнолюдські проблеми, наявні широкі інтертекстуальні зв'язки. Щоб повноцінно сприймати твори К. л., треба мати високий рівень освіти, знати сучасний і попередній літературний та культурний контекст. Лише освічений і активний читач здатен у процесі сприйняття твору К. л. долучитися неначе до «співавторства» з письменником.

Масова література — розважальні видання, надруковані великими накладками, які є складовою «індустрії культури». Використовуючи стереотипи масової свідомості й популярістську стратегію завоювання публіки («накидування на читача ласо»), а також експлуатуючи (незрідка примітивізуючи) художню відкриття «високої» літератури, твори М. л. передбачають спрощене, комфортне читання. Їхні типові ознаки — пригодницький або звульгаризований романтичний сюжет, який має зовнішню напружену динаміку і часто щасливий фінал («хеппі енд»). До М. л. належать бульварні, лубкові, любовні, детективні, кримінальні романи (бойовики), комікси, трилери тощо.

Модернізм (від фр. *moderne* — «новітній», «сучасний») — сукупність літературних напрямів і течій, що сформувалися наприкінці XIX (ранній М.: символізм, імпресіонізм та ін.) — на початку XX ст., яким притаманні нова суб'єктивно-індивідуалістська концепція людини та пов'язане з цим протиставлення нових виражальних і зображальних засобів класичним нормам

попереднього мистецтва. М. заперечує художні принципи реалізму й натуралізму, натомість утверджує елітарність творчості митця, переважання форми над змістом, художню суб'єктивність, використання «потoku свідомості», міфотворчість тощо.

Неоромантизм — художня течія межі XIX—XX ст., своєрідна ідейно-естетична опозиція реалістичним і натуралістичним тенденціям у літературі й мистецтві другої половини XIX ст. (дехто з дослідників кваліфікує її як одне з явищ раннього модернізму). Її представники продовжили певні тенденції романтичної літератури. Письменники-неоромантики не сприймали пессимізму декадентів. Головним героєм неоромантичного твору є сильна особистість, життя якої сповнене романтики. Зазвичай у такому творі наявний динамічний і напружений сюжет. Представники Н. — Р. Кіплінг, Р. Л. Стівенсон, А. К. Дойль, Джек Лондон, Дж. Конрад та ін.

Парадокс — думка, що розюче розходиться зі звичними, традиційними поглядами й начебто суперечить здоровому глузду, хоча насправді може й не бути хибною. Іноді П. формулюється у вигляді афоризму, близького до народного прислів'я чи каламбуру, має лаконічну, завершену за думкою форму. П., на відміну від афоризму, вражає несподіванкою, це завжди напівправа. Узвичаєна істина у П. руйнується й часто виглядає навіть комічно: «Я чув про Вас стільки поганого, що не маю сумнівів: Ви — прекрасна людина!» (О. Вайльд). Неперевершеними майстрами парадоксів були О. Вайльд і Дж. Б. Шоу.

Підтекст — внутрішній, прихований зміст якого-небудь тексту, висловлювання. Анна Ахматова сказала про П.: «Справжній читач читає не рядки, а поміж рядками».

Притча — невеликий художній твір повчально-алегоричного змісту, в якому за буквальним змістом завжди приховано глибший, філософський сенс, підтекст. За допомогою алегоричних художніх образів і засобів у П. висловлюються моральні повчання та філософські роздуми, тому твори цього жанру часто є близькими до байки. Роман «Алхімік» П. Коельйо є типовою притчею, оскільки і його образи, і сюжетні ходи, і проблеми можна тлумачити як завгодно глибоко. Наприклад, сам Коельйо казав, що Сантьяго — це він сам, але водночас це і кожен із людей. До притч можна віднести казку А. де Сент-Екзюпері «Ма-

ленький принц», повість Р. Баха «Чайка на ім'я Джонатан Лівінгстон» та ін.

Психологічний роман — різновид роману, у якому автор ставить за мету зображення й дослідження внутрішнього стану людини і найтонших порухів її душі. П. р. сформувався у французькій і російській реалістичній літературі XIX ст. («Червоне і чорне» Стендаля, «Злочин і кара» Ф. Достоевського, «Анна Кареніна» Л. Толстого).

Реалізм — літературний напрям, представником якого притаманне правдиве й усебічне зображення та дослідження дійсності (і застосування типізації життєвих явищ). У 1830-х рр. Р. розвинувся у Франції, а згодом в інших європейських країнах. На відміну від романтиків, які зосереджували увагу на внутрішньому світі людини, основою творчості реалістів стає проблема взаємин людини й середовища, впливу суспільно-історичних обставин на формування духовного світу (характеру) особистості. Замість інтуїтивно-почуттєвого світосприйняття на перше місце в літературі виходить пізнавально-аналітичне, а типізація дійсності стає універсальним способом художнього узагальнення. Першим теоретиком Р. вважають художника Г. Курбе. Р. притаманні раціоналізм, психологізм, соціологізм та історизм. Характер і вчинки героїв зумовлені їхнім соціальним походженням і суспільним станом, умовами повсякденного життя й психологічною ситуацією. Письменники-реалісти XIX ст. — Стендаль, О. де Бальзак, Ч. Діккенс, Ф. Достоевський, Л. Толстой, І. Нечуй-Левицький, Панас Мирний, І. Франко та ін.

Роман (фр. roman — «твір, написаний романською, а не латинською мовою») — складний за будовою і великий за розміром епічний твір, у якому широко охоплені життєві події певної епохи та багатогранно й у розвитку змальовані персонажі. Як жанр Р. виник ще в античності. У середньовіччі особливої популярності набув лицарський Р., який проіснував до XVII ст. Сервантес задумав свого «Дон Кіхота» як пародію на лицарський Р. Після того, як вишла друком перша частина роману Сервантеса, жоден лицарський Р. не був надрукований. Р. Сервантеса став взірцем для європейських письменників і визначив розвиток цього жанру аж до наших часів. Розрізняють різновиди Р.

Р. історичний — різновид роману, у якому історія, тісно переплітаючись з автор-

ським вимислом, є не лише художнім тлом, «декорацією» оповіді, а й рушієм сюжету. Історичні особи співіснують із вигаданими, художньо досліджуються закони історії. «Батьком» Р. і вважають В. Скотта.

Р. морально-психологічний — різновид роману, у якому досліджують певні погляди, уявлення, соціальні норми поведінки та їхній вплив на характер і життя людини. Яскравий приклад — «Герой нашого часу» М. Лермонтова.

Р. соціально-психологічний — різновид роману, у якому досліджують відносини людини з суспільством та їхній вплив на внутрішній світ героя. Він зосереджений на приватному житті й побуті персонажів. Яскравий приклад такого роману — «Червоне і чорне» Стендаля.

Р. філософський — великий епічний твір, у якому безпосередньо подається світоглядна і/або етична позиція автора, порушуються важливі філософські проблеми, вирішенню яких підпорядковані сюжет, характери та вчинки персонажів. Серед Ф. р. XIX ст. особливе місце посідають твори Ф. Достоевського.

Сатира (від латин. satura, satira — «суміш», «усяка всячина») — різновид смішного, комічного; особливий спосіб художнього відтворення дійсності, який полягає в осміянні негативного. На відміну від гумору, С. має гострий, в'їдливий, дошкульний характер.

Символ (від грец. symbolon — «умовний знак») — предметний або словесний знак, який опосередковано виражає сутність певного явища, має філософську смислову наповненість, і тому, на відміну від традиційного знака, не має вичерпного тлумачення. С. притаманні спонтанність (несподіваність, непередбачуваність) з'яви, непроясненість і багатозначність, «підказування» смислів і простір для відгадування. Яскравим символом є образ Блакитного Птаха з однойменної драми-феєрії М. Метерлінка.

Символізм — напрям у європейському мистецтві й літературі останньої третини XIX — початку XX ст., що виник у Франції, а згодом поширився в багатьох країнах світу (зокрема, в Україні). Основною рисою С. є те, що конкретний художній образ перетворюється на багатозначний символ. Теоретиком С. вважають Ш. Бодлера. Він висунув «теорію відповідностей», згідно з якою всі предмети та явища світу, відчуття й почуття людини невидимо пов'язані в

одну невиразну, містичну цілісність. Завдання митця — вгадати, відчути, побачити ці зв'язки, позначити їх словесно. Інформаційно-розповідна функція мови у поезіях символістів суттєво зменшується, поступаючись місцем функції сугестивній (навіювальної). Традиційно до символістів відносять П. Верлена, А. Рембо, С. Малларме.

Синестезія (грец. *synaesthesia* — «одночасне відчуття») — художній прийом, що полягає в поєднанні в одному тропі різних, іноді далеких асоціацій, викликаних різними органами чуття, що призводить до синтезу, несподіваного поєднання кількох відчуттів: наприклад, запахи «ніжні, як гобой... щедрі, злі, липучі, як смола» (Ш. Бодлер), дощ «солодко шумить» (П. Верлен). С. робить образ туманним і непроясненим, тому разом із натяком, символом і звукописом вона є важливим засобом сугестії. Найпоширенішим проявом С. є т. зв. кольоровий слух («Голосівки» А. Рембо), коли звук водночас із слуховим відчуттям викликає і кольорове.

Стиль (грец. *stylos* — «загострена паличка, якою в давні часи писали на навощених дощечках, які заміняли учням сучасні зошити») — сукупність ознак, що об'єднують творчість низки митців, споріднену тематикою, способом створення художнього світу (деякі дослідники таку сукупність називають літературною школою або течією). Крім того, виділяють *індивідуальний стиль*, тобто неповторні особливості творчості конкретного письменника. Носіями стилю письменника є його образне мислення, тематика і проблематика, найхарактерніші для його творчості особливості обраного жанру.

Сугестія (латин. *suggestio* — «натяк», «навіювання») — вплив на читача не через аргументацію або логічну систему висновків (раціональний вплив), а за допомогою навіювання йому певного настрою. С. стала однією з головних художніх ознак у творчості символістів. У поезії С. найчастіше реалізується за допомогою звукопису, натяку, використання символу й асоціації. У сугестивній поезії головну роль відіграють асоціативні зв'язки, яскрава метафорика, синтез художніх явищ у межах багатозначного ліричного сюжету, активізація ритмо-мелодики. Така поезія близька до музики, бо головним стає мелодійність тексту («найперше — музика у слові»), а не лексичне значення слів. До сугестивної поезії належать вірші П. Верлена й А. Рембо.

Терцина (італ. *terzina*, від *terza rima* — «третя рима») — строфа з трьох рядків п'ятистопного ямба, у якій середній рядок строфи римується з першим і останнім наступної строфи: АБА // БВБ // ВГВ// ГДГ. Уперше Т. ввів до літератури Данте в «Божественній комедії»: трьом частинам поеми відповідала трирядкова строфа.

Трагедія (грец. *tragoedia* — букв. «цап'яча пісня») — драматичний твір, що ґрунтується на гострому, непримиренному конфлікті особистості, яка прагне максимально втілити свої творчі потенції, з об'єктивною неможливістю їхньої реалізації. Конфлікт Т. має глибокий філософський зміст, є надзвичайно актуальним у політичному, соціальному, духовному планах, вирізняється високим напруженням психологічних переживань героя. Т. майже завжди закінчується загибеллю головного героя. Кожна історична доба давала своє розуміння трагічного й трагедійних конфліктів. На думку еллінів, у їхній основі лежало втручання фатуму в долю окремих людей, оскільки наявний світолад і долі людей цілковито залежали від нього. Ідейно-художній зміст античної Т. зумовлювався міфологічним світосприйняттям греками навколишньої дійсності. Драматургія пізніших епох утратила міфологічне бачення світу. Конфлікти Т. того часу здебільшого крились у суспільному ладі. Уже не фатум, не воля богів, а реальні соціальні обставини визначали долю персонажів. У Т. В. Шекспіра («Ромео і Джульєтта», «Король Лір», «Отелло», «Гамлет») герої виступають борцями проти старих усталених звичаїв і традицій. Події з життя шекспірівських героїв мотивуються внутрішнім розвитком їхніх характерів, що виявляються у відповідних обставинах. Джульєтта, Отелло, Гамлет вступають у конфлікт із суперниками, які сповідують протилежні, пов'язані з минулими часами погляди на життя, і гинуть, ставши жертвою суспільства, що відмирає. Т., у якій розглядаються важливі філософські проблеми (сенс людського життя, добра і зла та ін.), називають філософською.

Феєрія (фр. *féerie*, від *fée* — «фея», «чарівниця») — театральна або циркова вистава, побудована на фантастично-казковому сюжеті й виконувана з використанням найрізноманітніших сценічних ефектів з метою вразити глядача. Ф. (драмами-феєріями) є «Блакитний Птах» М. Метерлінка, «Лісова пісня» Лесі Українки та ін.

Навчальне видання

Юрій Іванович КОВБАСЕНКО

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА
(рівень стандарту)
Підручник для 10 класу
закладів загальної середньої освіти

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України

Видано за рахунок державних коштів. Продаж заборонено.

Відповідальна за випуск О. О. Бородіна

У підручнику використано ілюстративний матеріал з Української Вікіпедії
(https://uk.wikipedia.org/wiki/Українська_Вікіпедія)

Підп. до друку 21.06.2018. Формат 70x100/16. Папір офсетний. Друк офсетний.
Ум. друк. арк. 18,2. Обл.-вид. арк. 23,48. Наклад 90 931 пр. Зам.

Видавництво «Літера ЛТД».
Україна, 03057, м. Київ, вул. Нестерова, 3, оф. 508.
Тел. для довідок: (044) 456-40-21.
Свідоцтво про реєстрацію № 923 від 22.05.2002 р.

Віддруковано у ТОВ «НВП Поліграфсервіс».
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до державного реєстру видавців, виготівників
і розповсюджувачів видавничої продукції
серія ДК за № 3751 від 01.04.2010 р.
04053, м. Київ, вул. Юрія Коцюбинського, буд. 4, к. 25,
тел. (+38 044) 234-78-54.