



Ольга НІКОЛЕНКО
Марина ЗУЄНКО
Богдан СТОРОХА

ЗАРЧБІЖНА ЛІТЕРАТУРА

ЗАРЧБІЖНА ЛІТЕРАТУРА

Ольга НІКОЛЕНКО, Марина ЗУЄНКО,
Богдан СТОРОХА

9



9

Ольга Ніколенко, Марина Зуєнко, Богдан Стороха

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА

Підручник для 9 класу
закладів загальної середньої освіти

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України

Київ
«Грамота»
2022



ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА – ШЛЯХ ДО СУЧАСНОГО СВІТУ

Дорогі дев'ятикласники та дев'ятикласниці!

Ви живете у XXI столітті, коли світ стрімко змінюється. Глобальні процеси позначилися й на долі нашої країни, яка рухається вперед, гідно крокуючи серед інших цивілізованих держав. Розвиток України та її місце у світі нині визначаєте ви. Саме вашому поколінню випало жити в добу, коли питання збереження миру, порозуміння між народами та гуманістичні цінності вирішують долю планети. Тому ви маєте увійти в сучасний світ розумними та відповідальними, стати самостійними й творчими, відкритими до всього нового, вільними та сміливими в пошуку істини й власного місця в житті. Такими людьми, відданими доньками й синами незалежної України, вас зроблять книжки! Без читання книжок жодна людина не зможе бути успішною!

Художня література в сучасному світі відіграє особливу роль. Природні й соціальні катаклізми відступають перед силою думки, добра та краси, яку має мистецтво слова. Тому сучасне покоління — це покоління, яке читає і примножує духовні цінності, що залишили нам попередні культури.

Використовуючи здобутки художньої літератури та культури, ми з вами й наша Україна будемо щасливо жити в суцвітті цивілізованих країн, досягнемо миру й процвітання!

Читайте найкращі книжки світу! Вони дадуть вам духовний фундамент у житті й стануть літературним мостом до всього світу! Найкоротший шлях до інших народів — це культура. Тому сміливо й натхненно вирушаймо цим шляхом уперед!

Авторський колектив



ЯК ПРАЦЮВАТИ З ПІДРУЧНИКОМ

У 9 класі ви замислюєтеся над майбутньою професією і подальшим своїм життям. Але яким би шляхом ви не пішли, маєте бути компетентними в обраній професії. Пам'ятайте, що формування компетентного фахівця не може відбутися швидко, тут потрібно йти крок за кроком — поступово, цілеспрямовано й наполегливо. Вивчення зарубіжної літератури буде дуже корисним на цьому шляху, адже ви навчитеся працювати з різними видами інформації, відчувати нюанси слова, долучитися до скарбниці гуманістичних ідей світу, візьмете участь у діалозі з письменниками й літературними героями різних епох. Твори зарубіжних письменників допоможуть вам осмислити моральні питання, усвідомлено зробити життєвий вибір, увійти в сучасний світ із міцними знаннями української та іноземних мов, здобутків різних народів і високим рівнем особистої культури.

У підручнику ви ознайомитеся з поданими рубриками.



Готуємося до подорожі. Тут ви пригадаєте те, що знаєте та вмієте, використаєте набутий досвід і вміння для виконання нових завдань.



Ключі до твору. Ця рубрика допоможе вам засвоїти навчальний матеріал, який подано структуровано відповідно до програми. У ній охарактеризовано літературні епохи, напрями, течії, проаналізовано класичні та сучасні твори, що мають дати імпульс для роботи вашої думки й уяви.



У просторі читання. Ви отримаєте справжню насолоду від цієї рубрики, адже в ній розміщено художні тексти (повністю або уривки).



Україна і світ. За допомогою цієї рубрики ви дізнаєтеся про зв'язки українського та світового літературного процесу, українські образи й мотиви у творчості митців різних країн, здобутки української перекладацької школи.





Культура різних народів. Для розуміння творів красного письменства потрібно знати особливості історії та культури країн і народів, специфіку їхніх уявлень і вірувань, реалії життя. Ця рубрика допоможе краще усвідомити «своє», «рідне» і «чуже», «інше», що може стати корисним, виховати толерантність щодо різних культур і традицій.



Калейдоскоп ідей. У цій рубриці подано спектр думок науковців і діячів культури щодо певних подій та явищ мистецтва. Рубрика сприяє формуванню вашого критичного мислення, виробленню самостійного підходу в процесі пізнання.



Словник термінів. Щоб стати творчим читачем, необхідно мати елементарні знання з теорії літератури. Терміни та поняття допоможуть вам сприймати художній текст глибше й осмисленіше.

А за допомогою QR-кодів ви зможете долучитися до авторських експрес-уроків, які дадуть новий імпульс вашій уяві.

Звісно, жодний підручник не може замінити читання художніх текстів, тому за ними, будь ласка, негайно вирушайте до бібліотеки або використовуйте мережу «Інтернет»!

Цей підручник для тих, хто любить читати, думати, обговорювати, творити! Для тих, хто прагне бути успішним і результативним! Ви обов'язково будете саме такими! Повірте в це й щодня крок за кроком рухайтесь до здійснення своєї мети!

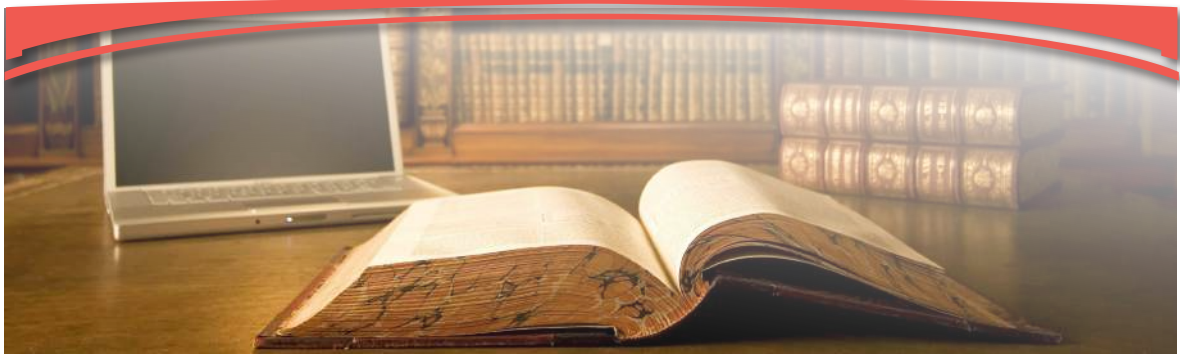


Бібліотека рідкісних книжок
і рукописів Бейнеке.
Єльський університет
м. Нью-Йорк (США)



Бібліотека святої Женев'єви.
м. Париж (Франція)





ВСТУП

ЛІТЕРАТУРНІ ЖАНРИ ТА СТИЛІ



1. Пригадайте жанри літератури, з якими ви ознайомилися в попередніх класах.
2. Назвіть ваші улюблені твори. Визначте їхні жанри.
3. Які жанри, на вашу думку, є нині популярними? Поясніть.
4. Які літературні роди ви знаєте? Сформулюйте їхні ознаки.



Що таке жанр? Світ літератури широкий і різноманітний. Художні твори відрізняються за змістом і формальними ознаками. Однак ми можемо визначити, що деякі тексти мають подібність; відрізнити вірші від поеми, оповідання — від романів, трагедії — від комедій тощо. Отже, існує певна категорія, яка об'єднує різні твори в одне ціле, — це *жанр*.

Питання про жанр здавна обговорюють у літературознавстві. Ще Арістотель у праці «Поетика» зробив спробу визначити й описати деякі літературні жанри античності. А в XVII ст. теоретик Н. Буало в трактаті «Поетичне мистецтво» визначив характерні ознаки жанрів класицизму.

Тривалий час дослідники вважали, що поняття «жанр» стосується лише зовнішніх ознак, однак згодом літературознавці дійшли висновку, що жанр пов'язаний не тільки з формою, а й зі змістом твору. Про це писали такі відомі вчені, як М. Бахтін, В. Жирмунський, Д. Чижевський та ін. Що ж таке *жанр*? Жанр забезпечує класифікацію літературних творів за їхніми типами. Тобто поняття «жанр» ми розглядаємо як особливий тип художньої структури, поєднання змістових і формальних ознак, які дають змогу визначати подібність творів. Це поняття можна застосовувати й щодо фольклору та художньої літератури. Звісно, фольклорні та літературні жанри відрізняються, адже в мистецтві слова провідною категорією є індивідуальний автор, а в усній народній творчості — колективна свідомість.

Пригадаймо жанр сонету. Ви читали сонет «В своїх очах вона несе кохання...» Данте Аліг'єрі, сонети Ф. Петрарки й В. Шекспіра. Усе це віршовані твори, подібні за будовою, але між ними існують певні відмінності. Ми розрізняємо форми італійського й англійського сонетів, розуміємо, що зміст сонетів Ф. Петрарки не такий, як у В. Шекспіра... Так само героїчні поеми Гомера доби Античності відрізняються від творів середньовічного героїчного епосу, наприклад від «Пісні про Роланда».

Отже, жанр поєднує як постійні, так і змінні ознаки, що залежать від доби, національної літератури й самотності письменників.



Літературні жанри мають усталені ознаки, але із часом вони можуть створювати нові ознаки, на які впливають розвиток культури, національних літератур та індивідуальна творчість митців.

Жанри можуть об'єднуватися у відносно стійку цілісність, яку називають *жанровою системою*. Для кожного роду літератури, доби, літературного напрямку, течії чи творчості письменника характерні специфічні жанрові системи.



«У понятті “жанр” поєднується усталене (постійне) і змінне. Жанр є усталеним як поняття загальнотеоретичне. Він є змінним в історичному розвитку й національній своєрідності. Окрім того, жанр є неповторно індивідуальним» (Н. Копистянська).

Зв'язок жанрів із родами літератури. У художній літературі існують три роди — *епос*, *лірика*, *драма*. Кожному роду літератури відповідає своя система жанрів. Однак літературні роди можуть взаємодіяти між собою, у результаті виникають міжродові утворення.

Роди та жанри літератури

Епос	Лірика	Драма
Епопея, роман, повість, оповідання, нарис та ін.	Вірш, ода, панегірик, гімн, пісня, балада (лірична) та ін.	трагедія, комедія, власне драма, водевіль та ін.
Ліро-епос — поема, балада, дума, байка, роман у віршах та ін.		
	Ліро-драма — драматична поема, драматичний етюд, драматична сцена та ін.	
Епічна драма — драма-притча та ін.		

Крім того, жанри також можуть взаємодіяти між собою, що приводить до виникнення міжжанрових (синтетичних) утворень: повість-казка, поема-казка, оповідання-притча тощо.

Деякі жанри поділяють на жанрові різновиди (за змістом роман має такі жанрові різновиди: *історичний*, *філософський*, *соціально-психологічний*, *політичний*, *родинно-побутовий*; поема може бути *геройчною*, *фантастичною*, *сатиричною*; трагедія — *міфологічною*, *історичною*). Окремі жанри, переважно ліричні (оди, гімни та ін.), жанрових різновидів не мають.



Жанр — це тип літературного твору, один із головних елементів систематизації літературного матеріалу, класифікує літературні твори за типами їхньої поетичної структури («Літературознавчий словник-довідник», 1997).

Поняття «стиль». Це поняття є предметом розгляду в різних науках. У мистецтвознавстві *стиль* — це сукупність естетичних ознак, що характеризують твори певного часу, країни, митця, напрямку, течії та угруповання. У цьому сенсі можна говорити,



наприклад, про готичний стиль, романський стиль, стиль класицизму, стиль Рафаеля та стиль Рембрандта тощо. У мовознавстві стиль розглядають як мовну категорію, що передбачає дослідження принципів і форм використання мови в художній літературі, організації її зображувально-виражальних засобів і можливостей. За мовними ознаками розрізняють такі види стилів: *науковий, публіцистичний, розмовний, офіційно-діловий і художній*.

У літературознавстві утвердилося розуміння стилю не лише як мовних особливостей твору чи сукупності творів, а і як певного художнього змісту. Тобто поняття «стиль» охоплює формальні й змістові параметри.

Стиль — це не тільки різні художні елементи чи прийоми, а і їхня взаємна обумовленість і взаємозв'язок. Саме стиль надає твору чи сукупності творів художню цілісність. Своєрідність того чи іншого стилю залежить від культурно-історичної ситуації, світогляду письменника й інших чинників.

Структура стилю	
«надмовні» елементи (тематика, проблематика, мотиви, образи, сюжетно-композиційні особливості тощо)	мовні елементи (художня мова)



Дмитро Чижевський — дослідник стилів

У книжці «Історія української літератури» Д. Чижевський проаналізував стилі у світовій та українській літературі від давнини до сучасності. Він запропонував періодизацію розвитку української літератури: доба монументального стилю — XI ст.; доба орнаментального стилю — XII–XIII ст.; перехідна доба — XIV–XV ст.; ренесанс та реформація — кінець XVI ст.; бароко — XVII–XVIII ст.; класицизм — кінець XVIII — початок XIX ст.; романтика — кінець 1820-х — початок 1860-х років; реалізм — від 1860-х років до початку XX ст.; символізм — початок XX ст.

Д. Чижевський зазначив, що в межах кожної доби «є різні напрями, індивідуальні манери та перехідні напрями між окремими епохами», що виражені в стилях.

Стилi загальні й індивідуальні. Поняття «стиль» розглядають на таких рівнях: 1) на рівні окремого твору або всієї творчості митця; 2) на рівні доби, напрямів, течій, шкіл та угруповань. Відповідно до цього стилі поділяють на *загальні* — ті, що пов'язані із загальними закономірностями літературного процесу (це стилі епох, напрямів, течій, шкіл та угруповань), й *індивідуальні* — ті, що сприяють розкриттю самотності митця, секретів його творчості, індивідуальної майстерності. Наприклад, класицистичному стилю в художній літературі притаманні перевага раціоналістичного начала, схематичність та однозначність образів, точна й понятійна мова, умотивоване розгортання оповіді тощо. Для барокового стилю характерні різноманітні контрасти, динамізм образів, рвучкість, емоційність мови, утаємничення змісту, схильність до алегорії, метафори тощо.

Загальні стилі не відокремлені від індивідуальних, тому що нова якість стилю виявляється спочатку на рівні окремого твору та творчості митця. Кожний видатний художник має власний стиль. Фактично стиль є критерієм виміру його таланту, художності його творів. Індивідуальний стиль завжди можна визначити, він відрізняє творчість одного митця від інших.

Перехідні явища в літературі. Літературний процес характеризується складністю й неоднозначністю. Він розвивається не поступально, а по спіралі. Деякі явища, виникнув-



ши в один час, відроджуються в новій якості на інших етапах літератури. Літературні напрями й течії, жанри та стилі в літературному процесі можуть взаємодіяти, нашаровуватися, збагачувати одне одного, що приводить до формування нових явищ.

Зародження нового на основі існуючих традицій чи тенденцій називають *перехідним явищем*. Перехідність у літературному творі може виявлятися в поєднанні різних жанрових чи стильових ознак.



Стиль — сукупність ознак, які характеризують твори певного часу, напрями, індивідуальну манеру письменника («Літературознавчий словник-довідник», 1997).

Стиль — усталена своєрідність художньої системи (твір, творчість письменника, літературний напрям) («Лексикон загального та порівняльного літературознавства», 2001).

Результати навчання

Осмислюємо прочитане. 1. Визначте основні ознаки жанру. **2.** Назвіть усталені ознаки казки як жанру фольклору та літератури. Продемонструйте приклади змінності казки в часі.

Творче завдання. 3. Складіть список книжок, які, на вашу думку, обов'язково потрібно прочитати підліткам. Створіть рекламу до однієї книжки (*за вибором*), визначте її жанр.

Дискусія. 4. Чи впливають цифрові технології на розвиток сучасних жанрів і стилів? Аргументуйте свою думку.

Робота в групах. 5. Придумайте сюжет зі шкільного життя і викладіть його (*усно або письмово*) у стилі: а) комедії; б) трагедії; в) оди; г) гумористичного оповідання.

Життєві ситуації. 6. Здійсніть опитування серед ваших рідних, близьких і знайомих різного віку щодо кола читання. Проаналізуйте, які книжки читають люди, яких ви знаєте. Чи залежать їхні уподобання від віку? Чи обов'язково смаки в різних людей одного покоління будуть однакові? Чим насправді, на вашу думку, можна пояснити вибір особистості на користь тих чи інших літературних жанрів.

Проект. 7. Дослідіть стиль і жанрові особливості творчості вашого улюбленого письменника або письменниці. Підготуйте презентацію.





ПРОСВІТНИЦТВО

ПРОВІДНІ ІДЕЇ ТА ХУДОЖНІ НАПРЯМИ ПРОСВІТНИЦТВА



1. За допомогою інтернету та довідкової літератури підготуйте повідомлення про європейських діячів XVIII ст.: Дж. Локка, Вольтера, Ш. Л. Монтеск'є, Д. Дідро, Г. Е. Лессінга, Д. Дефо, Г. Філдінга, С. Річардсона, Ж.-Ж. Руссо (1 за вибором).
2. Використовуючи знання з історії та української літератури, підготуйте розповідь про історію та культуру України у XVIII ст. Кого з видатних людей того часу ви знаєте?



Історичні умови. XVIII ст. називають *добою Просвітництва*. Це була епоха великих соціальних зрушень у країнах Європи. Головною ознакою доби стала криза феодальної системи та формування буржуазних відносин. У 1640–1688 рр. спалахнула буржуазна революція в Англії, у 1789–1799 рр. — Французька революція. В інших країнах теж розпочалися процеси розбудови нових державних устроїв. На арену політичної боротьби вийшли представники буржуазії і широкі народні маси.

Провідні концепції Просвітництва. У XVIII ст. відбувся *глобальний переворот у сфері ідеології*. Розвивалася філософія, яка проникала в усі сфери суспільного життя. Мислителі розуміли філософію як науку про щастя та процвітання людства. Різні філософські теорії було відображено на сторінках літературних творів, а письменники нерідко ставали філософами, висуваючи власні концепції.

Які ж філософські ідеї були популярними в той час? Великого значення просвітники надавали розуму. Трактат Дж. Локка «Роздуми про людський розум» (1691) умовно називають *початком нової доби*. У розумі просвітники вбачали основний критерій оцінки дійсності й засіб перетворення світу. Вони стверджували, що людина здатна досліджувати світ і змінювати його на розумних засадах. Слідом за Дж. Локком й інші мислителі вважали, що людину формують *розум і досвід*.



Ж. Б. Шарден. Натюрморт з атрибутами мистецтва. 1766 р.

Представники Просвітництва засуджували існуючий суспільний устрій як нерозумний і щиро вірили в те, що світ можна покращити за допомогою ідей, просвіти людей, їхнього розумового розвитку й морального виховання.

В епоху Просвітництва чільне місце посідає поняття «природа». Просвітники прагнули пізнати логіку природи, збагнути її закони та животворну силу. Ж.-Ж. Руссо, Й. Г. Гердер та інші мислителі вважали, що старий суспільний лад суперечить самій природі, її законам і порядку. На їхню думку, зло в житті



зумовлене тим, що людство порушило природні закономірності, а суспільний устрій, побудований на брехні й насильстві, згубно вплинув на особистість.

Ж.-Ж. Руссо протиставляв «природну» людину «культурній» людині, наголошуючи на небезпеці відходу від природного, тобто гармонійного (такого, що відповідає законам розуму, справедливості й моралі) життя.

Однією з основних проблем в епоху Просвітництва стала *людина та її внутрішня сутність*. Мислителі дійшли висновку, що від народження всі люди рівні й добрі. Вони приділяли велику увагу дослідженню впливу соціального середовища на людину. Просвітники вірили, що людину можна морально виправити через навернення її до духовних ідеалів і природних законів. Твори тієї доби просякнуті оптимістичною вірою в людину, у її творчі можливості.

У мистецтві Просвітництва вперше об'єктом зображення стало *реальне життя людей, соціальні умови* формування особистості. Просвітителі дослідили вплив середовища на життя та формування людини.

Великого значення представники Просвітництва надавали вихованню. Вони розуміли його як освіту людини, її моральний розвиток, навчання норм поведінки в суспільстві, життя в злагоді з природою. Просвітники повчали всіх — від представників народу до монархів, а літературу й мистецтво розглядали як засоби поширення ідей, здатних змінити світ і людину. Тому літературні твори в той час набувають *філософського спрямування та повчальності*. Вони вчили мислити, впливали на почуття, формували свідомість нової людини.

Учені вбачали в людині «природну» особистість (Ж.-Ж. Руссо), поєднання «краси й добра» (Й. Вінкельман), «розумну» істоту (Вольтер), «практичну» людину (Д. Дефо), «справедливу» людину (Д. Дідро). Але всіх їх об'єднувало розуміння *залежності суспільного життя від розвитку людини*. Вольтерові належить відомий вислів: «Що людина розумніша, то вона вільніша». Отже, представники Просвітництва вважали, що ідеї розуму та природи, які вони поширювали, здатні змінити людину, а через неї і весь світ.

Представники Просвітництва. Дух оновлення відображено в різних галузях: філософії (Дж. Локк, Е. Шефтсбері, Ж.-Ж. Руссо та ін.); літературі (Вольтер, Д. Дідро, Ш. Л. Монтеск'є, Дж. Свіфт, Д. Дефо, Г. Філдінг, Й. В. Гете, Ф. Шіллер, Г. Е. Лессінг, Й. Г. Гердер та ін.), живописі (В. Хогарт, Т. Гейнсборо, Ж.-Б. Грез, Ж.-Б. Шарден та ін.); музиці (Й. С. Бах, Й. Гайдн, К. Глюк та ін.); скульптурі (Е. М. Фальконе, Ж. А. Гудон).

Художні напрями Просвітництва. У XVIII ст. розвивалися три художні напрями — просвітницький класицизм, просвітницький реалізм і сентименталізм, а також стиль рококо. Наприкінці століття виник преромантизм, що став підґрунтям романтизму (який став провідним у першій третині XIX ст.)

Просвітницький класицизм. Просвітницький класицизм (його ще називають *просвітницьким раціоналізмом*) продовжував традиції класицизму XVII ст., але на новій



А. Граф.
Йоганн Гердер.
1785 р.



М. Кантен
де Латур.
Жан-Жак Руссо.
1753 р.



Л. М. ван Лоо.
Дені Дідро. 1767 р.





Л. Л. Боллі. У майстерні Гудона. 1804 р.

рода конфліктів: митці зосереджують тепер увагу не на боротьбі пристрастей та обов'язку, а на тих конфліктах, які виникають унаслідок зіткнення героїв із недосконалим суспільством і труднощами при виконанні ними свого громадянського обов'язку. Проблематика творів стає більш актуальною та соціально значущою. Питання, які було порушено, не втрачаючи тісного зв'язку з дійсністю, набувають філософського змісту, важливого для всіх країн і народів.

Просвітники обстоювали думку про те, що особистою справою кожного громадянина має стати служіння свободі й встановлення «царства розуму». Герої, узяті з реальної дійсності, ставали уособленням суспільного обов'язку, відповідального ставлення до життя та доброчесності. Піднесені художні образи мали виховувати читачів у дусі відданості й самопожертви заради загального добра.

Великий вплив на просвітницький класицизм, як і на класицизм XVII ст., мала антична спадщина. Представники Просвітництва переосмислювали її, пристосовуючи до нових світоглядних концепцій доби.

Просвітницький класицизм утілений у літературній творчості *Вольтера*, *Й. В. Гете*, *Ф. Шіллера* та ін. Крім літератури, просвітницький класицизм виявився в інших видах мистецтва XVIII ст.: живописі (*Ж.-Л. Давид*, *Дж. Рейнolds*); графіці (*Дж. Піранезі*), музиці (*К. Глюк*) та ін.

Просвітницький реалізм. За основу просвітницького реалізму було взято принцип наслідування природи. Д. Дідро закликав вивчати природу, уважно придивлятися до її законів. Учений також проголосив необхідність аналізу соціального середовища та внутрішнього світу людини: «Нехай митець глибоко вивчить суспільні шари, нехай пізнає їхнє життя, призначення, негаразди й переваги».

Г. Е. Лессінг писав про те, що «мистецтво за нових часів надзвичайно розширило свої межі, воно наслідує тепер усю видиму природу, у якій краса становить лише малу частку». Він вважав, що мистецтво має відображати всі прояви життя — не тільки прекрасне, а й непривабливе та потворне. Учений закликав митців проникати в усі сфери суспільства й достовірно відображати їх. Статичності класицизму філософ протиставив динамізм нового мистецтва. У пафосі руху, дії та боротьби, на його думку, і виявляється справжня краса — жива та правдива, а не холодна й абстрактна, як у класицистів.

Представники просвітницького реалізму обрали головним об'єктом зображення суспільне життя свого часу. Їх цікавили різні сфери соціального буття, відносини між

соціальними верствами, вплив середовища на людину, а також приватне життя особистості.

Митці сміливо виступали із соціальною критикою, викриттям несправедливих порядків і вад суспільства. Разом із тим реалісти-просвітники утверджували в літературі тип активного й діяльного героя. На сторінках їхніх творів з'явилися звичайні люди зі звичайного життя. Герої просвітницького реалізму потрапляли в складні соціальні умови та ситуації, їх немовби випробовували на моральну стійкість (Робінзон Крузо, Гуллівер та ін.). Але письменники вірили в духовну силу людини, у її творчі можливості, здатність подолати труднощі й змінити себе та світ.

Новим для літератури того періоду було те, що характер героя зображували в його еволюції, у зв'язках із природним і соціальним середовищем. Людина була носієм типових і родових якостей.

Представниками просвітницького реалізму в літературі були: *Д. Дідро, Дж. Свіфт, Г. Філдінг і Р. Б. Шерідан* та ін. У літературному процесі з'являється роман, який якнайкраще відповідав завданням митців відобразити реальну дійсність. Реалістичні тенденції виявилися також в інших видах мистецтва, наприклад у живописі (*В. Хогарт, Ж.-Б. Шарден*).

Сентименталізм. Не менш важливу роль у культурному житті Європи того періоду відіграв сентименталізм, який, на противагу «культу розуму», утверджував «культ почуттів», «культ серця». Цей напрям отримав свою назву з французької: *sentimentalisme* від *sentiment* — «почуття».

Сентименталізму притаманні такі ознаки, як увага до внутрішнього світу людини, возвеличення почуттів, емоційне начало, задушевність, простота й природність.

Життя людини було головним об'єктом зображення сентименталістів. Їхнє мистецтво характеризується глибоким демократизмом. Вони проголосили цінність людської особистості незалежно від її соціального стану, що визначалася передусім порухами душі, природністю та щирістю почуттів.

Філософським підґрунтям сентименталізму став руссоїзм. Ж.-Ж. Руссо обстоював право мистецтва на зображення почуттів. Він утверджував багатство людської особистості, невичерпне розмаїття її пристрастей. Учений пропонував письменникам зображувати звичайну людину, працювиту, добродішну й моральну.

Представники сентименталізму покладали великі надії на внутрішні можливості особистості в процесі перетворення життя. Виховання почуттів безпосередньо пов'язували з протистоянням негативному впливу середовища. У творах сентименталістів є висока культура почуттів, благородство людської натури й краса духовного життя.

Найяскравіше сентименталізм розвинувся в Англії (*Л. Стерн, С. Річардсон*); Франції (*Ж.-Ж. Руссо*); Росії (*М. Карамзін*).

Сентименталізм був досить плідним у живописі (*Т. Гейнсборо, В. Боровиковський* та ін.).

Стиль рококо. Окремо від основних художніх напрямів доби розвивалося мистецтво рококо. Його представники уникали суспільних проблем, вони втілювали в мистецтві красу й насолоду, які не були пов'язані із соціальним життям, а цінні, на їхню думку, самі по собі.



Т. Гейнсборо. Ранкова прогулянка.
1785 р.





Палац Сан-Сусі короля Фрідріха II.
Середина XVIII ст. (Німеччина)

Стиль рококо сформувався у Франції, потім поширився в інші країни. На той час процес формування абсолютистської держави був завершений, тому героїка класицизму відійшла на другий план. Громадянські проблеми поступилися місцем гедоністичним¹ мотивам.

На противагу загальній демократизації мистецтва в епоху Просвітництва творчість митців рококо була більш вузькою, камерною та інтимною. Вони орієнтувалися на смаки аристократії, а тому їхні твори характеризуються особливою вишуканістю та витонченістю форм, пишністю й

багатством засобів художньої виразності. Для цього стилю притаманні святковість, декоративність, театральність, увага до найменших дрібниць. Художники вважали, що витвір мистецтва має радувати зір, слух та уяву, нагадуючи про насолоди життя — красу, кохання тощо.

Мистецтво рококо зображувало життя приємним, вишуканим і красивим. Митці віддавали перевагу любовним сюжетам і пейзажам. Рококо тісно пов'язане з традиціями бароко (асиметричністю, несталістю форм і ліній, стихійністю, ірраціоналізмом).

У літературі елементи стилю рококо виявилися у творчості *П. О. Бомарше*, *Вольтера*, ранній ліриці *Й. В. Гете*, деяких творах *М. Ломоносова*. У живописі рококо репрезентують *Ж. А. Ватто*, *Ф. Буше*, *Ж.-О. Фрагонар* та ін. Цей стиль утілений також в архітектурі, скульптурі, музиці, предметах побуту й інтер'єрі тощо.

Преромантизм. В останній третині XVIII ст. в європейських літературах виник преромантизм, який виявився у творчості німецьких поетів — представників групи «Буря і натиск» (до яких певний час належали *Й. В. Гете*, *Ф. Шиллер* і багато інших), в англійській поезії (*В. Блейк* та ін.). Із сентименталізмом преромантизм поєднують увага до почуттів людини, культ особистості та природи, але, на відміну від сентименталістів, провісники романтизму наголошували на стихійності, непізнаності й ірраціональності людських почуттів. Якщо сентименталісти прагнули досліджувати людську природу, то представники романтичного напрямку зробили акцент на втаємниченні духовного життя особистості. Думка про загадковість людини та світу згодом була втілена в романтизмі XIX ст.

Як розуміли поняття «розум» і «досвід» у добу Просвітництва?



Раціоналізм просвітителів відрізнявся від раціоналізму XVII ст. (*Р. Декарт* та ін.). Так, Дж. Локк заперечував теорію вроджених ідей, проголосивши досвід єдиним джерелом здобуття знань. Англійський філософ підкреслював велику роль досвіду у формуванні людини. За його словами, розум людини — це чиста дошка (*tabula rasa*), на якій досвід залишає свої письмена. Джерелом знань, на думку філософа, є почуття людини, її відчуття навколишнього світу та досвід його опанування.

Видатні українці XVIII ст.



Ідеї європейського Просвітництва позначилися на творчості українських письменників і художників. У XVIII ст. в українському мистецтві утверджується інтерес до життя та почуттів звичайних людей, ідеї рівності й справедливості, пробудження та єдності укра-

¹ Гедонізм — філософсько-етичне поняття, за яким насолода є найвищим благом, метою життя.

їнської нації. Батько М. Гоголя *Василь Гоголь*, який теж був письменником, захоплювався ідеями Дж. Локка, Ж.-Ж. Руссо й інших просвітителів. Він виховував у своїх дітей любов до природи та мистецтва. Драматург *Іван Котляревський* у своїх п'єсах створив яскраві образи українців та українок, які прагнуть до вільних почуттів і вільного життя. Письменник *Василь Капніст* був відомим у свій час «любомудром», знавцем іноземних мов і мистецтва. Художник *Володимир Боровиковський* збагатив скарбницю світового образотворчого мистецтва. На його полотнах утілено глибоку увагу до звичайних людей, передано багатство їхнього внутрішнього світу. Завдяки нашим талановитим землякам про Україну дізналися у світі. Вони посіли чільне місце в історії європейського Просвітництва.



І. С. Бугаєвський-Благодарний. Портрет В. Боровиковського. 1824 р.



Просвітництво — це широкий ідейно-культурний рух, який охопив країни Європи й виявився в різних галузях духовного життя, зокрема у філософії, літературі й інших видах мистецтва.

Просвітницький класицизм — художній напрям у європейській літературі та мистецтві XVIII ст., у якому на новій ідеологічній основі були продовжені традиції класицизму XVII ст. Раціональне начало в просвітницькому класицизмі було підпорядковане оновленню суспільства й утвердженню типу діяльного героя.

Просвітницький реалізм — художній напрям у літературі та мистецтві XVIII ст., у якому головними принципами стали конкретність і достовірність зображення сучасної дійсності, демократизм образів, пошуки практичного втілення просвітницьких ідеалів.

Сентименталізм — напрям у європейській літературі другої половини XVIII — початку XIX ст., що розвивався як утвердження чуттєвої стихії на противагу абсолютизації розуму та жорстким нормам класицизму.

Рококо — художній стиль, пов'язаний із культом насолоди, шляхетності, вишуканого естетизму.

Результати навчання

Осмислюємо прочитане. 1. Як пов'язані між собою ідейні пошуки просвітителів та історичні події, що сталися в Європі у XVIII ст.? 2. Яку роль відіграла філософія в добу Просвітництва? 3. Розкрийте ставлення просвітителів до людини й суспільства.

Творче завдання. 4. Сформулюйте (у вигляді зв'язного висловлювання) сутність основних понять доби Просвітництва: «розум», «досвід», «природа», «виховання», «мистецтво».

Дискусія. 5. Що, на вашу думку, означають поняття «демократія» і «демократичне суспільство»? Як ви вважаєте, чи наближали просвітителі встановлення демократії в Європі? Аргументуйте свою думку.

Робота в групах. 6. Візьміть участь у конкурсі інформаційних плакатів на тему «Історія одного шедевра доби Просвітництва».

Життєві ситуації. 7. Назвіть та охарактеризуйте типи героїв, які з'явилися в літературі й мистецтві доби Просвітництва. Які з них були б корисними для сучасної України?

Проект. 8. Просвітителі надавали основну роль освіті та вихованню в оновленні світу. Запропонуйте власну програму самоосвіти та самовиховання сучасної людини. Сформулюйте тези.





ДЖОНАТАН СВІФТ

1667–1745 рр.



1. Знайдіть і покажіть на сучасній мапі світу Англію та м. Лондон, Ірландію і м. Дублін. За допомогою інтернету дізнайтеся про історію відносин Ірландії та Англії. Розкажіть про боротьбу Ірландії за незалежність, про видатних митців країни.
2. Підготуйте коротке повідомлення про географічні відкриття та експедиції англійських мореплавців XVII–XVIII ст.

Джонатан Свіфт народився 30 листопада 1667 р. в м. Дубліні (Ірландія). Батько майбутнього письменника помер того ж року, не побачивши сина. Його вихованням займався дядько. Спочатку хлопець навчався в приватній школі м. Кілкенні, здобув вищу богословську освіту в Дублінському університеті, Трініті-коледжі, звання магістра в Оксфордському університеті, Хертфорд-коледжі.

У 1694 р. Дж. Свіфт прийняв сан священника й деякий час виконував обов'язки пастора в маленькій ірландській церкві в селищі Кілруті.

1700–1720-ті роки — найбільш плідний етап у творчості письменника. У цей час він спілкувався з представниками різних партій, уважно стежив за діяльністю англійського уряду, виступав у пресі з гострою критикою державної політики. Хоча Дж. Свіфт не мав права через духовний сан обіймати державні посади, він фактично став одним із найвпливовіших громадських діячів того часу, довіреною особою прем'єр-міністра та міністра іноземних справ. Дж. Свіфт редагував промови королеви, парламентські виступи політиків, постанови тодішніх міністрів Англії, видавав журнал «Екзамінер».

Однак, незважаючи на популярність, митець жив у злиднях. Робота в «Екзамінері» не давала прибутку, але його слово лунало по всій Європі. Дж. Свіфта надзвичайно турбувала доля англійського народу. Тому він сміливо висловлювався про стан суспільства й порушував актуальні проблеми у своїх сатиричних памфлетах. Саме вони принесли письменнику популярність у народі, але водночас у нього з'явилося багато ворогів серед урядовців, чиновників, представників буржуазії та дворянства.



Собор Святого Патрика.
м. Дублін (Ірландія)

У 1708–1709 рр. з'явилася серія «*Бікерстафові памфлети*» Дж. Свіфта, у яких він виступив проти шарлатанства й брехні різноманітних астрологів, які були дуже популярними в Англії.

У памфлетах письменник критикував парламентську систему Англії, жорстку політику уряду, колоніальні війни, антинародні закони тощо. Королева Анна розгнівалася на митця: її злякала надто смілива Свіфтова критика існуючого ладу. Уряд теж боявся гострого слова письменника, тому його вислали подалі від столиці до Дубліна, де він із 1713 р. став настоятелем (деканом) собору Святого Патрика.



1726 р. вийшла друком книжка «Мандри Лемюеля Гуллівера».

Дж. Свіфт помер у своєму рідному місті 19 жовтня 1745 р. Тисячі ірландців проводжали митця в останню путь. Ім'я письменника назавжди залишилось в історії світової літератури як символ боротьби за звільнення людини й народу, боротьби за допомогою найдієвішого засобу — художнього слова!



Роман «Мандри Лемюеля Гуллівера». Історія створення. Коли був опублікований цей твір, Англія проводила потужну колоніальну політику — приєднувала інші землі, брала участь у війнах за перерозподіл територій. Країна прагнула розширити межі свого панування, тому морські експедиції в пошуках нових територій здійснювали нерідко за підтримки уряду. Звіти, спогади й статті про далекі землі опубліковували на сторінках преси, викликаючи інтерес у широкої публіки. Дж. Свіфт вирішив використати для твору популярну форму подорожі, поставивши в центр оповіді сучасну людину, яка прагне пізнати світ.

Особливості композиції роману. Головний герой твору *Лемюель Гуллівер* мандрує різними країнами, зустрічається з фантастичними істотами, з ним відбуваються дивовижні пригоди. Композиційний прийом мандрівки надав новий імпульс розвитку жанру роману XVIII ст., який наближався до сучасного життя. Подорожі Гуллівера відкривають перед читачами широку картину світу. Твір складається із чотирьох частин. Митець зобразив не тільки конкретні географічні простори, а і художні символи й алегорії.

Слідом за Гуллівером. *Перша частина* твору «Подорож до Ліліпутії» тісно пов'язана з біографією автора й містить критику політичного життя Англії. Дж. Свіфт критикує парламентську монархію, безглузді закони й порядки, нездарність політиків. Духовну ницість усього того, що марно претендує на величність, підкреслює *прийом літоти* — символічне зменшення мешканців країни. Ліліпутів зображено не тільки фізично маленькими, а й морально ницими. Імператор лише «*на ніготь*» вищий за інших. Правлячі партії англійського парламенту (віги й торі) відрізняються тільки тим, яке в них взуття (з високими чи низькими підборами).

У *другій частині* «Подорож до Бробдінгнегу» використано інший художній прийом — *гіперболу*. Гуллівер потрапив у квітучу країну, мешканці якої — велетні: добрі, великодушні й займаються мирною працею. Король Бробдінгнегу править мудро й справедливо, методи його правління гуманні. У цій частині втілено ідеал мирної патріархальної країни та мудрого правителя. Гуллівер постає маленьким порівняно з велетнями. У такий спосіб Дж. Свіфт підкреслює відносність уявлень людини, необхідність пізнання світу, постійного руху в пошуках ідеалу.

У *третьій частині* Гуллівер опинився в державі Лапута, королівський двір якої міститься на летючому острові. Політичний устрій Лапути нагадує авторитарну бюрократичну систему з поліційними порядками. Острів вільно пересувається над країною, тому всі підлеглі знаходяться під пильним наглядом. У цій частині Дж. Свіфт викриває поневолення народу, відсутність свободи й прозорості в керівництві країною, а також згубність інституцій, що обслуговують насильницьку владу.

У *четвертій частині* Дж. Свіфт зображує фантастичну країну гуїґнґнів — розумних коней. Колись на острові опинилося подружжя, нащадки якого так здичавіли, що тільки зовні нагадували людей. Нащадки ж коней, навпаки, перетворилися на розумних істот із часом підкорили собі здичавілих людей, назвавши їх «*егу*». У цій частині письменник по-своєму трактує концепцію природної людини. Він вважав, що природа є гармонійною й розумною. Водночас цивілізація згубно впливає на людей, унаслідок зіткнення із цивілізацією вони стають жорстокими, брехливими, підступними, войовничими й жадібни-



ми тощо. Але порядок, який існує серед розумних коней, теж не досконалий. На перший погляд, гуйгнгми дотримуються рівності та справедливості. Утім, життя колективу повністю знівелювало індивідуальність. Тут немає палких пристрастей та емоцій, мистецтва, прагнення до змін. Гулліверові тут є над чим замислитися.

Образ Гуллівера — утілення нової концепції людини доби Просвітництва. Лемюель Гуллівєр постає у творі як утілення звичайної людини. Він — представник середнього класу, родом із Ноттінгемширу, що в центрі Англії. Потрапляючи в різні ситуації (нерідко абсурдні), він має створювати контраст фантастичним країнам та істотам своїм здоровим глуздом, розумним ставленням до подій.

Образ Гуллівера подано в динаміці. Він змінюється з розвитком сюжету. Кожна мандрівка відкриває йому нове бачення природи, людства й самого себе. В образі Гуллівера Дж. Свіфт утілює багатогранність проявів особистості, її невтомну жагу пізнання, неупинну роботу думки, пошук свободи й гармонії. Гуллівер утілює оптимістичну віру автора в перетворення світу. Згідно з художньою концепцією Дж. Свіфта, людина, котра досліджує життя, здатна змінити все довкола.

Своєрідність жанру. Роман складний за жанровою структурою. Він фантастичний, оскільки в ньому розповідається про неіснуючі держави, незвичайні образи та події, але фантастика митця ґрунтується на реальній основі. За кожним фантастичним персонажем чи явищем приховано або конкретний факт, або певну авторську ідею щодо суспільного життя. Отже, фантастику Дж. Свіфта можна назвати *соціальною*.

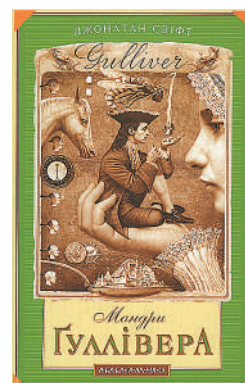
Характерна ознака твору — його сатирична спрямованість. Письменник критикує соціальні порядки, вади людей, тогочасну науку, освіту, державний устрій тощо. Нищівній критиці піддано фактично всі сфери суспільства й діяльності людства. Те, про що писав Дж. Свіфт, одразу впізнавали його сучасники в реальних подіях тогочасного життя, в образах історичних діячів.

Засоби комічного та мова роману. Роман «Мандри Лемюеля Гуллівера» пройнятий критичним пафосом, спрямованим проти несправедливих суспільних порядків і вад людей. У творі широко представлено засоби комічного — гумор, сатиру, іронію, сарказм, пародію, гротеск тощо. Так, у зображенні життя Ліліпутії автор використовує різні прийоми, щоб викрити тогочасний англійський лад. Закони та звичаї Ліліпутії — карикатура на монархічний устрій Англії, пародія на боротьбу між представниками різних партій та віросповідань, війна Ліліпутії з Блефуску — це пародія на війну Англії та Франції за «іспанську спадщину» тощо.

Сатира Дж. Свіфта має могутній позитивний заряд. Вона не тільки заперечує недосконалу дійсність, а й спрямована на пошуки шляхів розвитку суспільства та вдосконалення духовної природи людини.



Відомо, що творчість Дж. Свіфта дуже цінував Т. Шевченко. Першою переклала роман «Мандри Лемюеля Гуллівера» *Леся Українка* в 1889 р. Цей переклад не зберігся. Роман «Мандри Лемюеля Гуллівера» Дж. Свіфта побачив світ у Львові в українському перекладі *Л. Турбацького* (1895). У Києві 1911 р. *Олена Пчілка* здійснила переклад першої частини книжки «Пробування в ліліпутів». Повний переклад роману «Мандри Гулліверові» у 1928 р. зробив *М. Іванов*. Перекладали роман також *В. Мисик*, *В. Митрофанов*, *Ю. Лісняк* та ін.



В. Єрко. Обкладинка до роману Дж. Свіфта «Мандри Гуллівера». 2005 р.



Ж. Ж. Вібер. Гуллівер і ліліпути. 1870 р.



Памфлет (англ. *pamphlet*) — невеликий художньо-публіцистичний твір на злободенну тему гостросатиричного характеру, у якому зображено негативні суспільні явища, політичні погляди, діяльність окремих людей.

Гумор — різновид комічного, відображення смішного в життєвих явищах і людських характерах.

Іронія — художній прийом, який виражає глузливо-критичне ставлення митця до предмета зображення. Це насмішка, замаскована зовнішньою благопристойною формою.

Сарказм — їдка, викривальна, особливо дошкульна насмішка, сповнена крайньої ненависті й гнівного презирства. Сарказм не має подвійного, часто прихованого дна, як іронія, виражається завжди прямо.

Сатира — особливий спосіб художнього відображення дійсності, який полягає в гострому осудливому осміянні негативного. Сатира спрямована проти соціально шкідливих явищ, які гальмують розвиток суспільства.



МАНДРИ ДО РІЗНИХ КРАЇН СВІТУ ЛЕМЮЕЛЯ ГУЛЛІВЕРА, СПЕРШУ ЛІКАРЯ, А ПОТІМ КАПІТАНА КІЛЬКОХ КОРАБЛІВ (1721–1726)

(Фрагменти)

ЧАСТИНА ПЕРША

ПОДОРОЖ ДО ЛІЛПУТІВ

Розділ I

Автор розповідає дещо про себе та про свою родину, про бажання до мандрівництва. Його корабель розбивається, і він, рятуючи життя, пливе й виходить на берег у Країні ліліпутів. Його беруть у полон і привозять до столиці.

У мого батька був невеликий маєток у Ноттінгемширі. З п'ятьох його синів я народився третім. На чотирнадцятому році мене віддали до коледжу в Кембриджі¹. Там я

¹ Кембридж — місто в Англії, де знаходиться відомий університет, заснований у 1231 р.



пробув три роки й учився дуже старанно. Та в батька, чоловіка небагатого, не було коштів тримати мене там довше. Тому через три роки мені довелося піти в науку до видатного лондонського хірурга містера Бетса, у якого я вчився чотири роки. Уряди-годи батько присилав мені трохи грошей, і я витрачав їх на книжки з мореплавства та пов'язаних із ним галузей математики, бо весь час мріяв стати моряком і вірив, що рано чи пізно, а мені пощастить здійснити цю мрію. Закінчивши навчання в містера Бетса, я приїхав до батька й дістав од нього, дядька Джона й декого з родичів сорок фунтів стерлінгів готівкою та ще й обіцянку давати тридцять фунтів щороку на моє утримання в Лейдені¹. Там я протягом двох років і семи місяців вивчав природознавство, бо знав, що воно стане мені в пригоді під час майбутніх подорожей. (...)

Три роки я чекав, що мої справи покращають, але врешті мусив прийняти вигідну пропозицію капітана Вільяма Прічарда — власника судна «Антилопа», що вирудалось у південні моря.

Ми відпливли з Брістоля 4 травня 1699 року. Спочатку наша подорож минала досить спокійно. Та коли ми вже прямували до Індії, нас захопив страшний шторм і відніс на північний захід до Ван-Діменової землі² — аж до тридцятого градуса й двох мінут південної широти, як ми довідалися з вимірів. Двадцять наших матросів померли від тяжкої роботи та поганого харчу, а решта зовсім знесилили.

П'ятого листопада (коли в тих широтах починається літо) у густий туман дозорець помітив скелю, що виступала з води всього за пів кабельтова³ від нас. Сильний вітер гнав нас просто на неї. За мить корабель налетів на скелю та розбився. Шістьом з екіпажу, і мені в тому числі, пощастило спустити на воду човен і відпливти на безпечну відстань від корабля та скелі. Ми гребли, думаю, зо три милі, доки знемоглися зовсім, бо були виснажені роботою ще на кораблі. Далі ми пустилися на волю хвиль, і за пів години шквал із півночі перекинув наш човен. Що сталося з моїми товаришами в човні й із тими, котрі допливли до скелі або залишилися на судні, — сказати не можу, але думаю, що всі вони загинули.

Я плив навмання, підштовхуваний вітром і припливом, раз у раз шукаючи ногами дна й не знаходячи його. Кінець кінцем, уже знесилений до краю, я раптом відчув під ногами дно. На той час шторм помітно вщух. Дно було таке положисте, що я брів із милю, перше ніж добувся до берега; це сталося, як здається мені, годині о восьмій вечора. Я пройшов ще з пів милі, але не натрапив ніде ні на які ознаки житла чи людей або ж був такий змучений, що не помітив їх.

Від втоми та спеки мені дуже захотілося спати. Я ліг на низеньку м'яку траву й заснув так міцно, як не спав ще ніколи зроду. Проспав я щонайменше дев'ять годин, бо, коли прокинувся, був уже білий день. Я хотів підвестися, але не зміг і поворухнутися: я лежав горілиць, мої руки та ноги з обох боків — так само, як і моє довге, цупке волосся, — були прив'язані незліченними нитками до чогось на землі. І на всьому тілі я відчував тоненькі перев'язі, що обплутували мене від пахов до стегон. Я міг дивитися лише вгору: сонце починало вже припікати, і його світло сліпило мене. Навкруги чувся якийсь гомін, але хто то гомонить, розгледіти я не міг, бо, неспроможний перевернутися, бачив лише небо.

Незабаром на моїй лівій нозі заворушилося щось живе й, поволі посуваючись уперед, спинилося в мене на грудях, а потім підійшло під саме підборіддя. Опустивши погляд,

¹ *Лейден* — місто в Голландії, де знаходиться відомий університет.

² *Ван-Діменова земля* — стара назва острова Тасманія, що поблизу Австралії.

³ *Кабельтов* — морська міра довжини, дорівнює 185,2 м.



я побачив чоловічка дюймів¹ шести на зріст, з луком і стрілою в руках, із сагайдаком за плечима. Водночас я почував, що слідом за ним суне принаймні ще з пів сотні таких самих чоловічків. Украй вражений, я так голосно скрикнув, що всі вони з переляку кинулися врозтіч. Як довідався я потім, дехто з них навіть прибився, сплигуючи з мене на землю. Але незабаром вони повернулися, й один із них наважився стати перед самим моїм обличчям, на знак подиву підніс угору руки. Зрештою верескливо, але цілком виразно гукнув: «Гекіна дегуль!» Решта теж загукала.

А тим часом лежати мені було дуже незручно. По довгих зусиллях мені пощастило розірвати нитки й витягти із землі кілочки, до яких була прив'язана моя ліва рука. Воднораз, шарпнувши головою (що завдало мені невимовного болю), я трохи звільнив волосся та спромігся повернути голову дюймів на два. Але чоловічки втекли швидше, ніж я встиг спіймати когось із них. Знявся пронизливий крик. А коли гамір ущух, один із них голосно вигукнув: «Только фонак!»

У ту ж мить я відчув, як у мою ліву руку ввігналося із сотню стріл, що кололи мене, наче голки. (...) Коли ця злива стріл ущухла, я аж застогнав від досади та болю і знову спробував звільнитися. Але чоловічки випустили ще більше стріл, і дехто з них намагався уколоти мене списом у бік. Добре, що на мені була куртка з буйволячої шкіри, якої вони не могли проколоти. Я подумав, що найобачніше буде лежати поки що тихо, а вночі, користуючись вільною лівою рукою, визволитися зовсім. (...)

Знайшовши мене сонного на березі, тубільці зразу відрядили гінця до імператора, і державна рада ухвалила зв'язати мене описаним вище способом (зроблено це вночі, коли я спав), а також надіслати мені їжу та питво й приготувати екіпаж, щоб перевезти мене до столиці. Ці люди — чудові математики. Вони досягли великих успіхів у механіці завдяки підтримці свого імператора, відомого покровителя наук. У цього монарха є багато пристроїв на колесах, щоб перевозити колоди й інші важкі вантажі. (...)

П'ятсот інженерів і теслярів почали будувати щонайбільший екіпаж, який будь-коли бачили в цій країні. То була дерев'яна платформа дюймів на три від землі, футів у сім завдовжки та чотири завширшки, поставлена на двадцять два колеса. Усю цю роботу було виконано протягом чотирьох годин по моєму прибутті на острів. Поява цієї платформи й викликала гомін, який я почув прокинувшись. Її поставили поряд зі мною. Але найбільші труднощі полягали в тому, щоб підняти мене та покласти на платформу. Для цього тубільці вкопали вісімдесят стовпів в один фут заввишки й канатами, не товщими за нашу дратву, обвили мені шию, руки, ноги та тулуб. Дев'ятсот найдужчих чоловіків тягли шворочки крізь силу блоків, почеплених на стовпи, і за три години я лежав уже на платформі, міцно прив'язаний до неї. (...)

Гулівера привезли до столиці та поселили в найбільшому будинку Ліліпутії — старовинному храмі, де він зміг лежати та стояти на повний зріст.



Кадр із кінофільму «Мандрі Гулівера»
(реж. Ч. Старрідж, Велика Британія — США, 1996)

¹ Дюйм — англійська міра довжини, що дорівнює 2,5 см.



Розділ III

Автор дуже оригінальним способом розважає імператора та його придворних дам і кавалерів. Опис придворних розваг ліліпутів. Авторіві на певних умовах дають волю.

Моя лагідність і добра поведінка так вплинули на імператора та його двір, а також на армію і народ у цілому, що я вже сподівався незабаром здобути собі волю. Я всіляко намагався підтримувати свою високу репутацію. Тубільці поступово перестали боятися мене. Іноді я лягав долі й дозволяв п'ятьом-шістьом чоловікам танцювати на моїй долоні; кінець кінцем хлопчики та дівчатка насмілилися гуляти в піжмурки в моєму волоссі. Я добре підучився їхньої мови й міг уже розуміти їх і розмовляти з ними.

Одного разу імператорові спало на думку потішити мене видовищем тамтешніх ігор, у яких ліліпути переважають усі відомі мені нації за спритністю та пишнотою. Найбільше розважили мене канатні танцюристи, що виконували свої танці на тоненькій білій нитці у два фути завдовжки, натягненій на висоті дванадцяти дюймів од землі. На цих танцях я, з дозволу терплячого читача, трохи зупинюся.

У цій грі беруть участь тільки кандидати на якусь високу посаду або ті, хто хоче домогтися великої ласки при дворі. Їх навчають цього мистецтва змалку, і вони не завжди бувають вельможного роду або хорошого виховання. Коли хтось, чи то померши, чи то потрапивши в неласку (що трапляється часто), звільняє високу посаду, то п'ять-шість кандидатів просять у імператора дозволу розважити його величність і двір танцями на канаті. Дуже часто навіть найголовніші міністри дістають наказ показати свою спритність і довести імператорові, що вони не втратили своїх здібностей. Флімнеп, державний скарбник, підстрибнув на канаті принаймні на дюйм вище від усіх інших вельмож імперії. Я бачив, як він раз за разом підплигував на дошці, покладеній на канат, не товщій за нашу звичайну англійську дратву. (...)

Є в них ще одна розвага, яка відбувається дуже рідко й тільки в присутності імператора, імператриці та прем'єр-міністра. Імператор кладе на стіл три тонкі шовкові нитки по шість дюймів завдовжки: одну — синю, другу — червону й третю — зелену. Цими нитками нагороджують тих, кого імператор захоче відзначити своєю ласкою. Церемонія відбувається у великій тронній залі, де кандидати складають іспити, дуже відмінні від тих, що влаштовують у країнах Старого чи Нового Світу. Імператор, узявши в руки палицю, держить її горизонтально, а кандидати, ідучи один по одному, то стрибають через неї, то пролазять під нею, залежно від того, піднімає чи опускає палицю імператор. Буває, що другий кінець палиці доручають тримати прем'єр-міністрові, іноді міністр орудує палицею сам. Хто виконує всі ці штуки найдовше та з найбільшою спритністю, той дістає в нагороду синю шовкову нитку; другий приз — червона нитка; третій — зелена¹. Їх обмотують навколо стану, і рідко трапляється вельможа, не прикрашений таким поясом. (...)

Через два дні після цієї пригоди імператор звелів привести у готовність усе військо, розташоване в столиці та в її околицях, і вигадав собі дуже оригінальну розвагу. Він попросив мене стати на зразок Колоса Родоського² та якнайширше розставити ноги, що я і зробив. Одному зі своїх найкращих генералів (старому, досвідченому полководцеві та великому моєму прихильникові) він наказав провести всю армію зімкненими лавами між моїми ногами. У параді взяли участь три тисячі піхотинців і тисяча вершників.

¹ Синя, зелена, червона нитки — кольори англійських орденів Підв'язки, Бані та святого Андрія.

² Кóлос Родóський — велетенська статуя, побудована в старовину греками на острові Родос, заввишки 35 м.



Піхота йшла по двадцять чотири чоловіки в ряд, а кіннота — по шістнадцять. Військо марширувало з піднятими списами, барабанним боєм і розгорнутими прапорами. Парад мав блискучий успіх.

Я так часто подавав прохання, щоб мені подарували волю, що його величність поставив нарешті цю справу на обговорення в кабінеті міністрів, а потім і в державній раді. Там ніхто не заперечував, за винятком Скайреша Болголама, який чомусь став моїм смертельним ворогом, хоч я нічим не завинив перед ним. Та наперекір йому всі висловилися за те, щоб мені дати волю, і король затвердив постанову.

Цей Болголам був гальбет — адмірал королівського флоту і користувався цілковитою довірою свого монарха, але мав дуже сувору та похмуру вдачу. Примушений погодитися на моє звільнення, він, проте, наполіг, щоб йому доручили остаточно зредагувати текст угоди, на підставі якої я діставав волю. Прочитавши угоду в присутності двох секретарів і багатьох поважних осіб, Болголам зажадав, щоб я заприсягся не порушувати її — спершу так, як присягаються на моїй батьківщині, потім так, як вимагають їхні закони — тобто взявшись лівою рукою за праву ногу й приклавши середній палець правої руки до лоба, а великий палець — до кінчика правого вуха. (...)



Ж. Гранвіль. Мандри Гуллівера.
1837 р.

Розділ IV

Опис Мілдендо, столиці Ліліпутії, та імператорського палацу. Розмова автора з першим секретарем про державні справи. Автор пропонує імператорові послуги у воєнних діях.

Здобувши волю, я насамперед попросив дозволу оглянути Мілдендо — столицю Ліліпутії. Імператор охоче дав такий дозвіл, нагадавши тільки про мою обіцянку не чинити шкоди ні людям, ні будівлям. Населенню оголосили про мій намір одвідати місто. Його мур два з половиною фути заввишки та не менше як одинадцять дюймів завширшки; по ньому круг усього Мілдендо вільно проїхала б карета, запряжена парою коней. Через кожні десять футів над муром височать міцні вежі.

Я переступив велику західну браму й обережно боком пройшов двома головними вулицями, одягнений у куртку, щоб не зачіпати полами свого камзола дахів і карнизів. Я посувався вперед дуже обережно, щоб не наступити на якого-небудь гульвісу, який міг залишитися на вулиці, незважаючи на суворий наказ усім городянам не виходити з дому, щоб не наражатися на небезпеку. У слухових вікнах і на дахах тислися цікаві, і мені здалося, що я ніколи ще не бачив такого велелюдного міста. (...)

Якось, тижнів через два після мого звільнення, до мене приїхав перший секретар таємної ради Релдресел у супроводі слуги. Наказавши кучерові стати віддалік, він попросив мене дати йому одногодинну аудієнцію, на що я погодився, зважаючи на його високу посаду й особисті якості, а також і на його клопотання за мене перед двором. Щоб краще чути, я хотів лягти на землю, але він волів перебувати під час розмови на моїй долоні; привітавши мене з визволенням і згадавши, що в цьому було трохи і його заслуги, він додав:



— Якби не сталися деякі події, Вас не звільнили б так швидко. Хоча чужоземцеві може здатися, ніби в нас усе гаразд, проте над нами тяжить два лиха — партійні чвари й можливий напад сильної ворожої держави. Треба Вам сказати, що протягом уже сімдесятьох місяців у нашому королівстві існують дві ворожі партії — тремексени й слемексени. Перші з них — прихильники високих підборів, другі — низьких. Хоча стародавнім звичаям відповідають більше високі підбори, але його величність вирішив призначати на всі урядові посади тільки тих, хто носить низькі підбори, чого ви не могли не помітити. Помітили Ви, мабуть, і те, що підбори його величності нижчі принаймні на один друп проти інших (друпи — приблизно одна чотирнадцята дюйма). (...)

Мушу зазначити, що хоча Ви й розповідаєте про країни, де живуть люди вашого зросту, та наші філософи не ймуть цьому віри та вважають, що Ви впали з Місяця або з якоїсь зірки. Адже сто чоловік таких, як Ви, знищили б за найкоротший час усі плоди й усю худобу, що є у володіннях його величності. А до того ж у нашій історії, яка нараховує вже шість тисяч місяців, згадується тільки про дві великі держави — Ліліпутію та Блефуску.

Ці дві могутні держави вже тридцять шість місяців перебувають у стані запеклої війни, і ось з якої причини. Усім відомо, що яйця, перед тим як їх їсти, розбивають із тупого кінця, і так ведеться споконвіку. Однак коли дід його величності, ще хлопчиком, урізав собі пальця шкаралупкою, його батько видав закон, щоб усі під страхом найсуворішої кари розбивали яйця тільки з гострого кінця.

Цей закон так обурих населення, що від того часу історики занотували шість повстань, унаслідок яких один імператор позбувся голови, а другий — корони. Монархи Блефуску завжди підбурювали наш народ на заколоти, а коли їх придушували, давали у своїй державі притулок повстанцям. Нарховують одинадцять тисяч чоловік, які не згодилися розбивати яйця з гострого кінця, воліючи піти на страту. (...)

Розділ VII

Автора повідомляють про намір обвинуватити його в державній зраді, і він тікає до Блефуску. Як же прийняли його там.

Саме тоді, як я збирався відвідати імператора Блефуску, одного вечора дуже таємно, у закритих ношах, прибула до мене поважна персона з двору (якій я зробив дуже велику послугу, коли вона втратила ласку його величності) і, не називаючи свого імені, зажадала побачення зі мною. (...)

Коментарі

 Вельможа повідомив Гулліверу про рішення щодо його долі, прийняте Державною радою та особисто імператором. В акті обвинувачення Чоловік-гора був визнаний винним у прихильності до мешканців Блефуску, бо захищав їх перед імператором Ліліпутії, благав замирення та збирався відвідати запеклих ворогів-тупоконечників. За державну зраду було вирішено зберегти життя Чоловіку-горі, але виколоти йому очі.

Розділ VIII

Авторові трапляється щаслива нагода покинути Блефуску. Подолавши деякі труднощі, він повертається цілий і неушкоджений на батьківщину.



Через три дні після прибуття до Блефуску я пішов із цікавості на північно-східне узбережжя острова й там, приблизно за пів милі від берега, помітив у морі якусь річ, що була подібна до перевернутого човна. Роззувшись і скинувши панчохи, я пройшов убрид ярдів із двісті й виразно побачив, що то справді човен — мабуть, одірваний бурєю від якогось корабля. Підштовхуваний припливом, він помалу наближався до берега.

Я негайно повернувся до міста й попросив його величність довірити мені двадцять найбільших кораблів із тих, що залишилися після викрадення флоту, та три тисячі моряків із віцеадміралом на чолі.

Флот поплив кругом, а я найкоротшим шляхом пішов назад і побачив, що приплив підігнав човна ще ближче. У моряків був канат, який я заздалегідь зсукав до належної товщини. Коли прибули кораблі, я роздягся та ввійшов у воду; спочатку я брів міліною, а ярдів за сто від човна мені довелося попливти. Матроси кинули мені кінець каната, я закріпив його в дірці на носі човна, а другий кінець прив'язав до військового корабля. Та користі із цього було мало. А сам я не діставав дна ногами й мусив підпихати човен однією рукою, пливучи ззаду. Приплив допомагав мені. Я плив дуже швидко й незабаром став на дно, по шию у воді. Перепочивши дві-три хвилини, я знову почав штовхати човен. Невдовзі вода сягала мені вже тільки під пахви. Тепер, коли найважчу частину роботи було закінчено, я взяв решту моїх канатів, складених на одному з кораблів, і прикріпив їх одним кінцем до човна, а другим до дев'яти суден із тих, що супроводили мене. Вітер був сприятливий, кораблі тягли човен буксиром, а я підштовхував його ззаду, і таким способом ми наблизилися на сорок ярдів до берега. Коли приплив закінчився, я витяг човен на суше. З допомогою двох тисяч матросів із канатами та машинами я перекинув його догори дном і побачив, що він не дуже пошкоджений.

Не буду надокучати читачеві, розповідаючи про труднощі, які мені довелося пережити, щоб за допомогою весел (робив я їх десять днів) приставити свій човен до stolичного порту, де мене чекала юрба народу, яку страшенно вразили велетенські розміри судна. Я сказав імператорові, що цей човен прислала мені моя щаслива доля, аби дати мені змогу допливти до якогось місця, звідки я зможу припливти до батьківщини, і попросив його величність дати мені потрібні для обладнання судна матеріали, а разом із тим і дозвіл виїхати. Його величність зразу почав переконувати мене, щоб я залишився, та врешті ласкаво задовольнив моє прохання. (...)



Г. Калиновський. Мандри Гуллівера. 1992 р.



Приблизно о третій годині другого дня, відпливши від Блефуску, за моїми розрахунками, на двадцять чотири ліги, я побачив вітрило, що рухалося на південний схід, тоді як я плив просто на схід. Я почав гукати, але не дістав відповіді. Вітер ущухав, і я спробував наздогнати судно. Я розпустив обоє вітрил, і за пів години мене помітили, на кораблі викинули прапор і вистрілили з гармати.

Нелегко висловити радість, що охопила мене від несподіваної надії побачити знов улюблену батьківщину й любих родичів і друзів. Корабель згорнув частину вітрил, і я підплив до нього 26 вересня між п'ятою та шостою вечора. Серце моє закалатало в грудях, коли я побачив англійський прапор. Я поклав корів та овець у кишені камзола і зійшов на палубу з усім своїм невеличким вантажем. (...)

(Переклад Миколи Іванова, за редакцією Юрія Лісняка)

Результати навчання

Осмислюємо прочитане. 1. Прочитайте докладний список речей Гуллівера, який склали чиновники Ліліпутії. Визначте, про які речі йдеться в списку. **2.** Доведіть, що Гуллівер, як сказано в романі, «розумна істота». У чому виявляється розум героя, його ініціативність і практичність? Наведіть приклади.

Творче завдання. 3. У першій частині твору зазначено, як Гуллівер навчався мови тубільців. Напишіть 1–2 речення, які вивчив Гуллівер іншою мовою, а також відповідь йому імператора. **4.** Від імені Гуллівера розкажіть про життя Англії. **5.** Від імені одного з ліліпутів розкажіть про зустріч із Чоловіком-горою.

Дискусія. 6. Які форми державного устрою відображено в романі «Мандри Лемюеля Гуллівера»? **7.** Яка форма державного устрою, на ваш погляд, є найбільш доцільною?

Робота в групах. 8. За допомогою інтернету знайдіть три факти із життя Дж. Свіфта та Англії XVIII ст., які описано у творі.

Життєві ситуації. 9. Спрогнозуйте (усно або письмово) подорож Гуллівера до сучасної України.

Проект. 10. Сформулюйте просвітницьку програму Дж. Свіфта, використовуючи роман «Мандри Лемюеля Гуллівера» (5–6 тез).



ЙОГАНН ВОЛЬФГАНГ ГЕТЕ

1749–1832 рр.



1. Пригадайте визначення терміна «балада» як жанру фольклору й літератури. Назвіть її ознаки. Наведіть назви балад, які ви читали.
2. Дайте визначення терміна «міф». Які функції він виконує?

Йоганн Вольфганг Гете народився 28 серпня 1749 р. в м. Франкфурті-на-Майні (Німеччина) у родині юриста. Уже в дитинстві він проявив здібності до наук. У сім років знав кілька мов, почав писати перші вірші та п'єси. Юнак здобув ґрунтовну вищу освіту в Лейпцизькому університеті. Після закінчення навчання він дуже захворів і повернувся до батьківського дому, де за півтора року хвороби прочитав багато літературних творів і зацікавився філософією.

Й. В. Гете завершив юридичну освіту в Страсбурзькому університеті. Тут він познайомився з іншим представником німецького Просвітництва — Й. Г. Гердером, який здійснив на нього великий вплив.

У цей час письменник захоплюється філософією Б. Спінози. Під впливом його поглядів у Й. В. Гете сформувалось уявлення про природу як про всесвітню єдність, що вічно рухається та містить таємничу силу, до якої має наблизитися людина, щоб зрозуміти сенс буття.

У зрілий період творчості Й. В. Гете зазнав впливу філософських концепцій І. Канта, Ф. Шеллінга й інших мислителів. На його думку, природа — живий і рухливий організм, часткою якого є людина. Природа є безмежною і невичерпною у своїх проявах, людина прагне до її пізнання за допомогою творчої свідомості, однак не всі таємниці природи розкриваються відразу.

Й. В. Гете був обізнаний у багатьох галузях — філософії, астрономії, математиці тощо. Він виконував важливі громадські доручення — був міністром шляхів і військовим міністром. Заснував Національний театр у м. Веймарі. Але найбільшим його покликанням була художня література.

Творчість Й. В. Гете характеризується розмаїттям і багатогранністю. Він писав ліричні вірші, балади, романи й драми. Найвизначнішим твором усього його життя стала трагедія «Фауст», над якою поет працював понад 60 років. У ній відображено його багаторічні роздуми про світ, людину, природу й сенс буття.

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

У кожний період життя творчість Й. В. Гете відкривається по-різному. Вас здивує розмаїття його ліричних творів. Незабаром ви прочитаєте і «Фауста»...



Будинок Й. В. Гете
в м. Веймарі (Німеччина)





«Травнева пісня». Ідея кохання та щастя. Цикл «Зезенгеймські пісні», до якого увійшов ліричний вірш «Травнева пісня», написаний під впливом кохання до Фрідеріки Бріон. Тут виразно змальовано піднесені почуття закоханого поета. У «Травневій пісні» Й. В. Гете возвеличив любов як переживання, що



Ж.-О. Фрагонар. Гойдалка.
1775–1780 рр.

освітлює життя і дарує щастя людині. У вірші звучить думка про силу й доброту Бога, природи, що стоять над світом. «Травневу пісню» побудовано на фольклорній основі. Провідним літературним прийомом є психологічний паралелізм. Піднесений стан душі ліричного героя увиразнено за допомогою описів весняної природи. Бування квітів, пташиний спів, свіже повітря, яскраве сонячне світло — це світ, у якому живе й кохає ліричний герой.

Художній світ — земний і конкретний у своїх проявах, але разом із тим він зображений митцем як зразок гармонії й краси. Цьому сприяють метафори, епітети, порівняння та інші засоби. Уся природа «усміхається», бо серце ліричного героя сповнене любов'ю. Свою кохану він порівнює з небесним сяйвом, квіткою та жайворонком. Особливу роль відіграє поетичний синтаксис, де переважають риторичні оклики, що відтворюють піднесення емоцій та почуттів.

«Травнева пісня» — зразок любовної лірики Й. В. Гете, яку водночас можна назвати й філософською. Вона ґрунтується на пізнанні реального життя природи та людини.



ТРАВНЕВА ПІСНЯ (1770–1771)

Сміється природа радо мені,
Як сяє сонце по зимнім сні!
Барвисті квіти по всіх лугах,
Пташині хори по всіх гаях,
І в кожному серці радість, весна:
О земле, сонце, любов ясна!

Любов моя, ти світлий чар!
Ти злото ранніх нагірних хмар!
Твій подив свіжим лугам, полям,

Благословення траві й квіткам...
Дівчатко любе, дівча ясне!
Як зір твій сяє: ти любиш мене!

Як жайворонок — повітря й спів,
Як чиста квітка — росу полів,
Тебе люблю я гарячим чуттям,
Ти радістю, сміхом, новим життям
Підносиш спів мій, хвилюєш кров.
О, будь щаслива, моя любов!

(Переклад Миколи Зерова)

Результати навчання

Осмислюємо прочитане. 1. Визначте провідну тему й мотиви вірша. 2. Назвіть фольклорні образи й розкрийте їхнє значення. 3. Виявіть ознаки народної пісні.

Творче завдання. 4. Опишіть (усно) картину природи, яку відображено у вірші Й. В. Гете. 5. Висловіть почуття та настрої, які виникли у вас після прочитання «Травневої пісні». Використайте прикметники й прислівники.

Дискусія. 6. Чи є шляхетними почуття ліричного героя? Аргументуйте свою думку.

Робота в групах. 7. За допомогою інтернету знайдіть висловлення Й. В. Гете про природу й кохання. Прокоментуйте.

Життєві ситуації. 8. Яку роль відіграє кохання в житті людини?

Проект. 9. Підготуйте повідомлення та презентацію на тему «Образ весни в ліриці українських і зарубіжних поетів».





«Прометей». Проблематика. Цей вірш написано у формі внутрішнього монологу, у якому ліричний герой розмірковує над запитанням, хто створив на землі культуру та володіє творчою силою: боги чи люди. Використовуючи відомий міф, Й. В. Гете у своєму творі стверджує, що люди прагнуть незалежності та творчої свободи. Звільнившись від страху й рабської покірності, вони отримували радість від земного буття.

У грецькій міфології Прометей — титан, син Яфета й Азії. Його ім'я в перекладі з давньогрецької означає «далекоглядний», що також пояснює, чому він приніс культуру людям. Унаслідок того, що Прометей украв в олімпійських богів вогонь і приніс його людям, вони отримали можливість зробити значні кроки в розвитку цивілізації. Це досягнення Й. В. Гете інтерпретує як перемогу героя, а не як божественний дар. Подібне зосередження на творчій силі особистості, на титанічному (геніальному) у людині дає змогу порівняти вірш Й. В. Гете «Прометей» із спадщиною німецького угруповання «Буря і натиск».

Особливості сюжету й композиції вірша. Вірш складається із 7-ми строф різної довжини з різними поетичними метрами. Так званий білий вірш (без рими, але з внутрішньою метричною структурою) надає мовленню ліричного героя емоційної потужності, волелюбного пафосу й революційного гніву.

У *першій строфі* представлено супротивника Прометея — Зевса. Найвищий олімпієць повинен ховатися за хмарами далеко від Землі. Земля як прихисток людей — у тому числі творчих, обдарованих — належить саме їм. Прометей думає, що Зевс заздрить їхній творчій силі.

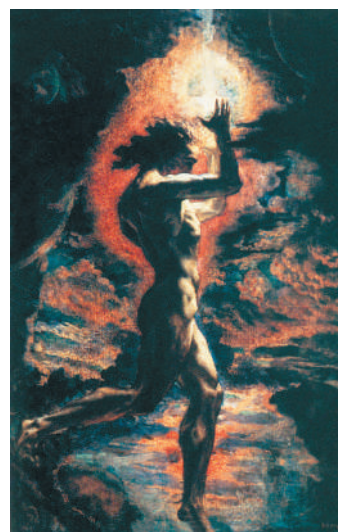
У *другій строфі* висловлено абсолютну зневагу до богів. З одного боку, їх ушановують покірні віруючі, а з іншого — ніхто б не звертав увагу на богів, якби не було наївних людей.

У *третьій строфі* ліричний герой заглиблюється в минуле. Він згадує, як у дитинстві у відчаї одного разу поглянув на небо й молився про те, щоб почути там божественний голос. Але це бажання, як свідчить наступна строфа, залишилося нездійсненим. Самостійно переживаючи страждання, Прометей боровся з хаосом, темрявою та ув'язненням.

У *п'ятій строфі* він звинувачує в упертості бога, якого нібито треба вшановувати. Зевс зовсім не переймався життям і проблемами.

У *шостій строфі* коротко згадано, що особистість героя вже дозріла. Дійсно, не всі бажання та мрії юності Прометея здійснилися. Проте він сприймає це як складову частину земного існування. В останній строфі стають зрозумілими наслідки такого існування. Бунтівний геній — ніби творець на Землі. Прометей розповідає, що створив людей за своєю подобою (аналогічно до біблійної історії про створення Адама). На противагу християнському канону, де людей вигнали з раю та прокляли, Прометей у своєму творінні робить акцент на здатність відчувати радість від творчості та свободи. Він виховує нових людей, схожих на нього.

Образ Прометея. Митець трактує ліричного героя в дусі Просвітництва. Герой утілює ідею творчості, волі та суспільного служіння. Героїчний образ творчого генія Прометея відображає ідеї угруповання «Буря і натиск», до якого певний час належав письменник. У «Прометееві» утверджено ідею звільнення суспільства й особистості.



Ж. Дельвіль. Прометей.
1907 р.



Риси Прометея в інтерпретації Й. В. Гете	
Риси героя	Авторське трактування
Безстрашність	Прометей порівнює грозу («хмарний туман»), найпотужнішу зброю Зевса, з грою маленького хлопчика.
Відмежування від богів	Прометей указує Зевсові на його місце («твое небо» і «моя земля»).
Схильність до роздумів	Прометей говорить про вбогість богів, які не мають творчого імпульсу, а він, на протигагу їм, може покластися на своє <i>«серце, що горить свя- тим вогнем»</i> .
Незалежність, волелюбність	Прометей самостійно протистояв обставинам і небезпекам — усього досяг сам і все довів до кінця.
Нездоланна сила	Прометей примножує «свій образ» у людях, формує їх творчою волею.



ПРОМЕТЕЙ (1772–1774)

Вгорни небо твоє, Зевсе,
Імлю хмар,
Вчини, як отой хлопчак,
Що толочить будяки,
Влучай в дуби й верхів'я гір, —
Тільки мою землю
Мені залиши,
І мою хатину, будовану не тобою,
І вогнище моє
Із розжареним приском,
Якому ти заздриш.

Не знаю нікого біднішого
Під сонцем, ніж ви, богове!
Нещедро ви живлите
Данням офір
І дихом молитов
Вашу величність.
Ви б геть змарчили, якби
Не жебраки і діти,
Дурники, повні надії.

Коли я був малий, тоді,
Не знаючи, що, де і як,
Звертав свої заблудлі очі
До сонця, чи нема там вгорі
Вуха, що скарги мої почуло б,
Серця, що так, як моє,
Пригноблених би пожаліло,
Хто допоміг
Гордість титанів мені здолать

Хто від смерті мене врятував,
Від долі раба?
Чи не ти само це звершило,
Серце, в паланні святім?
Чи не палало, юне і добре, ти,
Марно дякуючи за рятунок
Тому, хто спить у високоств?

Тебе шанувати? Чому?
Може, зм'якшив ти колись
Болі знедоленим?
Може, притишив колись
Сльози настрашених?
Чи не всемогутній час
Мужа із мене викував?
Чи не одвічна судба
Владує і мною, й тобою?
Либонь, ти гадаєш,
Що зненавидіти життя я мушу,
Втекти десь в пустелю,
Бо не всі вже
Пуп'янки мрій достигли?

Ні, тут я сиджу і формую
Людей на свій образ —
Поріддя, що подібне до мене,
Щоб мучитися, щоб ридати,
Щоб втішатися, щоб радіти, —
І зневажати тебе,
Як я!

(Переклад Миколи Бажана)



Осмислюємо прочитане. 1. Пригадайте й перекажіть міф про Прометея. Яку інтерпретацію отримав цей міф у вірші Й. В. Ґете? **2.** Доведіть, що письменник поєднав у творі давньогрецький міф про Прометея і біблійний міф про Адама та Єву. У чому полягає сенс такого поєднання? **3.** Які художні засоби використовує письменник для створення образу Прометея? Наведіть приклади.

Творче завдання. 4. Підготуйте пост для соцмереж на тему «Ми — нащадки Прометея...».

Дискусія. 5. Як ви розумієте особисту й суспільну свободу?

Робота в групах. 6. Випишіть із вірша цитати, у яких ідеться про: а) спротив Зевсові; б) благодіяння людям; в) місію Прометея. Прокоментуйте їх.

Життєві ситуації. 7. Визначте громадянські ідеї вірша «Прометей». Які з них є актуальними для нашого часу?

Проект. 8. За допомогою інтернету створіть презентацію «Образ Прометея в зарубіжному й українському мистецтві».



Балада «Вільшаний король». Історія створення. Більшість балад Й. В. Ґете написано в м. Веймарі, куди він приїхав у 1775 р. на запрошення герцога Карла Августа й виконував його доручення. Потім туди приїхав і Ф. Шиллер. Вони потоваришували, обмінювалися листами та творами. Поети неначе розпочали своєрідне змагання, унаслідок чого було написано багато прекрасних балад.

Баладу «Вільшаний король» було спочатку написано для п'єси «Рибалка». Однак згодом вона набула самостійного значення. На створення балади поета надихнула данська народна пісня «Дочка короля ельфів¹», опублікована Й. Г. Гердером у збірнику «Голоси народів у їхніх піснях» (1778–1779). Незважаючи на подібність (мотив таємничості, фантастичність ситуації, смерть героїв), твори Й. Г. Гердера та Й. В. Ґете відрізняються.

У баладі втілено думку про таємничу силу природи й залежність людини від неї, про її тісний зв'язок із непізнаним і розмаїтим у своїх проявах світом.

Зображення природи. Порівняно з попередніми творами Й. В. Ґете, де природа є благодатною та життєвою силою, символом гармонії, у веймарських баладах вона стає втіленням таємничих сил. У баладі поєднано два плани — реалістичний і фантастично-міфологічний.

Реалістичний план	Фантастично-міфологічний план
Повернення батька й сина додому, нічні страхи сина, його смерть.	На тлі нічної природи таємничий вільшаний король «кличе» дитину до себе, заманює хлопчика золотом, розвагами, піснями, прагнучи відібрати душу й життя.

Міфологічні образи. Багато образів у творі мають не тільки пряме, а й міфологічне значення. *Верба* — символ Усесвіту, космічної гармонії, а також туги, печалі, трагічної долі. *Вітер* — символ духу, руху Всесвіту, невловимості, неусвідомленості, руйнації і водночас оновлення (у міфах і казках — місце перебування духів, душ померлих). *Ніч* — стихія злих сил, інколи — порятунком від них. *Туман* — символ невизначеності шляху, блукання. *Пан* — бог лісів, отар, пастухів, покровитель усієї природи, якого зображували як напівлюдину-напівцапа — з хвостом, ріжками, бородою; навколо нього танцювали

¹ *Ельфи* — у фольклорі — духи повітря, природи, можуть жити на деревах, люблять танцювати й заворожувати людей. Є ельфи світлі (добрі) і темні (злі), вони мають своїх королів, свої володіння, між яких не можна порушувати.



німфи (жіночі божества, які жили на деревах, у воді, у горах) і сатири (лісові й гірські чоловічі божества, які уособлювали первісну грубу силу природи).

Поєднання різних міфологічних образів утворює у вірші Й. В. Гете атмосферу таємниці, тривоги, страху й лихих сил.

Невипадковим є фантастичний образ вільшаного короля. Вільха — дерево, що росте біля води, на вологому ґрунті, тобто в цьому образі поєднано воду та землю. Отже, вільшаний король — утілення самої природи, володар усього, що є у світі: води, землі, рослин, тварин і людства.

Художні конфлікти. Драматичне напруження в баладі виникає внаслідок зіткнення різних начал: життя і смерті, реального та фантастичного, відчаю та надії, буденного й інтуїтивного. Батько і син утілюють два різні погляди на світ. Батько не вірить у чудеса, його позиція характеризується врівноваженістю, поміркованістю, але в його словах відчувається велика любов до сина. Мовлення дитини, навпаки, сповнене хвилювання, страху, відчуття впливу невідомих темних сил. Сумна кінцівка балади свідчить про те, що передчуття сина справдилися.

Крім зіткнення різних типів сприйняття (дорослого та дитячого), у баладі розгортається конфлікт між вільшаним королем і хлопчиком. Мовлення таємничого лісового царя сповнене містичної сили. До хлопчика ніби звертається сама природа. Дитину вабить і водночас жахає її таємнича сила. Отже, у баладі хлопчик ніби втілює все людство, яке й досі не досягло гармонійних стосунків із природою, світом, самим собою. Звідси — трагічний фінал твору.

Однак Й. В. Гете ніколи не був песимістом. Він завжди відстоював ідею вічного руху вперед — через смерть, страждання, помилки — до оновлення життя.

Тупіт кінських копит, що відтворює ритм балади, є звуковим образом поступу природи й людини. Поет вірив, що людство здатне долучитися до таємничої мудрості природи та спрямувати свій рух до світла, яке здолає ніч.

Філософська ідея. У баладі «Вільшаний король» утілено непізнанну силу природи, її могутність і таємничість. Природа в поета вирує, чарує та вабить людину. Балада стала відображенням філософських роздумів Й. В. Гете про взаємини людства й природи, про необхідність досягнення гармонії між ними.



«Буря і натиск»

У 1770–1780-х роках у Німеччині сформувався мистецький рух «Буря і натиск», названий за однойменною драмою Ф. М. Клінгера. Представників цього угруповання називають *штюрмерами* (з нім.). Для творів «Бурі і натиску» характерні ідеї гнівного протесту проти насильства, культ геніїв-бунтівників, утвердження творчої сили й багатогранності людини, захист народних інтересів. Штюрмерські мотиви звучать у творчості молодого Й. В. Гете, Ф. Шиллера, Ф. Мюллера, Г. Бюргера та ін.



Перший переспів творів Й. В. Гете українською мовою належить *П. Гулаку-Артемовському* — це балада «Рибалка» (1827). Перший український переклад балади «Вільшаний король» був надрукований окремим виданням у Львові в 1838 р. Автором перекладу став мовознавець і священник *Й. Левицький*. Пізніше до перекладу цього твору зверталися *П. Куліш, Б. Грінченко, М. Рильський* та ін. Українські перекладачі надали баладі виразного національного звучання.



Вільшаний король нагадує героїв українських міфів — лісовика (господар лісу, який



збиває людей із дороги), вія (символ ворожої сили), водяника (утілення водної стихії, розгніваний водяник міг шкодити людям — руйнувати греблі, топити, забирати до себе людей). А дочок вільшаного короля можна порівняти з українськими мавками й русалками. Мавки символізують душі дітей, які народилися мертвими чи померли нехрещеними. Вони часто постають у вигляді молодих дівчат, які танцями й співом заманюють хлопців у ліс. Русалки — богині водоймищ, але інколи вони виходять на берег, співають, танцюють, кличуть людей у воду.



ВІЛЬШАНИЙ КОРОЛЬ (1782)

Хто пізно так мчить у час нічний?
То їде батько, з ним син малий.
Чогось боїться і мерзне син —
Малого тулить і гріє він.

— Чому тремтиш ти, мій сину, щомить?
— Король вільшаний он там стоїть!
Він у короні, хвостатий пан!
— То, сину, вранішній туман!

«Любе дитя, до мене мерщій!
Будемо гратись в оселі моїй,
Квіти прекрасні знайду тобі я,
У злото матуся одягне моя».

— Мій тату, мій тату, яке страшне!
Як надить вільшаний король мене!
— Годі, маля, заспокойся, маля!
То вітер колише в гаю гілля!

«Хлопчику любий, іди ж до нас!
Дочки мої у танку в цей час,
Дочки мої тебе вийдуть стрічать,
Вітати, співати, тебе колихать!»
— Мій тату, мій тату, туди подивись!



*М. фон Швінд.
Ілюстрація до балади
Й. В. Ґете «Вільшаний
король». 1849 р.*



Он королівни вільшані зійшлись!
— Не бійся, мій синку! Повір мені:
То верби сивіють удалині!

«Мені, хлопче, любя краса твоя!
З неволі чи з волі візьму тебе я!»
— Мій тату, мій тату, він нас догнав!
Ой, як болюче мене він обняв!

Батькові страшно, батько спішить,
В руках його хлопчик бідний кричить;
Насилу додому доїхав він,
В руках його мертвий лежав його син.

(Переклад Максима Рильського)



Бала́да (з фр. *ballade*, прованс. *ballar* — танцювати) — ліро-епічний жанр фольклору й літератури, у якому органічно поєднано розповідь про об'єктивні події та людські почуття.

Характерні ознаки балади:

- невеликий обсяг;
- напружений драматичний сюжет;
- невелика кількість подій і персонажів;
- поєднання епосу (зображення зовнішніх подій) і лірики (зображення почуттів героїв, емоційне ставлення автора до подій);
- тісний зв'язок із фольклором (мотиви, образи, художні засоби, мова);
- можливе використання фантастики;
- велика роль описів і пейзажів.

Сімвол (з грецьк. *symbolon* — умовний знак, натяк) — предметний або словесний знак, який опосередковано виражає сутність певного явища. Символ завжди має переносне значення. Символічними у творі можуть бути окремі предмети, образи, художній простір і час та інші елементи тексту.

Результати навчання

Осмислюємо прочитане. 1. Визначте частини сюжету балади Й. В. Гете «Вільшаний король». Назвіть їх. 2. Порівняйте позиції батька і сина. 3. Визначте тему (теми) та ідею (ідеї) твору. 4. Як зображено природу в баладі «Вільшаний король»?

Творче завдання. 5. Яким ви уявляєте вільшаного короля? Опишіть його (*усно*) або створіть малюнки.

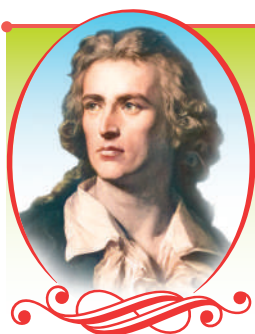
Дискусія. 6. Чому, на вашу думку, вільшаний король забирає життя дитини?

Робота в групах. 7. Знайдіть у вірші назви міфологічних істот. 8. За допомогою інтернету з'ясуйте їхнє значення та історію. Доберіть світлини. Прокоментуйте, яку роль вони відіграють у творі.

Життєві ситуації. 9. Як сучасні люди повинні ставитися до природи? 10. Чи всі таємниці природи розгадані в наш час? Поясніть.

Проект. 11. За допомогою інтернету знайдіть і порівняйте різні українські переклади вірша (М. Рильського, П. Куліша, Д. Загула, Б. Грінченка). Якщо ви володієте німецькою мовою, зіставте їх з оригіналом твору.





ЙОГАНН КРІСТОФ ФРІДРІХ ШИЛЛЕР

1759–1805 рр.



1. Пригадайте, що ви знаєте про Ф. Шиллера та його творчість.
2. Перекажіть зміст балади «Рукавичка». Які ідеї утверджено в образі головного героя?
3. Пригадайте зміст оди Горація «До Мельпомени» («Мій пам'ятник стоїть...»).

Йоганн Крістоф Фрідріх Шиллер народився 10 листопада 1759 р. в м. Марбасі (Німеччина) у сім'ї військового фельдшера. Він навчався в латинській школі. У старших класах захопився творами римських класиків — Овідія, Горація, Вергілія. Подальшу долю Ф. Шиллера вирішив герцог Карл Євгеній, правитель Вюртемберга. Герцог був деспотом, але охоче грав роль «освіченого монарха». Він створив воєнну школу — Карлсшуле в Штутгарті, перетворену згодом на академію. Проте насправді це була «плантація рабів», як називали її німці. Уся система навчання базувалася на різках, якими карали за найменшу провину. Герцог змусив Фрідріха піти до школи, де навчання тривало вісім років. 1780 р. Ф. Шиллер закінчив медичний факультет академії та став військовим лікарем із мізерною платнею, однак муштра й знущання супроводжували його й надалі.

22 вересня 1782 р. він утік із Вюртемберзького герцогства. 23-річний юнак остаточно присвятив своє життя літературі. З того часу почалися його мандри Європою.

Переховуючись від гніву герцога, він жив у різних містах — Мангеймі, Лейпцигу, Дрездені. У цей період митець серйозно займався філософією та історією. Його історичні праці зацікавили вчених, і в 1788 р. Ф. Шиллера запросили на посаду професора в Єнський університет.

1794 р. Й. В. Гете та Ф. Шиллер були присутні на засіданні Спільки природознавців у Єні, обом не сподобалась одна з доповідей, і дорогою додому митці продовжували дискутувати. Так розпочалася дружба, що тривала понад десять років. У них була одна спільна мета — підняти духовний рівень народу, пробудити його свідомість і спонукати до вільного й щасливого життя. Ідеалом обох завжди була свобода, яку вони розуміли як необхідний спосіб існування людини.

У роки перебування поета у Веймарі з'явилися його чудові балади: «Нурець», «Полікратів перстень», «Івікові журавлі», «Рукавичка», «Лицар Тогенбург», «Кассандра», «Граф Габсбурзький» та ін. Крім віршів і балад, Ф. Шиллер багато писав для театру. Серед найвідоміших його п'єс — драми «Розбійники» (1781), «Підступність і кохання» (1783), «Марія Стюарт» (1801–1803), «Вільгельм Телль» (1804) та ін.



Пам'ятник Ф. Шиллеру.
м. Берлін (Німеччина)



У 1804 р. стан здоров'я Ф. Шиллера, що хворів на сухоти, різко погіршився. Навесні 1805 р. він відчув себе трохи краще. У травні, коли його відвідав Й. В. Гете, Ф. Шиллер навіть збирався до театру. Друзі не знали, що то була їхня остання зустріч. Ф. Шиллер помер 9 травня 1805 р. Поетові було лише 45 років... Його поховали на старовинному цвинтарі церкви Святого Якова. Пізніше труну Ф. Шиллера було перенесено до склепу веймарських герцогів, поруч із прахом Й. В. Гете. Смерть, як і життя, поєднала їх назавжди...



Ода «До радості». Ідейний зміст твору. У поезії поет критикував вади суспільства, засуджував деспотизм, несправедливість і лицемірство. Разом із тим його творчість сповнена світлого оптимізму, віри в перемогу добра та людяності в усьому світі. Він сподівався, що настане час, коли людство духовно воскресне й мільйони людей з'єднаються в єдиному прагненні до прекрасних ідеалів. У творі звучить полум'яний заклик до єднання людей в ім'я миру, дружби, свободи, щастя та радості на землі.

Композиція та жанрові особливості. Виникнувши як жанр хорової лірики, ода зазвучала у творчості Ф. Шиллера по-новому. Поет оспівує не історичну подію чи конкретну видатну особу, а майбутнє — нове людство, яке має об'єднатися на засадах розуму, правди, добра й краси. Твір побудовано як діалог ліричного героя та хору. Ліричний герой утілює просвітницькі ідеї автора, утверджує необхідність духовного єднання людей різних країн і націй. Це єднання у вільному поступі народів — нова «радість», рушійна сила Всесвіту.



Першим перекладачем творів Ф. Шиллера українською мовою у 30-х роках ХІХ ст. був *Й. Левицький*. У різні роки до перекладів творів Ф. Шиллера зверталися *Б. Грінченко*, *Олена Пчілка*, *Борис Тен*, *М. Лукаш* та ін. Перші вистави українською мовою драми «Розбійники» відбулися у львівському театрі «Руська Бесіда» (1881–1889). Уперше в Києві драму «Розбійники» поставив у Народному театрі в 1918 р. *П. Саксаганський*. Ця п'єса й досі йде з великим успіхом на львівській і київській сценах.

У словах ліричного героя висловлено просвітницьку програму Ф. Шиллера. У них звучать заклики як керівництво до дії, зразок поведінки й моралі людини.

Особисте й колективне («я» і «ми») у творі поєднано в єдиному пориві до кращого майбутнього. Велику роль у наближенні щастя для мільйонів відіграє Бог як Творець нового людства.



Будинок Європейського парламенту. м. Страсбург (Франція)

Образ Господа трактується Ф. Шиллером у дусі Просвітництва — як утілення розуму, природи, правди й добра. Бог у розумінні митця потребує не рабської покірності, а руху вперед, внутрішнього вдосконалення. Людство має виконувати Божі Заповіді, стати єдиною родиною, жити в мирі, щоб прийти до високої мети.

Отже, жанр оди Ф. Шиллер наповнив актуальним суспільно-філософським змістом, важливим для всього людства.



ДО РАДОСТІ (1785)

(Скорочено)

Радість, гарна іскро Божа!
Несказанно любо нам
Увійти, царице гожа,
В твій пресвітлий дивний храм.

Все, що строго ділить мода,
В'яжеш ти одним вузлом,
Розцвітає братня згода
Під твоїм благим крилом.

Хор
Обнімітесь, міліони,
Поцілуйтесь, мов брати!
Вічний Отче доброти,
Дай нам ласки й охорони!

Кого доля ошастила
Тим, що другові він друг,
Кого любить лада мила, —
Йдіть до нас в веселий круг.
Йдіть усі, хто зве своєю
В світі душу хоч одну!
Хто ж весь вік черствів душею —
Йди у іншу сторону.

Хор
Хто живе в земній юдолі,
Всяк симпатії скорись!
Нас веде вона у вись,
Де Всесильний на престолі.

Радість п'ють усі істоти
З груді матері-землі,
Ті солодкії щедроти
Мають всі — і добрі, й злі. (...)

Хор
Поклонітесь, міліони,
Перед мудрістю Творця!

Сповніть милістю серця
І чиніть Його закони.

Радість — всесвіту пружина,
Радість — творчості душа,
Дивна космосу машина
Нею живиться й руша.
Радість квіти розвиває
І розгін дає сонцям,
Їх в простори пориває,
Невідомі мудрецам.

Хор
Як у безмірі світила
Хором райдужним пливуть,
Браття, йдіть у славу путь,
Що вам радість освятила.

Вчених з істини свічада
Радість успіхом віта,
До чеснот провадить радо,
Хоч тропа до них крута;
На ясній вершині віри
Піднімає хоругов,
В день воскресний на псалтирі
Славить тих, хто смерть зборов.

Хор
Будьте мужні, міліони!
Вірте, страдні, в кращий світ!
Тих, що справдять заповіт,
Прийме Бог у вічне лоно.

Божество не наградиме, —
От би нам зрівняться з ним!
Хай радіють із радими
Горе й злидні в крузі цім!
Не відомста, не погрози —



Всепрощення ворогам!
Хай не ллють у скруті сльози,
Не гризуться каяттям.

Хор
Знищим книги борговії!
Помиримося усі!
Браття! Бог на небесі
Не забуде благодії. (...)

Хор
Все хвалу йому співає —
Хай гримить псалом гучний!
Дух прославимо благий,
Що над зорями витає!

Будь твердим в лиху годину,
Поміч скривдженим давай,
Всюди правду знай єдину,
Зроду клятви не ламай,
Не знижайсь перед потужним,
Коли треба — важ життям!
Шана й слава чесним, мужнім,
Згуба підлим брехунам!

Хор
Станьмо дружною сім'єю,
Жити правдою й добром
Присягнімо цим вином
Перед вишнім судією!
(Переклад Миколи Лукаша)



Ода — жанр лірики, вірш, що виражає піднесені почуття та оспівує важливі події, діяльність видатних осіб. Виникла в Стародавній Греції (*Гораций* та ін.), активно розвивалася в добу класицизму (*Ф. Малерб, Н. Буало* та ін.).

Результати навчання

Осмилюємо прочитане. 1. У якому значенні вжито у творі поняття «радість»? 2. Які демократичні цінності утверджено в оді «До радості»? 3. Знайдіть у тексті оди біблійну лексику. Яку роль, на вашу думку, вона відіграє?

Творче завдання. 4. Уявіть, що вас запросили на засідання Європейського парламенту. Підготуйте промову про Україну та її місце в об'єднаній Європі. Доречно використайте цитати з оди «До радості» Ф. Шиллера.

Дискусія. 5. Які ідеї Ф. Шиллера були б корисними для європейського товариства в наш час?

Робота в групах. 6. Скориставшись цифровими пошуковими системами, визначте, у яких медіатекстах (*документальних, художніх стрічках* та ін.) використано оду «До радості» Ф. Шиллера. Поясніть.

Життєві ситуації. 7. За допомогою інтернету визначте дату, коли ода «До радості» стала гімном Євросоюзу. Хто написав музику до твору? Поясніть, чому саме цей твір було обрано гімном об'єднаної Європи.

Проект. 8. Створіть схему «Жанрові ознаки оди». Використовуючи схему, дайте визначення оди як жанру. Визначте її ознаки. Поясніть новаторство Ф. Шиллера в галузі жанру.





РОМАНТИЗМ

РОМАНТИЗМ ЯК ХУДОЖНІЙ НАПРЯМ У ЛІТЕРАТУРІ Й МИСТЕЦТВІ



1. За допомогою словника визначте зміст слів *романтик*, *романтичний*.
2. Як ви думаєте, чим відрізняється романтик від прагматика? Яких людей (романтиків чи прагматиків), на вашу думку, більше в сучасному суспільстві? Як вони можуть впливати на розвиток країни в наш час? Аргументуйте відповідь.



Значення романтизму для країн Європи. Наприкінці XVIII — на початку XIX ст. в Європі формується новий художній напрям — **романтизм**, який кардинально змінив зміст і форми художньої літератури й інших видів мистецтва. Романтизм приніс у країни Європи особливе відчуття свободи, дух перетворення, нові ідеали.

Ідеї, які обстоювали письменники-романтики, впливали на суспільну свідомість, розвиток національно-визвольних рухів, перегляд існуючих устроїв. У той час передові європейські країни розпочали рух до демократії. Велику роль у поширенні передових ідей, у справі здобуття особистої і суспільної свободи відіграли письменники-романтики, котрі виступали проти духовної нищості, насильства й несправедливості.

Романтики висунули принципово новий погляд щодо людини, суспільства та ролі митця. Людину розглядали не як частину суспільства, залежну від зовнішніх обставин, а як безмежний Усесвіт, величезну таємницю, яку потрібно розгадати. Романтики утверджували виняткову роль мистецтва в здобутті волі та незалежності. Вони відмовилися від попередніх традицій і висунули новий закон художньої творчості — це авторська свідомість. Саме творча фантазія автора тепер визначала розвиток жанрів і стилів.

Історичні умови. Романтизм як художній напрям розвивався в особливих суспільно-історичних умовах. Їх не потрібно абсолютизувати, адже література й мистецтво розвиваються за власними законами. Проте не можна не враховувати тієї ситуації, що склалася на той час у Європі. Серед найважливіших подій доби треба назвати Французьку революцію.

Молоді митці-романтики (*Новаліс*, *С. Колрідж*, *В. Вордсворт*, *Л. Тік*, *В. Вакенродер* та ін.) палко вітали ідеї Французької революції — рівності, братерства, свободи. Проте ідеї революції не справдилися, натомість обіцяних волі й



Ж.-Л. Давид. Клятва в залі для гри в м'яч.
Фрагмент. 1791 р.



братерства багато безневинних жертв загинуло на гільйотині. Замість суспільної рівності був установлений жорстокий терор. Духовні цінності поступилися владі грошей, буржуазному прагматизму. Це не могло не викликати протест у письменників. Побачивши, що інтереси людини й моральні пріоритети людства зневажені, вони, усупереч дійсності, утверджували цінність особистості та її право на вільне життя.

У своїх творах романтики зображували певні історичні події та явища, узагальнювали факти так, що вони мали значення не лише для конкретної країни в конкретний період, а були значущими й для всього людства та світу загалом. Усезагальність (глобальність) мислення — характерна ознака романтичного світосприйняття.

Філософія романтизму. Величезний вплив на формування романтизму здійснив *німецький класичний ідеалізм*, яскравим представником якого був *І. Кант*. З його точки зору, світ має певні межі й водночас безкінечний, на людину впливають умови існування, але вона вільна у своїх почуттях і вчинках. Учений вважав, що людина є носієм усезагального розуму, а її поведінка — вияв особистої свободи й моральних настанов (морального імперативу). Філософ закликав до пізнання природи — її розмаїття та безкінечності проявів.

У 1796–1797 рр. у німецькому місті Єні брати *Август* і *Фрідріх Шлегель* створили *єнський гурток* романтиків, до якого належали письменники Новаліс, Л. Тік, В. Ваккенродер, філософи Ф. Шеллінг, Й. Фіхте. Перший виклад романтичної теорії належить Ф. Шлегелю. Він абсолютизував окрему особистість, наголосивши, що романтизм створив зовсім новий (порівняно з літературою класицизму) тип героя — це неповторна особистість, яка сама диктує дійсності свої закони.

Ф. Шеллінг у 1790-х роках обґрунтував філософію природи, утверджуючи думку про її динаміку та боротьбу суперечностей. Саме з його праць романтики запозичили ідеї про безмежність проявів природи, панування в ній різних стихій, багатство й неповторність її форм.

Й. Фіхте зробив спробу вивести все розмаїття форм пізнання із суб'єктивно-ідеалістичного начала. Він вірив, що людина — абсолютний активний суб'єкт, здатний одухотворити світ. Думку про «внутрішню» (духовну) активність особистості підтримали письменники-романтики, надавши людині безмежні права в досягненні й перетворенні себе та світу.

Формуванню романтизму сприяла і філософія Просвітництва. Романтики творчо сприйняли руссоїзм — філософію *Ж.-Ж. Руссо*, особливо його ідеї про протиставлення природи й цивілізації, людини «природної» і людини «культурної» («цивілізованої», яка зазнала згубного впливу суспільства).

Естетичні чинники. Починаючи з другої половини XVIII ст. елементи романтизму почали простежуватися вже у творах неокласицизму, який панував у деяких європейських країнах. Це яскраво засвідчила творчість письменника *Ж. Поля*, у якого з'явився новий герой, а романи були створені всупереч класичним канонам — у довільній формі. Письменник оголосив поезію «духовним наслідуванням природи».



І. Кант



А. Шлегель
Ф. Шлегель



Ф. Шеллінг



Й. Фіхте

Ця теза стала одним із провідних принципів мистецтва романтиків.

Для розвитку романтизму важливими були й здобутки письменників доби Просвітництва, зокрема Й. В. Гете, Ф. Шіллера, представників німецького літературного угруповання «Буря і натиск». У їхніх творах формуються елементи романтичної естетики. Митці багато зробили для відтворення складного й багатогранного життя людини. Вони звеличували силу людського духу, могутність розуму в осягненні світу й природи, утверджували внутрішню свободу особистості, велику роль мистецтва та творчості.



Дж. Констебл. Віз для сіна. 1821 р.

На формування романтизму вплинули й досягнення сентименталістів, зокрема зосередження їхньої уваги на внутрішньому світі особистості, культі природної людини, на проголошенні пріоритету почуттів над розумом.

Своєрідність романтизму як художнього напрям. Провідна ознака романтизму — *суб'єктивність*. Романтики заглиблювалися у внутрішній світ особистості, намагалися відтворити приховані порухи людської душі. Об'єктом романтичної літератури є не навколишня дійсність, а людина як суб'єкт, неповторна індивідуальність. *Почуття та переживання людини* — завжди на першому плані в романтиків. Вони зробили акцент не на зображенні світу, а на вираженні суб'єктивного ставлення до нього, природи, до вічних проблем буття.

Герой романтизму принципово відрізняється від героїв попередніх епох. Митці поставили людину в центр світобудови. Романтичний герой переймається глобальними питаннями буття, його хвилює не тільки власне існування, а й життя всього людства. Образ романтичного героя є всезагальним, універсальним, бо в ньому втілено ідеї романтиків про величезні можливості людського духу в пізнанні світу. Романтичний герой пізнає не розумом, а душею, серцем, інтуїцією.

Романтики проголосили *свободу та творчий політ фантазії* однією з основних умов існування особистості. Водночас митці стверджували про необхідність здобуття волі й у суспільному житті. *Прагнення до свободи, духовне звільнення людини й усього людства* визначають пафос багатьох творів романтиків.

Великого значення романтики надавали зануренню у *світ підсвідомого, ірраціонального й таємничого*. У їхніх творах багато містики та фантастики, які допомагають розкрити приховані душевні колізії. Людина для них — це таємниця, до кінця ще не розгадана. Вона живе особливим внутрішнім життям, яке оспівують митці. Возвеличення «буття духу» є однією з визначальних ознак романтизму.



«Поезія — це дзеркало, яке дивовижно перетворює все, що довкола»
(Г. Гейне).

«Процес пізнання світу починається з пізнання людини» (С. Колрідж).

«Мистецтво — наука про життя, у центрі якої — учення про прекрасне, яке можна
осягнути лише інтуїтивно» (Р. Шатобріан).



Треба наголосити на *протиставленні двох світів у романтизмі — дійсного (реального) та уявного (ідеального)*. Романтичний герой творить світ своєї уяви, ідеалів, відмінний від світу реального, сповненого суперечностей та трагізму. Героя не влаштовує буденна дійсність, недосконалість навколишнього світу, моральна нищість людства. Прагнучи долучитися до таємниці світу, романтичний герой опановує дійсність (хоча й не приймає її) духовно — через власне «я».

Твори романтиків називають ще «*поезією думки та почуття*». Через почуття вони прагнули впливати на душу, а думка пробуджувала в читачів бажання розібратися в сутності людського буття. Поєднання інтелектуального й емоційного начал визначає своєрідність творів романтизму.

Характерною для романтизму була й *поетика контрастів*. Через контрасти митці відтворювали протиборство різних начал у світі, внутрішні конфлікти особистості, несумісність високих ідеалів із буденною дійсністю, недосконалістю людства тощо.

Шукаючи нових шляхів розвитку мистецтва, романтики звернулися до *національних витоків, фольклору*. У їхній творчості нерідко використано народні жанри (пісня, романс, плач тощо), усталені образи, постійні тропи тощо. Однак вони опановують не лише формальні засоби фольклору, а й проймаються духом, способом мислення народної творчості.

Велику роль у творах романтиків відіграє *природа*. Вона для них — узірець гармонії, живого й розмаїтого буття. Це таємні, стихійні, суперечливі сили, утілення одвічної таємниці світу. Згідно з філософією романтизму, поезія та мистецтво — це засоби, що здатні проникнути в глибини природи, не порушивши її первісної гармонії.

Одне з цільних місць у романтичній літературі посідає *тема кохання*. Романтики поетизували кохання, яке мало надзвичайний вплив на людину та її долю. Кохання в романтизмі — найнапруженіший момент духовного буття. Воно відкриває в людині нові моральні якості, викликає до життя приховані сили.

Для розвитку романтичного напрямку велике значення мав *міфологізм*. Романтики наголошували на універсальних законах людського буття, глобальних проблемах суспіль-

Національна своєрідність романтизму



Е. Т. А. Гофман

У кожній країні романтизм мав свої національні варіанти, що виявилися у своєрідності проблематики, підходах митців до зображення людини та світу, а також у жанрових системах.

Німеччина. Цю країну вважають батьківщиною романтизму. З Німеччини романтизм поширився в інші країни. Яскравими представниками німецького романтизму в поезії стали *єнські романтики*, а також *Г. Гейне*. У м. Гейдельберзі утворився гурток романтиків, які активно опановували фольклорні форми. Активну роль у німецькому романтизмі відіграли брати *Я. і В. Грімми*, які видали «Казки для дітей і родини» (1812–1814). Значний внесок у розвиток епічних жанрів романтизму зробив *Е. Т. А. Гофман*, котрий написав гротескно-фантастичні повісті й романи — «Малюк Цахес», «Життєва філософія кота Мурра» та ін.



В. Гюґо

Франція. Романтизм тут спочатку проник у прозові епічні жанри. *В. Гюґо* у своїх романах використав не традиції минулого, а переосмислював давнину з позиції сучасності. Дещо пізніше романтизм поширюється в поезії, особливо в баладі, у якій романтики вбачали актуальний жанр фольклорно-середньовічного походження. Найпізніше романтики «завойовують» театр, тут на перший план виходить драма з історичними чи умовно-історичними сюжетами. Активно розвивається історичний роман, особливо в другій половині 1820-х років.

ства й вічних питаннях особистості. Міф був засобом поєднання минулого та сучасного, відкриваючи вікно у світ можливого майбутнього. Завдяки міфу людина у творах романтиків постає в широкому філософському, культурному й історичному аспектах.

Течія романтизму	Представники
Рання (універсальна, філософська)	Ф. і А. Шлегель, Л. Тік, Новаліс, Ф. Гельдерлін, В. Блейк, С. Колрідж та ін.
Народно-фольклорна	Г. Гейне, А. Міцкевич, Т. Шевченко, Ш. Петефі, О. Пушкін, М. Гоголь та ін.
Байронічна	Дж. Байрон, А. де Вінї, А. де Мюссе, Г. Гейне, А. Міцкевич, О. Пушкін, М. Лермонтов та ін.
Гротескно-романтична (гофманівська)	Е. Т. А. Гофман, Е. По, М. Гоголь, О. де Бальзак та ін.
Утопічна	В. Годвін, П. Б. Шеллі, В. Гюго, Жорж Санд, Е. Сю, Г. Гейне та ін.
Історична (вальтер-скоттівська)	В. Скотт, О. Пушкін, О. де Бальзак, П. Меріме та ін.
Релігійно-містична	єнські романтики, С. Колрідж, Ф. Шатобріан, А. Міцкевич та ін.

Взаємодія романтизму з іншими напрямками. Після того як у першій третині XIX ст. відбувся справжній злет романтичної літератури, у наступні десятиліття романтизм не зникає повністю: продовжують творити письменники-романтики (*В. Гюго*), елементи романтичного стилю наявні у творчості багатьох реалістів (*О. де Бальзак, Стендаль*). У США в 1840–1860-х роках розвиваються зрілий та пізній етапи романтизму.

Реалізм, хоча й дуже відрізнявся від романтизму достовірністю зображення, не був протиставлений романтизму повністю. Це доводить хоча б те, що у творчості багатьох реалістів відчутні досить сильні романтичні тенденції (*О. де Бальзак, Стендаль, Г. Флобер, О. Пушкін* та ін.). Деякі ознаки романтизму, наприклад історизм, прагнення до

Англія. Помітна перевага лірики, ліро-епічних форм і роману над традиційним епосом чи драмою. Саме в царині поезії та великої прози англійські митці мали найбільші здобутки. Активно розвивається жанр поеми, що набуває різних модифікацій (*сатирична, лірична, ліро-епічна, драматична, історична*). Великий вплив на літературний процес мала творчість Дж. Байрона, який розробив чимало ліричних і ліро-епічних жанрів. Найпоширеніший тип героя отримав назву *байронічний*, а поему в дусі Дж. Байрона називають *байронічною*. У прозі найбільшим впливом користувався В. Скотт, який став законодавцем у жанрі історичного роману.

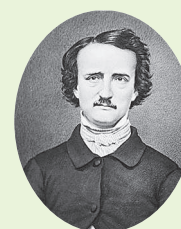


Дж. Байрон



П. Б. Шеллі

США. На перший план тут виходить не поезія, а проза. Усі найвидатніші американські романтики були прозаїками, у тому числі й геніальний поет-лірик *Е. По*. *В. Ірвінг* і *Н. Готорн*, створивши оповідання, вплинули на становлення новелістики, виробили принципи малої прози, що стала улюбленою в США. *Ф. Купер, Н. Готорн, Г. Мелвілл* створили американський роман із великим розмаїттям різновидів — *історико-пригодницький, морський, утопічний, сатиричний, психологічний* та ін. *Е. По* справедливо вважають одним із перших майстрів науково-фантастичного й детективного оповідання. Значний внесок у розвиток романтизму зробив і поет *Г. Лонгфелло*, створивши поему «Пісня про Гаявату» за зразком героїчного епосу народів світу. Цей твір утверджував ідею самобутності та єдності американської нації.



Е. По



освоєння дійсності, критичне ставлення до світу, художні засоби, розвинули представники реалістичного напрямку. Усе це свідчить про складність і багатовекторність літературного процесу XIX ст.

У пізньому романтизмі зароджується *модернізм*. Першими модерністами стали пізні романтики (*Ш. Бодлер* та ін.). Від романтизму модерністи взяли пріоритет чуттєвого, утвердження цінності особистості, її здатність до творення нових світів, засоби символіки та ін.

Отже, романтизм утвердив цінність людської особистості, багатство її внутрішнього світу, право на вільне життя, здатність одухотворювати світ. Романтики протиставили дійсності фантазію. Вони прагнули досягнути таємниці буття, вічного руху, що відбувається в історії, природі та суспільстві. Поетиці романтизму властиві контрасти, багатство символіки, звернення до фольклору та міфології. Авторська свідомість визначала розвиток жанрів і стилів. Це дає змогу вважати романтизм справжнім художнім переворотом, який відбувся в Європі наприкінці XVIII — на початку XIX ст., а звідти поширився і в інші країни.



Романтизм в Україні

Формування романтизму в Україні сприяло пробудженню національної свідомості, утвердженню історичної самобутності народу, його «духу», культурних традицій, мови й літератури. Український романтизм тісно пов'язаний із національно-визвольним рухом, що вплинув на теми, мотиви, пафос цього напрямку.

Українські романтики звернулися до минувшини, наголошуючи на своєрідності розвитку українського народу та його праві на свободу.

Українська романтична література була створена на межі 1820–1830-х років у Харкові (*І. Срезневський, І. Розковшенко, Ф. і О. Євелькі, О. Шпигоцький* та ін.). У Галичині під гаслом національного відродження виступила «Руська трійця» (*М. Шашкевич, І. Вагилевич, Я. Головацький*). Наприкінці 1830-х — на початку 1840-х років з'явилося нове покоління романтиків: *А. Метлинський, Є. Гребінка*. Провідна роль в утвердженні романтичного типу творчості належить *П. Кулішеві* та *Т. Шевченкові*.



Романтизм — художній напрям у літературі й мистецтві, якому притаманні інтуїтивно-чуттєве світосприйняття, увага до внутрішнього світу особистості, неприйняття буденності, конфлікт мрії та дійсності, захоплення несвідомим, таємничим, фантастичним, ірраціональним, звернення до фольклору та міфології)

Результати навчання

Осмислюємо прочитане. 1. Прочитайте наведені в підручнику висловлення письменників і філософів про романтизм. Визначте в кожному з них основну думку, прокоментуйте. **2.** Порівняйте романтизм із класицизмом. Поясніть, чому романтизм став запереченням класицизму. **3.** Які жанри розвивалися в добу романтизму? Чому саме лірика стала, за словами М. Зерова, «королевою романтизму»?

Творче завдання. 4. Уявіть, що вам доручили створити сайт «Романтизм». Створіть його схему, розкажіть про організацію сайту, на якому необхідно представити здобутки романтиків.

Дискусія. 5. Чому літературознавець Д. Чижевський назвав романтизм «революцією» в літературі й мистецтві? Аргументуйте свою думку.

Робота в групах. 6. Підготуйте характеристику однієї з течій романтизму (за вибором). Використайте візуалізацію, висловлення видатних діячів культури.

Життєві ситуації. 7. Чи є місце романтичним героям і героїням, романтичним ідеям у наш час? **8.** Які конфлікти переживали романтичні персонажі? Чи переживають подібні конфлікти й почуття сучасні люди?

Проект. 9. Створіть буктрейлер або презентацію про 1–2 представників романтизму в одній із країн Європи, або в США, або в Україні (за вибором).





ГЕНРІХ ГЕЙНЕ

1797–1856 рр.



1. За допомогою інтернету знайдіть інформацію про ситуацію в Німеччині під час наполеонівських війн і про діяльність братів Я. і В. Ґрімм. Поясніть, який подвиг здійснили митці під час французької окупації.
2. Пригадайте визначення жанру «пісня». Назвіть його ознаки, різновиди пісень у фольклорі. Наведіть відомі вам приклади з української та зарубіжної усної народної творчості.



Блакитна квітка німецького романтизму. У Німеччині романтизм виник і сформувався раніше, ніж в інших європейських країнах. Він пройшов у своєму розвитку кілька етапів.

Перший етап (1795–1806) охоплює творчість єнських романтиків і Ф. Гельдерліна. Він пов'язаний із Французькою революцією, яку із захопленням сприйняли німецькі митці, а також із розвитком ідеалістичної філософії в Німеччині. У цей час було створено теорію романтизму, визначено такі його ознаки, як універсальність та історизм.

На *другому етапі* німецького романтизму (1806–1815) суспільно-історична ситуація в Європі істотно змінилася. Німеччина, як і інші європейські країни, була охоплена вогнем наполеонівських війн. Більшу частину країни окупували французькі війська, що викликало спротив населення. У Німеччині посилився визвольний рух, а романтизм став своєрідним засобом утвердження свободи й національної незалежності. На хвилі національного піднесення розвивається народно-фольклорна течія романтизму, що мала виняткове значення для розвитку німецької культури. У цей час активно працює *гейдельберзький гурток романтиків* (А. фон Арнім, К. Brentано, Я. та В. Ґрімм, Й. фон Ейхендорф). Вони збирають твори фольклору й публікують їх. Ця праця стала величезним подвигом в ім'я збереження рідної мови та культури.

Третій етап німецького романтизму (1815–1830) зумовлений процесами Реставрації, які відбувалися в Німеччині й у всій Європі. Посилення державної влади, формування буржуазних відносин, втрата ідеалів надзвичайно турбували письменників-романтиків, які відобразили у своїх творах загальне розчарування суспільства й закликали до гармонійного буття. У цей період розвивається гротескно-фантастичний романтизм, представлений творчістю Е. Т. А. Гофмана. Розпочинає свій літературний шлях і Г. Гейне, який працював у той час над збіркою «Книга пісень».

Четвертий етап німецького романтизму (1830–1848) пов'язаний із проблемами тогочасного суспільства. На творчість письменників вплинули процеси, що відбувалися перед Німецькою революцією 1848 р. У цей час романтизм у Німеччині набуває активного характеру.



м. Дюссельдорф (Німеччина).
Сучасне фото



Критичний пафос поєднується з високими мріями про краще майбутнє. Велику роль відіграють утопічні ідеї. Цей етап німецького романтизму характеризується творчістю таких митців, як Г. Гейне, Г. Гервег, А. Гласбреннер, Ф. Фрейліграт та ін.

Генріх Гейне народився 13 грудня 1797 р. в м. Дюссельдорфі (Німеччина) у сім'ї торговця мануфактурою. У 1807–1814 рр. хлопець навчався в ліцеї. Тут у нього проявляється інтерес до літератури. Цього улюбленими книжками стали «Дон Кіхот» М. де Сервантеса й «Мандри Лемюеля Гуллівера» Дж. Свіфта. З 12-ти років хлопчик почав писати вірші. Перші його публікації — вірші «Сон» і «Присвята», надруковані 1817 р. в журналі «Гамбурзький стражник».

1820-ті роки були напрочуд плідними в житті юнака. Він навчався в різних університетах Німеччини, а його вірші з'являлися в періодичних виданнях. У грудні 1821 р. видано першу книжку «Вірші» (фактично це був перший цикл «Книги пісень»), яку Г. Гейне відіслав Й. В. Гете, котрий схвально відгукнувся про неї.

Наступні роки теж були присвячені напруженій літературній праці, але письменник мусив ще й постійно дбати про шматок хліба, засоби для щоденного існування. Він успішно склав іспит на здобуття ступеня доктора права, проте не зміг знайти для себе адвокатську практику. Незважаючи на матеріальні труднощі, 1826 р. Г. Гейне опублікував свій перший значний прозовий твір «Подорож на Гарц», який відкриває його збірку прози «Подорожні картини» (1826–1831), а роком пізніше вийшла друком знаменита «Книга пісень».

Г. Гейне багато подорожував, побував в Англії, Італії, Голландії та інших країнах, тонко відчуваючи суспільну атмосферу в Європі. Він познайомився з багатьма видатними людьми свого часу — Р. Шуманом, Н. Паганіні, Ф. Тютчевим та ін.

1844 р. вийшла друком друга велика збірка Г. Гейне «Нові поезії». Вірші в цій збірці пронизані темою кохання. До першого видання цієї збірки ввійшла поема «Німеччина. Зимово казка», у якій поєднано сатиру й піднесений пафос. Викриваючи жорстокість державного режиму, митець намагався пробудити свідомість німецького народу, повернути увагу громадськості до нагальних суспільних проблем.

Г. Гейне було 37 років, коли він познайомився з французькою дівчиною Матильдою, селянкою за походженням. Вони прожили разом понад двадцять років. Жінка була поруч із ним у найтяжчий період його життя. Улітку 1845 р. Г. Гейне вразив параліч верхньої частини тіла, а через три роки паралізувало й нижню частину тіла. Кілька років він був прикутий до ліжка. Поет називав свою кімнату «матрацною могилою», але й звідти він не переставав стежити за подіями у світі й писати вірші. Коли 1848 р. в Німеччині спалахнула революція, митець відгукнувся на неї новими поезіями. У цей останній період життя поет створив збірку «Романсеро» (1851). Хоча лірика його останніх років життя сповнена трагічного змісту, він не втрачав сили духу, творчої наснаги й віри в людину.

Г. Гейне помер 17 лютого 1856 р. в м. Парижі (Франція).



«Книга пісень» (1817–1827). Тематика й особливості композиції збірки.

«Книга пісень» Г. Гейне є перлиною світової лірики. У збірці яскраво відтворено не тільки специфіку індивідуального стилю автора, а й національну самобутність романтичного напрямку в Німеччині. Ця книжка сприяла утвердженню романтизму в Європі, оскільки в збірці сформувалися концептуальні засади романтичного напрямку, що вплинуло на його подальший розвиток.

«Книга пісень» складається із чотирьох циклів: «Страждання юності», «Ліричне інтермецо», «Знову на батьківщині», «Північне море». Цикли різні за своєю спрямованістю,

вони розкривають еволюцію ліричного героя, етапи його внутрішньої біографії.

У циклі «*Страждання юності*» змальовано силу першого почуття, мрію ліричного героя про кохання та неможливість досягнення ідеалу в реальній дійсності. Ліричний герой у першій частині — молодий, замріяний, перебуває в полоні снів і марень. *Провідними мотивами* першого циклу є мрія про ідеал, нерозділене кохання, страждання та розчарування. Кохання оспівано як велике й сильне почуття. Образ коханої жінки поетизується, ідеалізується автором. Утім, кохання в цьому циклі зображено як фатальну силу, тому в снах героя не тільки сяють ясні зорі й розкриваються дивовижні квіти, а й з'являються образи мерців, розритої могили, кладовища. На думку поета, любов і смерть, любов і страждання нерозривно пов'язані між собою.

Напружена внутрішня боротьба, що тривала протягом першого циклу, завершується перемогою ліричного героя, який, пройшовши через складні випробування, здобуває свободу духу, виходить у простір мистецтва.

У «*Ліричному інтермецо*» теж звучить тема кохання, проте вона поєднана з темою мистецтва й поезії. З нею пов'язаний мотив поетичного співу, що народився з туги серця. Мистецтво дає ліричному героєві сили жити. Момент «народження пісні» у його душі змінює весь світ довкола: фіалки «*сміються й ластяться*», «*дивляться на зірки*», троянди «*розповідають запашні казки*», у лісі співають пташки й стрибають газелі... Через мистецтво поет по-іншому сприймає навколишній світ, можна сказати, бачить його по-новому. Художній світ у другому циклі яскравий, насичений голосами природи, шелестом трав і дерев. Образ коханої стає виразнішим, постає як утілення природної краси й гармонії. І водночас вона — ідеал поета, дівчина-сонце, перлина, лілея, голубка.

Ліричний герой усвідомив, що цінність кохання полягає не в тому, щоб заволодіти чийось серцем, а в тому, щоб самому володіти великим скарбом — почуттями. Це було нове романтичне відкриття кохання в літературі німецького романтизму.

Між подіями, зображеними в першому й другому циклах, і тими, про які йдеться в третьому циклі «*Знову на батьківщині*», відчувається значна часова дистанція. З роками ліричний герой Г. Гейне змужнів, зазнав великих душевних втрат. Його кохана зникла, а світ довкола дуже змінився. Ці зміни автор увиразнив за допомогою образів природи, зображення яких має потужний психологічний підтекст. У цьому циклі Г. Гейне звертається до морських образів і мотивів, у його віршах з'являються кораблі, моряки, буря, туман, чайки, русалки, вітер і навіть загадкова морська пані. Нерідко море поєднується з образом темряви, ночі, коли на небі немає зірок, а ліричний герой відчуває себе сумним, нещасним і тривожним. Образ моря є багатозначним, утілюючи, з одного боку, стихію бурхливого життя та природи, а з іншого — вирування почуттів ліричного героя, у душі якого поєднано різні начала: туга, щастя, горе, біль і світла надія.

У третьому циклі збірки потужно звучать мотиви самотності, відчуження ліричного героя та водночас пустельності, німоти світу. Ліричний герой нерідко опиняється в місці, де немає перехожих. Він шукає сліди (або тінь) своєї коханої, та марно. Тут є багато фантастичних образів, які персоналізуються, автор уводить їх у реальний контекст. Привиди,



Збірка Г. Гейне
«Книга пісень». 1825 р.

мерці, могили як ознаки минулого супроводжують теперішнє, нагадуючи про колишні любовні колізії та втрати.

Четвертий цикл «*Північне море*» позначений динамізмом, що охоплює всі сфери Всесвіту. У ньому образ ліричного героя органічно вписаний у пейзаж, він є його невід'ємною часткою, живе разом із природою одним життям і відкриває для себе не тільки внутрішні переживання, а й широкий світ життя та природи. Ліричного героя цікавить тепер уся різнобарвність світу, поєднання стихійних сил і суперечливих явищ. У символічних образах (буря, вітер, море, розбитий корабель та ін.) утілено бентежність людської душі й бурхливу атмосферу доби. Отже, ліричний герой збірки «*Книга пісень*» після життєвих випробувань, негод і страждань став духовно зміцнілим, просвітленим, звільненим від усього фальшивого й неприродного. Він відчув себе вільною людиною в широкому та рухливому світі. А одним із проявів цього світового руху є життя його душі, його кохання, що завжди буде вічною цінністю.

Зв'язок із фольклором. Для створення збірки «*Книга пісень*» Г. Гейне використовував фольклорні традиції. Пісенний жанр у різних варіаціях (лірична пісня, романс, балада та ін.) був переосмислений і пристосований автором для втілення туги в широкому філософському сенсі — не тільки як любовного страждання, а й як відображення духовної атмосфери доби, відчуття самотності й відчуження людини у світі.

Образ ліричного героя. Хоча внутрішній світ ліричного героя Г. Гейне зображено за допомогою фольклорних засобів, він відрізняється від фольклорних образів. У фольклорі персонажі, як правило, однозначні, вони окреслені лише кількома штрихами та є носіями певної думки чи почуття, утіленням народних уявлень. Поет розкриває багатозначну природу людини, невичерпність її внутрішнього світу, непізнаність її прихованої сутності. Ліричний герой Г. Гейне — духовно багата особистість, здатна до глибокого психологічного аналізу власних почуттів. Незважаючи на втрату коханої, герой знову «*хоче відчувти благословенний біль*», що сприймається як поштовх до нових образів і пісень. Ліричний герой усвідомлює свій «біль» як коштовність, яку нікому не може довірити. Він хоче вилити, «*записати*» свої болі й печалі «*гарячою кров'ю*».



К. Д. Фрідріх. Скелястий пейзаж. 1822–1823 рр.



«*На півночі кедр одинокий...*». Цей вірш присвячений кузині Амалії, твір стосувався не тільки біографії митця, а й набув широкого філософського змісту. Тему нерозділеного кохання розкрито через образи зі світу природи: кедр утілює тугу за коханою та недосяжним ідеалом; пальма — символ мрії.

Вірш наповнений контрастами. Тут протиставлено не тільки символічні образи дерев, а й простори — північ (холодна, засніжена) і східна земля (де панує спека, сонце). З темою нерозділеного кохання поєднано тему самотності й відчуженості: епітети й метафори вірша — кедр «*одинокий*», він «*мріє вві сні*», але й пальма «*самотньо і мовчки сумує*». У лаконічній формі (лише 8 рядків) розкрито величезну трагедію людини, котра прагне любові й гармонії у світі, та не знаходить їх.



«НА ПІВНОЧІ КЕДР ОДИНОКИЙ...»

На півночі кедр одинокий
В холодній стоїть вишині,
І, сніжною млою повитий,
Дрімає і мріє вві сні.

Він мріє про пальму чудову,
Що десь у східній землі
Самотньо і мовчки сумує
На спаленій сонцем скалі.

(Переклад Максима Рильського)

Результати навчання

Осмислюємо прочитане. 1. Назвіть образи природи, що описано у вірші. Які емоційні стани й авторські ідеї вони втілюють? 2. Знайдіть у вірші контрасти (художні образи, лексичні засоби). Яку роль вони відіграють у творі?

Творче завдання. 3. Створіть малюнок до прочитаного вірша. Доберіть цитату з твору.

Дискусія. 4. Чи потрібно прагнути ідеалу, якщо його не завжди можна досягти? Аргументуйте свою думку.

Робота в групах. 5. За допомогою інтернету знайдіть різні українські переклади вірша, порівняйте їх. 6. Якщо ви володієте німецькою мовою, зіставте переклади з текстом оригіналу.

Життєві ситуації. 7. Про яке кохання йдеться у вірші Г. Гейне? Чи переживали ви подібні почуття? Як ви ставитеся до нерозділеного кохання?

Проект. 8. Підготуйте повідомлення на тему «Прототипи ліричних героїнь Г. Гейне».



«Не знаю, що стало зо мною...». У вірші поетично оброблено народну легенду про Лорелей — казкову красуню, яка з'являлася на високій скелі над Рейном і своїм співом зваблювала тих, хто плыв річкою. *Лора* в кельтському фольклорі означає «діва», *лей* — «скеля». Зачаровані її голосом і вродою, рибалки забували про все на світі й зникали у хвилях Рейну. Міф для поета — лише «казка стара». Головне — зображення почуттів і внутрішнього світу людини.

Ліричний сюжет вірша — це розвиток почуттів ліричного героя. Легенда про Лорелей — розгорнута метафора його внутрішнього світу, що зазнає впливу фатальних, згубних сил. Справжнім героєм стає не чарівна красуня, а ліричне «я» поета, його почуття та настрої.

Образ Лорелей є символом кохання в його різних аспектах — краса, чарівність, стихійна сила, фатальність. Наслідуючи оригінал, перекладач підкреслює неземну красу Лорелей, яка сидить на скелі й співає пісні. Вона освітлена вечірніми променями, шати її блискучі, коси золоті, вона розчісує їх золотим гребенем...

Вірш «Не знаю, що стало зо мною...» — це твір про особисту трагедію поета й про драму всього його покоління, що нерідко потрапляло в полон ілюзій. Фінал вірша з іронією розвіює золотий туман мрій.

Еволюція ліричного героя вірша відображає еволюцію самого Г. Гейне й зміну моральної атмосфери в суспільстві: піднесений настрій змінився розчаруванням в ілюзіях і передчуттям майбутніх катастроф.



Скеля Лорелей. Фото 1900-х років





«НЕ ЗНАЮ, ЩО СТАЛО ЗІ МНОЮ...»

Не знаю, що стало зі мною,
Сумує серце моє, —
Мені ні сну, ні спокою
Казка стара не дає.

Повітря свіже — смеркає,
Привільний Рейн затих;
Вечірній промінь грає
Ген на шпильях гірських.

Незнана красуня на кручі
Сидить у самоті,
Упали на шати блискучі
Коси її золоті.

Із золота гребінь має,
І косу розчісує ним,
І дикої пісні співає,
Не співаної ніким.

В човні рибалку в цю пору
Поймає нестерпний біль,
Він дивиться тільки вгору —
Не бачить ні скель, ні хвиль.

Зникають в потоці бурхливім
І човен, і хлопець з очей,
І все це своїм співом
Зробила Лорелей.

(Переклад Леоніда Первомайського)

Результати навчання

Осмислюємо прочитане. 1. Чому схвилюваний ліричний герой вірша Г. Гейне? Яке враження здійснила на нього «стара казка» про Лорелей? **2.** Визначте й прокоментуйте символи вірша.

Творче завдання. 3. Намалуйте образ Лорелей. Доберіть рядки з вірша Г. Гейне.

Дискусія. 4. В оригіналі фінал твору звучить так: «Гадаю, зрештою хвилі поглинуть човняра і човник». Як ви розумієте цей фінал? Порівняйте з поетичним переказом.

Робота в групах. 5. За допомогою інтернету знайдіть інформацію про втілення образу Лорелей в одному з творів світового мистецтва. **6.** Підготуйте повідомлення в супроводі світлин або презентації.

Життєві ситуації. 7. Чи можливо уникнути трагічного кохання?

Проект. 8. Знайдіть в інтернеті повний текст легенди про Лорелей. Порівняйте з віршем Г. Гейне. Які з елементів легенди відтворив поет? Що нового додав до інтерпретації легенди?



«Коли розлучаються двоє...». *Провідна тема* вірша — розлука, яку автор трактує як душевну кризу, порушення гармонії, внутрішню порожнечу. Композиція вірша визначається контрастом: увесь світ — особиста історія ліричного героя та його коханої.

Однак плач, зітхання та сльози не свідчать про справжні почуття. Фальшивим уявленням про кохання Г. Гейне протиставляє справжні пристрасті й почуття, які не завжди виявляються зовні. Кохання ліричного героя нерозділене, він не знав ані взаємного щастя з коханою, ані розлуки з нею. Проте сила його кохання величезна. Ця сила і є причиною нездоланного суму, що прихований глибоко в душі.

Г. Гейне утверджує прагнення ліричного героя знайти єдність двох сердець. Тому використання займенника «ми» тут не випадкове.

Перекладач чудово відтворив музичну стихію оригіналу, використавши асонанси й алітерації. Віршовий розмір (амфібрахій) допомагає створити атмосферу печалі та філософських роздумів.



**«КОЛИ РОЗЛУЧАЮТЬСЯ ДВОЄ...»**

Коли розлучаються двоє,
За руки беруться вони,
І плачуть, і тяжко зітхають,
Без ліку зітхають, смутні.

З тобою ми вдвох не зітхали,
Ніколи не плакали ми;
Той сум, оті тяжкі зітхання
Прийшли до нас згодом самі.

(Переклад Максима Стависького)



Народно-фольклорна течія романтизму активно розвинулася на початку XIX ст. Для неї характерні такі ознаки: орієнтація на народне мистецтво (митці збирають фольклор і проймаються його духом, опановують його засоби); творче використання фольклорних образів, мотивів, символів, художніх засобів; художній розвиток теорії Й. Гердера (народна поезія — скарбниця науки та релігії, серця і віри, етики й естетики); неприйняття буржуазної цивілізації, шукання моральної основи в народному житті та мистецтві; відчуття органічної єдності природи й мистецтва; тісний зв'язок із національно-культурними рухами; утвердження народних ідеалів, національних традицій. Представники — Г. Гейне (*Німеччина*), А. Міцкевич (*Польща*), Т. Шевченко (*Україна*), Ш. Петефі (*Угорщина*) та ін.

Ліричний герой — друге ліричне «я» поета; умовне поняття, яким позначено коло авторських уподобань, думок, переживань, утілених у конкретному образі. Разом із тим ліричний герой не отожднюється з поетом, з його душевним станом, він живе в особливій художній реальності, має власну (художню) біографію, хоча й може мати деякі риси реальної біографії митця. Ліричний герой здатний утілювати духовний досвід не лише автора, а й цілого покоління та доби. Образ ліричного героя може об'єднувати кілька творів митця.

У добу романтизму образ ліричного героя характеризується особливою емоційністю, підкресленим авторським началом, динамізмом.

Результати навчання

Осмислюємо прочитане. 1. Визначте особливості композиції вірша «Коли розлучаються двоє...». **2.** Які художні деталі відтворюють стосунки ліричного героя і героїні? Прокоментуйте. **3.** Знайдіть у вірші символи та розкрийте їхнє значення.

Творче завдання. 4. Продовжте речення. «Розлука для ліричного героя Г. Гейне — це ...». **Дискусія. 5.** Чому автор використовує займенник ми?

Робота в групах. 6. Придумайте запитання для вікторини за творчістю Г. Гейне.

Життєві ситуації. 7. Чи можливе щасливе кохання після тривалої розлуки?

Проект. 8. Знайдіть інформацію про вшанування пам'яті Г. Гейне в Німеччині та в інших країнах. Підготуйте повідомлення.





ДЖОРДЖ ГОРДОН БАЙРОН

1788–1824 рр.



1. Для групи «літературознавців»: підготуйте інформацію про переклади творів Дж. Байрона українською мовою.
2. Для групи «істориків»: підготуйте історичну довідку про життя гетьмана Івана Мазепи.
3. Для групи «географів»: використовуючи тексти поеми «Паломництво Чайльд Гарольда» Дж. Байрона, намалюйте карту подорожей головного героя та автора, позначте місця, де їхні шляхи перетинаються, а де розходяться.



Вплив творчості Дж. Байрона на розвиток романтизму в Європі. У кожній країні романтизм мав свої специфічні ознаки. Англія також не є винятком. На англійському ґрунті плідно розвивалися такі романтичні течії, як *рання (універсальна, філософська)* — В. Блейк, С. Колрідж; *народно-фольклорна* — В. Вордсворт; *утопічна* — П. Б. Шеллі; *«вальтер-скоттівська» (історична)* — В. Скотт; *релігійно-містична* — В. Вордсворт, Р. Сауті; *байронічна* — Дж. Байрон та його послідовники.

Розквіт творчості Дж. Байрона прийшовся на першу третину XIX ст., коли в Англії та Європі посилюлися настрої розчарування після Французької революції та періоду наполеонівських війн. Тому в його літературній спадщині переважають теми, пов'язані з неприйняттям навколишньої дійсності та її гострою критикою, яскраво виявився контраст між реальним життям і мріями героя.

Байронічний герой розчарований у принадах світу, його не радує ані багатство, ані слава, ані кохання. Основний його духовний стан — це нудьга. Він не задоволений навколишнім середовищем, не може знайти місце в ньому; відчуває світову скорботу, загальну невлаштованість людства. Його душа протестує проти неволі, духовної нищості, обмеженого існування, прагне полинути у світ чистих і світлих почуттів, краси природи, високих ідеалів, але світ надто жорстокий до нього. Байронічний герой самотній і відчужений. Його страждання та почуття — головний предмет дослідження автора. Герой Дж. Байрона — песиміст і водночас егоїст. Він нерідко несе загибель усім, хто його любить. Це грішний янгол, демон, який ніде не знаходить розради, але й сам страждає від цього.

Вплив творчості Дж. Байрона на англійську й інші літератури Європи був таким значним, що інші письменники наслідували його теми, мотиви, стиль, а широка публіка — тип поведінки, відчуття, ставлення до світу, навіть одягу.

Дж. Байрон був дуже популярним автором доби. Тому в ті часи сформувалося поняття «байронізм». Це ідейно-естетична концепція в європейській культурі XIX ст., пов'язана з творчістю Дж. Байрона, властива й іншим митцям. *Основні ознаки байронізму* — тираноборство, волелюбність, бунтарство, демонізм, заперечення недосконалої



В Україні байронізм позначився на «Історії русів», творчості Є. Гребінки, М. Петренка, Л. Боровиковського й інших представників Харківської школи романтиків, згодом — П. Куліша, І. Франка, Лесі Українки та ін.



дійсності. Дж. Байрон у своїх героях відтворив риси, характерні для пореволюційної доби, часу великих розчарувань, душевної смуги, коли жили й страждали так звані «зайві люди».

Джордж Ноел Гордон Байрон народився 22 січня 1788 р. в м. Лондоні (Англія). Його батько Джон Байрон належав до аристократичного, але збіднілого англійського роду. Він був легковажною людиною. Одружившись із матір'ю Байрона Кетрін Гордон Гайт, дочкою багатих землевласників, батько поета розтринькав увесь її спадок і втік від кредиторів у Францію, де помер 1791 р.

Дитячі роки хлопчика минули в Шотландії, у містечку Ебердіні. З дитинства він відчував себе самотнім. Мати любила його, але болісно переживала бідність і гнівалася на чоловіка, який залишив її з боргами, тому нерідко виливала відчай на сина. Його внутрішній біль посилювала й фізична вада — кульгавість, з якою він боровся все життя, зміцнюючи своє здоров'я за допомогою спорту (фехтування, плавання, бокс тощо).

Після смерті двоюрідного діда Джорджа — лорда Вільяма Байрона — майбутній поет успадкував титул лорда. Становище сім'ї Байронів змінилося на краще.

1801 р. юнак вступив до школи закритого типу в Гарроу, де навчалися діти з багатих аристократичних сімей. Тут він захопився літературою та історією, почав писати вірші. Після закінчення школи Дж. Байрон вступив до Кембриджського університету. У 1806–1808 рр. вийшли друком перші його збірки, що характеризуються щирістю перших почуттів і благородством душі.

У 1809–1811 рр. Дж. Байрон побував у Португалії, Іспанії, Албанії, Туреччині, Греції. Поет вивчав історію, особливості культури й життя суспільства різних народів. Роздуми про людину та світ відображено в поемі *«Паломництво Чайльд Гарольда»*, перші дві пісні якої написано під час мандрівки (вийшли друком 1812 р.). Твір із захопленням сприйняла вся Європа. Скрізь читали й цитували Дж. Байрона, він став почесним гостем у літературних салонах і світських товариствах.

Повернувшись до Англії, Дж. Байрон вирішив зайнятися суспільною діяльністю. Як лорд, він посів місце в парламенті, став на захист тих, кого державні діячі прирікали на бідність і загибель.

У 1813–1816 рр. поет створив цикл східних поем: *«Гяур»* (1813), *«Абідоська наречена»* (1813), *«Корсар»* (1814), *«Облога Коринфа»* (1816), *«Паризина»* (1816). У цих творах автора цікавить передусім виняткова особистість і надзвичайні обставини, у які вона потрапляє.

У січні 1815 р. Дж. Байрон одружився з Аннабеллою Мілбенк, яка походила з багатой аристократичної родини. Проте через рік після одруження, народивши доньку Аду, Аннабелла розлучилася з ним.

Літературна прогулянка

Ньюстедське абатство

Після смерті двоюрідного діда Дж. Байрон успадкував титул лорда й родовий маєток — Ньюстедське абатство. Хлопцеві на той час виповнилося десять років. Поет присвятив Ньюстедському абатству вірші *«Прощання з Ньюстедським абатством»*, *«Елегія на Ньюстедське абатство»* та ін., у яких виявилася захоплення старовиною, історією, життям предків.



Ньюстедське абатство

З 1816 по 1823 р. Дж. Байрон жив в Італії. Там він завершував «*Паломництво Чайльд Гарольда*» (остання пісня поеми створена 1818 р.), написав поему «*Мазепа*» (1818) і драму «*Каїн*» (1821), розпочав роман у віршах «*Дон Жуан*» та ін. В Італії Дж. Байрон жив у різних містах — Венеції, Равенні, Генуї та ін. На тлі живописної природи відбулося його знайомство з юною Терезою Гвічіолі. Тереза та Джордж покохали одне одного й, незважаючи на різні перешкоди, були щасливими.

У 1822 р. Дж. Байрон вирішив узяти участь у визвольній боротьбі грецького народу проти Туреччини. Озброївши на власні кошти загін грецьких повстанців (для цього від продав свій маєток Рочдейл), поет вирушив до Греції. Там, у таборі патріотів у м. Месолонгіоні, він тяжко захворів.

Дж. Байрон помер 19 січня 1824 р. в м. Месолонгіоні (Греція). Похований неподалік від Ньюстедського абатства (Англія).

Лірика



Провідні теми й мотиви лірики Дж. Байрона. Поетичні твори митця характеризуються виразною позицією ліричного героя, який не сприймає свого оточення та прагне полинути у світ природи, дитячих спогадів, мрії. У багатьох його віршах простежується контраст між реальним та ідеальним простором. *Провідними темами* лірики є боротьба за свободу, кохання, природа як вияв вільного й стихійного буття, туга за нездійсненим ідеалом. Ліричний герой є виразником не тільки власних переживань, а й усього покоління людей, що були розчаровані суспільною дійсністю початку XIX ст. та шукали шляхів оновлення світу.

«**Хотів би жити знов у горах...**». Вірш увійшов до збірки «*Оригінальні вірші та переклади*» (1807). В одному з листів Дж. Байрон назвав збірку «сміливим експериментом», який не можуть не помітити. Він утверджував ідею необхідності відображення в мистецтві духовної атмосфери доби та почуттів особистості.

За основу вірша взято 55-й псалом Старого Заповіту. Цей псалом, за легендою, належить біблійному героєві Давиду.

У вірші потужно звучать біблійні мотиви. Душа ліричного героя страждає від насильства й омани. Вона волає і плаче від невимовного болю та туги самотності. Замість абстрактного зображення світу в біблійному псалмі письменник конкретизує реальність, «гріх», що переслідують ліричного героя. За допомогою романтичної іронії був створений узагальнений образ байронівської епохи — пихатої, раболіпної, лицемірної, жорстокої.

Ліричний герой вірша Дж. Байрона прагне духовного притулку серед чарівної природи. Його ваблять гори, скелі, ліси, розбурхані хвилі, що є символічним утіленням свободи. Водночас він поринає у світ спогадів. Мотив дитинства і юності відіграє у вірші роль природного, чистого та світлого начала. Прекрасні спогади про минуле поєднуються з гіркими роздумами про сучасність. Ліричний герой кохав, але ті, кого він кохав, померли. Він мав друзів, але друзі дитинства пішли від нього. Його «*самотнє серце*» відчуває страшний смуток, бо всі колишні надії «*мертві*». У душі ліричного героя так «*холодно*», що навіть усмішки гарної жінки набридли й не хвилюють його.

Ліричний герой Дж. Байрона — мислитель, філософ, здатний не тільки до глибокого аналізу дійсності, а й до самоаналізу. Він заглиблюється у свій внутрішній світ і саме там знаходить «*крила*» для «*голубки*» — символу його душі. Цей вірш завжди актуальний, бо в ньому утверджено вічний порив людини до ідеалу.



«ХОТІВ БИ ЖИТИ ЗНОВ У ГОРАХ...» (1807)



Хотів би жити знов у горах
Дитям безжурним, як колись,
Блукать між скель, в морях суворих
Між хвиль розбурханих нестись.
Моя ж душа, мов птах прип'ятий,
Що прагне скель і висоти,
Страждає в Англії пихатій,
В краю лукавства й німоти.

Дай утекти мені, талане,
На лоно урвищ і горбів,
Забудь всі титули й кайдани,
Лакуз вельможних і рабів.
Веди мене на хмурі скелі,
Де стогне грізний океан, —
Верни в дитинства дні веселі,
Дай серцю відпочити од ран.

Я мало жив, та відчуваю:
Чужий я в цьому світі лжі.
Навіщо ж темрява ховає
Той знак останньої межі?
Я спав, я снів про щастя, доки
Не заступив тих марень гніт, —
То, Правдо, промінь твій жорстокий
Вернув мене у нищий світ.

Кого любив — давно нема вже,
Та й друзі розійшлись, як дим.
Надію втративши назавше,
Вже й серце стало крижаним. (...)
Де ж друзів коло? Чом не склалась
Та приязнь вірна і свята?
Набрид мені вертепний галас
І втіх нещирих марнота.

А ти, о Жінко, світоч вроди,
Й тобі розрада і любов,
Та в серці в мене стільки льоду,
Що я й до тебе охолов.
Цей світ лукавства і облуди
Я б проміняв на край хотів,
В якому вільно дишуть груди
Між темних урвищ і хребтів.

Туди б, з незлобним серцем, в бурю,
На те безлюддя, до стихій!
Волю пустку дику й хмуру,
Таку ж, як дух похмурий мій.
О, як мені з душного світу,
Мов голуб до свого кубла,
У небо грозове злетіти,
В кочівлю сонця та орла!

(Переклад Дмитра Паламарчука)

Результати навчання

Осмислюємо прочитане. 1. Виразно прочитайте вірш «Хотів би жити знов у горах...». Наведіть цитати, які характеризують стан ліричного героя. **2.** Що крає його серце? **3.** Знайдіть у вірші контрасти, з'ясуйте їхню роль у тексті. **4.** Назвіть символічні образи, розкрийте їхній зміст.

Творче завдання. 5. Опишіть (усно) світ мрії ліричного героя вірша «Хотів би жити знов у горах...». Що вас особисто приваблює в цьому світі?

Дискусія. 6. Чи можна назвати ліричного героя вірша борцем? Аргументуйте свою думку.

Робота в групах. 7. Знайдіть у вірші характеристику англійського суспільства часів Дж. Байрона. Чи залишилися подібні явища в сучасному світі?

Життєві ситуації. 8. Якщо вас щось не влаштовує в суспільстві, якою буде ваша позиція: а) змиритися; б) боротися; в) інше. Обґрунтуйте свою думку.

Проект. 9. Підготуйте тези виступу на тему «Дж. Байрон — поет і громадянин».

«Мій дух, як ніч...». Дж. Байрон разом із композитором І. Натаном створив цикл «Єврейські мелодії» за мотивами Біблії. До цього циклу увійшов вірш «Мій дух, як ніч...». Його основою стала старозавітна історія про царя Саула та співця Давида. Саул — єврейський цар, який жив у XV ст. до н. е. Давид — пастух, котрий під час війни ізраїльтян із





Е. Делакруа. Селім і Зулейка.
1857 р.

філістимлянами не побоявся вступити у двобій із велетнем Голіафом і переміг його не мечем, а силою духу — в ім'я Бога. Згідно з Біблією, Давид був юнаком, *«який умів грати, був чоловіком хоробрим і войовничим»*. З'явившись при дворі царя Саула, він розважав його грою на арфі.

Нехтуючи подробицями біблійних колізій, Дж. Байрон відтворив складну внутрішню боротьбу — гостре зіткнення суперечливих начал у душі Саула. Зрозуміло, що у вірші йдеться не лише про міфічного царя, а й про все покоління поета, про людину в широкому філософському сенсі.

Вірш написано у формі монологу царя Саула, котрий просить Давида заграли на арфі та провітлити душу, звільнити її від лихих сил.

Дж. Байрон вважав, що в душі людини борються різні сили. Темна, як ніч, вона приховує незвідані глибини, яких ніхто не збагнув. Шалені пристрасті й нестримні бажання завжди були

притаманні особистості. Їй доводилося робити вибір між добром і злом, життям і смертю, світлом і темрявою. Що ж переможе в її душі? Яким буде результат одвічної боротьби, що відбувається у внутрішньому світі людини?..

Ліричний герой твору ще повністю *«не згорів»*, *«чує арфи глас»*, але він перебуває на краю глибокої прірви, куди тягне його злий дух. Туга, сум, відчай, зневіра — так можна охарактеризувати внутрішній стан ліричного героя. Однак він ще не втратив останньої надії на прозріння. І ця надія пов'язана в його свідомості з мистецтвом — *«віщим співом»*.

Поет утверджує у вірші високу місію мистецтва, яке здатне бути особливим засобом пізнання людини та світу, а також навертати їх до світла й добра.

«МІЙ ДУХ, ЯК НІЧ...» (1815)



Мій дух, як ніч. О, грай скоріш:
Я ще вчуваю арфи глас.
Нехай воркує жалібніш
І тішить слух в останній час.
Як ще надія в серці спить,
Її розбудить любий спів.
Як є сльоза — вона збіжить,
Поки мій мозок не згорів.

Але суворо й смутно грай,
Додай жалю в свій перший звук.
Молю тебе, заплакать дай.
Бо розпадеться серце з мук.
Воно в собі терпить давно,
Вже в йому вщерть тяжких образ;
Як не допоможе спів, воно
Від мук страшних порветься враз.

(Переклад Володимира Самійленка)

Результати навчання

Осмилюємо прочитане. 1. За допомогою інтернету знайдіть інформацію про біблійних персонажів — Давида та Саула. Поясніть, чому саме їхню історію взято за основу сюжету вірша «Мій дух, як ніч...». 2. Визначте провідну тему й ідею твору. 3. Поясніть внутрішні суперечності ліричного героя вірша «Мій дух, як ніч...». 4. Знайдіть у вірші порівняння та метафори. Розкрийте їхнє переносне значення.

Творче завдання. 5. Розкажіть про духовний стан ліричного героя вірша від його імені. **6.** За допомогою інтернету знайдіть і розгляньте картину Рембрандта «Давид грає на арфі перед Саулом». Порівняйте живописний і літературний твір «Мій дух, як ніч...».

Дискусія. 7. У чому полягає вплив мистецтва на душу людини?

Робота в групах. 8. Знайдіть ознаки романтизму у творі. Складіть хмару тегів.

Життєві ситуації. 9. Розкажіть про життєву ситуацію, коли досвід художньої літератури або іншого виду мистецтва став для вас корисним.

Проект. 10. Дослідіть біблійні мотиви у творчості Дж. Байрона та Т. Шевченка. Підготуйте презентацію.



Поема «Мазепа». Джерела створення. Іван Мазепа — видатний український політичний діяч, який відіграв значну роль в історичних подіях наприкінці XVII — на початку XVIII ст., зокрема в Північній війні. Він вступив у союз із шведським королем Карлом XII, щоб звільнити Україну від тиску Московської держави. Однак цьому проекту не судилося здійснитися, і Петро I покарав І. Мазепу.

На початку XIX ст. українська історія, природа й культура цікавили письменників Західної Європи. Романтики вбачали в українських подіях і характерах утілення ідей свободи. Тому Дж. Байрон теж звернувся до української теми в поемі «Мазепа».

Працюючи над твором, поет користувався «Історією Карла XII», яку створив французький письменник Вольтер. За основу сюжету поеми взято лише один епізод із життя І. Мазепи (що став згодом легендою) — його кохання до дружини польського пана та покарання за це її чоловіком. Героя нібито роздягли й прив'язали до дикого коня, який довго скакав полями й лісами, поки не потрапив в Україну. Тут напівживого Мазепу, згідно з легендою, підібрали козаки й згодом він став їхнім гетьманом. Вольтер і Дж. Байрон помилково вважали, що І. Мазепа — польський шляхтич, який служив при дворі короля Яна Казимира. Історія кохання та покарання гетьмана теж непевна, вона огорнена серпанком таїни й вигадки. Проте Дж. Байрон і не прагнув до достовірності оповіді. Головне для поета — не історична подія, а внутрішній стан героя, його почуття та переживання. Митець хотів відобразити дух України, що втілювався в її широких просторах і в душі гетьмана.

Образ І. Мазепи. На початку та наприкінці твору гетьмана зображено вже літньою людиною. Він супроводжує Карла XII після поразки шведів під Полтавою 1709 р. І. Мазепа постає в поемі мужнім, сильним і шляхетним. Понад усе він цінує власну



Ілюстрація до поеми Дж. Байрона «Мазепа», що зберігається в Бібліотеці конгресу.
м. Вашингтон (США). 1846 р.





Е. Делакруа. Мазепа на коні. 1828 р.

у східному стилі. Це жінка-ідеал і жінка-фатум, що визначає подальшу долю героя. Кохання до неї дало йому лише нещастя, але він не шкодує про те, що сталося.

Великого значення в поемі набуває образ долі. Доля звела Мазепу й Терезу, вона їх і розлучила. Доля відвернулася від шведів у Полтавській битві. Доля врятувала І. Мазепу й зробила його гетьманом України. Дж. Байрон як поет-романтик стверджує, що людина залежить від впливу багатьох фатальних сил та обставин. Що ж вона може протиставити долі? Чи має людина схилитися перед невідворотністю?

І. Мазепа, прив'язаний до коня, не може змінити долю, але до кінця жахливої подорожі зберігає самовладання. Він залишається людиною, незважаючи на всі випробування, і саме завдяки цьому стає гетьманом України, бо його найкращі якості виявилися сильнішими за горе та відчай. Гетьман не може вплинути на хід історичних подій (поразку шведів), та він зберігає честь і гідність. Показуючи героя на початку й наприкінці його життєвого шляху, автор наголошує на тому, що в людині є щось таке, що робить її людиною, — це внутрішня незалежність і відданість ідеалам кохання, дружби, свободи, вірності Вітчизні та ін. У цьому плані образ І. Мазепи хоча й не ідеалізований, але оспіваний як приклад волелюбності.

Символи. Розкриттю образу І. Мазепи допомагає яскрава символіка твору. Картини «дикої» природи увиразнюють незвичайність образу, його винятковий характер. Бурхливі потоки, вітри, хвилі уособлюють пристрасті, що охопили серце героя. Вороння символізує смерть, а схід сонця — надію на повернення до життя. Але серед усіх символів вирізняється образ коня. Кінь у романтичній літературі — традиційний символ успіху, людської долі. Карл XII двічі втрачає своїх скакунів під час утечі, і це означає, що щастя залишило короля та його військо. Мазепа ж, навпаки, вижив сам і зберіг свого коня, вони — наче єдине ціле. Під час відпочинку старий гетьман, незважаючи на втому, спочатку подбав про коня, а потім про себе. Кінь — вірний його товариш, герой ставиться до нього як до розумної істоти, це свідчить про глибокий зв'язок із природою.

Ще один кінь у творі — дикий кінь, який ніс Мазепу через степи й ліси з Польщі в Україну. Образ дикого коня в поемі є багатозначним символом. Це фатальна доля та втілення смерті, символ нестримної пристрасті Мазепи й водночас символ кари небесної. Через цей образ розкрито ще одну думку автора. Кінь, який мав стати знаряддям смерті, насправді повернув герою волю, завдяки якому він опинився в дикій вільній країні (маються на увазі козацькі землі) і прославився. Отже, кінь у поемі — це ще й символ волі, прагнення до якої є характерною рисою І. Мазепи.

гідність і незалежність. На прохання короля гетьман розповідає незвичайну історію часів своєї молодості, що становить основну частину твору.

Динамізму оповіді надає зображення невпинного руху дикого коня, який, за словами героя, ніс його через річки, ліси, поля, аж поки не впав від втоми. З монологу гетьмана читач дізнається, що І. Мазепа — не ідеальний герой, а звичайна людина, охоплена пристрастями. Його серце полонила чарівна панна Тереза, любов до якої він зберігав усе життя. Її образ змальовано досить поетично,

Образ України. Змальовуючи Україну, автор неодноразово підкреслює, що це «дика» країна, тут «дикі степи», «дикий праліс», «дика площа». Дж. Байрон створив емоційний образ України — безмежної, вільної, ще не освоєної землі, що таїть величезні природні багатства. Нестримний біг дикого коня уособлює думку поета про історичний рух України, яку автор хотів би бачити вільною, як і все людство загалом.

І. Мазепа й Україна доповнюють одне одного, ці художні образи тісно пов'язані. І. Мазепа до глибокої старості зберігає гордий і незламний дух, через його образ читач уявляє собі Україну, її дух. У романтичній історії про дикі пристрасті в поемі приховано думку про волю. Україна стала долею та життям І. Мазепи, визначивши вдачу й політичний статус гетьмана.

Фінал поеми відкритий. І. Мазепа завершує свою розповідь. Але що на нього чекає завтра? Що чекає на Карла XII, який заснув, не дослухавши монолог гетьмана? І що буде з Україною? Думка про долю знову звучить наприкінці твору:

Він путь проклав мені до трону.
Хіба ж ту долю нам збагнуть?
Забудь печаль, одчай забудь!
Ще завтра вгледить Бористен,
Як на його турецьким боці
Спокійно коні попасем...
Як радо річку стрінуть очі,
Якщо до завтра доживем...

Проте людська доля видається тут не такою фатальною, як на початку твору: людина стала вищою за неї, зуміла приборкати «дикого коня» своєї вдачі. Дж. Байрон утверджує силу духу особистості, від якої залежить здобуття волі її країною.



Байронічна течія романтизму розвивається в Європі в 1810–1830 рр. Для неї характерні такі ознаки: сильний вплив творчості Дж. Байрона; неприйняття навколишньої дійсності, протест проти неї; оспівування внутрішніх станів особистості, зумовлених духовними й душевними стражданнями; провідні теми та мотиви — розчарування, нудьга, відчуження, «світова скорбота», туга за нездійсненими ідеалами, заклик до свободи тощо; протиставлення дійсності і мрії (ідеалу); образ героя, який не може знайти своє місце у світі, відчуває, що він «зайвий» у суспільстві, тікає від нього або вдається до бунту; широке застосування поетики контрастів (образи, художній простір та ін.); яскрава, емоційна, барвиста мова. Представники — Дж. Байрон (*Англія*), А. де Віньї, А. де Мюссе (*Франція*), Г. Гейне (*Німеччина*), А. Міцкевич (*Польща*), О. Пушкін, М. Лермонтов (*Росія*), Д. Леопарді (*Італія*).

Поєма — ліричний, епічний, ліро-епічний твір, переважно віршований, у якому зображено значні події та яскраві характери. Поема виникла на основі давніх і середньовічних героїчних пісень, сказань, епопей, що оспівували визначні історичні події. Як жанр, що розвивається на межі епосу, лірики й драми, поема стає особливо популярною в добу романтизму, оскільки має великі можливості для зображення внутрішнього світу особистості на тлі природи, суспільства чи історичних подій.





МАЗЕПА (1818)

Поема

(Скорочено)

I

В жахливий день біля Полтави
Од шведів щастя утекло.
Навкруг порубане, криваве
Все військо Карлове лягло (...).

Численні полки Карла XII загинули «серед скривавлених шляхів». Самого короля поранено. Утікаючи з поля бою, Карл XII зупиняється в лісі для перепочинку. Разом із Карлом до перепочинку готується і український гетьман Мазепа.

А поруч, в лицарській юрбі,
Де звисив дуб гілля дебеле,
Мазепа стомлений собі
З трави твердо постелю стеле.
Розпугав, розгнуждав, обчистив,
Розгладив гриву, ноги й хвіст,
Послав йому трави та листу
І тішився, що карий їсть,
А то журився довгий час,
Що змучений скакун не пас
В нічній росі траву-отаву...
Цей кінь терплячий був на славу,
На їжу й ложе не зважав,
А все робив, як пан бажав (...).

Гетьман — похмурий і старий
І сам, як дуб той віковий.
Та спершу, хоч стомивсь за дня,
Козацький князь обер коня,
Кудлатий і кремезний зріст,
Палкий, прудкий, неначе біс,
Він пана по-татарськи ніс.
На клич його бігцем приходив,
Хоча б там тисячі, чи тьма,
Чи ніч беззоряна, німа,
Усюди пана він знаходив —
Цей кінь од смерку аж до дня
За паном біг, мов козеня. (...)

IV

Із цим упоравшись, гетьман
На землю розіслав жупан (...).
Аж потім славний ватажок
Добув торбину й боклажок,
Увесь убогий свій припас, —
І з Карлом і всіма з почоту
Гостинно поділився він
З такою ж гідністю достоту,
Як на бенкеті дворянин.
Король з усмішкою гіркою
Свою мізерну пайку взяв
І, приховавши приступ болю,
Бадьоро, голосно сказав:
«У всіх із нашого гуртка
Відважний дух, тверда рука,
Та хто в цей час маршів, боїв

Балакав менше й більш зробив,
Ніж ти, Мазепо?
На землі
Від Александрових часів
Такої пари не знайти,
Як твій Буцефалос і ти.
Бо й скитську славу топчеш ти
На ріках і просторах степу».
«О, я прокляв, — сказав Мазепа, —
Ту школу, де я вчивсь їзди». —
«Чому ж це так, старий гетьмане?
Чай добра школа то була?» —
«На жаль, це повість немала,
А скільки миль ще перед нами
Та сутичок із ворогами,
Що дужчі в десять раз од нас...



Залишим це на кращий час (...).
 «А я б усе-таки бажав, —
 Одрік король, — щоб ти сказав
 Свою історію, ачеї
 Під цю гутірку голосну
 Я відпочину і засну,
 Бо зараз сон не йме очей». —
 «Для цього я вернутись рад
 Так років з п'ятдесят назад.
 Мені двадцятий рік минав...
 Ще Казимир королював,
 Ян-Казимир... Шість років я
 Був паж у того короля.
 Це був король! Учений сам —
 Він зовсім був не пара вам,
 Бо й не збирався воювати,
 Щоб набувати чужих країн,
 А потім знов їх утрачати,
 Тож супокійне правив він (...).
 Я знав там графа-воєводу
 Славетного, старого роду;
 Мов рудня, він багатий був,

А гордий, що й казати не треба,
 І на своє шляхетство дув,
 Немов зійшов на землю з неба.
 Багатством, родом та ім'ям
 Рівнявся тільки королям,
 Пишався, чванився, гордив (...).
 Інакше думала жона...
 Молодша щось на тридцять літ,
 Все важче зносила вона
 Свою нудьгу і графів гніт.
 Після безплідного бажання,
 Дурману снів, вагань і мрій —
 Вона послала на прощання
 Сльозу невинності своїй —
 І міряти очима стала
 Варшавську молодь, танці, спів —
 Та часу слухного чекала,
 Щоб холод серця хтось зогрів,
 Щоб графа увінчать новим
 Титулом, що веде до неба...
 Навряд чи хтось пишався б ним,
 Хто заслужив його, як треба.

V

Красунь-юнак я був тоді...
 Тепер, коли вже сімдесятий
 Мені минув, не гріх сказати,
 Що в дні юнацтва золоті,
 Бувало, кожного вельможу
 З мужів чи хлопців переможу
 У всій привабній марноті.
 Я ж був веселий і стрункий —
 І вигляд мій не був такий
 Поморщений, як ось тепер, —
 То час війни й турботи стер
 З обличчя душу, що не годні б
 Мене вже й родичі пізнати,
 Коли б могли моє сьогодні
 З моїм учора порівняти. (...)
 Та далі вже... Терези стан —
 Він наче й тут передо мною,
 Біжить до мене під каштан...
 Я бачу скрізь її живою,
 А все-таки я не знайду
 Ні барв, ні образів, ні слів,
 Щоб змалювати ним оту,
 Яку так палко я любив.
 В її очах був східний жар —

Сусідство турків та татар
 Змішало польську кров...
 Ті очі були чорніш цієї ночі,
 Ще й з променем таким
 прекрасним.
 Мов ніжний блиск молодика.
 Глибокі й вогкі, як ріка,
 Вони втопали в сяйві власнім.
 В них море туги і вогню —
 Мов очі мучениці-жертви,
 Що дивиться на блиск в раю
 І бачить радощі і в смерті.
 Погідне і ясне чоло,
 Мов літнє озеро було,
 Що в ньому навіть сонце з неба
 Милується само на себе.
 А щічки й рот... та шкода й мови!..
 Кохав колись — і зараз теж —
 Вогонь подібної любови
 В добрі і злі не знає меж.
 Бо що для неї злість і гнів?
 А мрія серця, нам на зло,
 Не гасне й до старечих днів,
 Як це з Мазепою було...



Ми бачились... Ми зустрічались...
 А я дивився — і зітхав —
 Вона й слівцем не обізвалась,
 Та відповідь її я мав.
 Є тисячі таких знаків —
 Ми й описати їх не можем
 Рядками зрозумілих слів,
 Хоч їх і чув, і бачив кожен —
 Вони таємно з серця йдуть,
 Хвилюють радощами грудь,
 І з обопільного стремління
 Росте німе порозуміння,
 Що з іскор — проблисків думок
 Вогнистий зв'язує шнурок;
 Це несвідоме поєднання —
 І ми ніколи не збагнем,
 Як раптом іскорка кохання
 Шаленим вибухне вогнем.
 За нею стежив я здаля,
 Зітхав, дививсь і плакав я,
 Аж доки нас удвох звели, —
 І відтоді здибались ми
 Без підозріння...
 Я мовчав,
 Я тільки млів, не признавався,
 Язик тремтливо завмирав
 І голос на вустах зривався,
 Аж доки не прийшла пора!..
 Є беззмістовна, глупа гра,
 Що то за нею завше в нас

Кохав я і коханим був...
 Та ви ще слабість цю солодку
 Не відчували — так я чув...
 Ну що ж! То я й скінчу коротку
 Свою поему мук і вітх.
 Безглуздя ви назвали б їх!
 На трон родитись — не для всіх.
 Щоб стати вище від природи,
 Перемогти себе й народи!
 Я князь... чи то я був такий...
 Міг кидать тисячами в бій
 На певну смерть... А над собою
 Я завше тратив силу й волю.
 Та доведу вже до кінця...
 Кохав я і зазнав кохання.

VI

Лінивий коротали час.
 В цю гру — забув, як звуть її, —
 Якось-то довелось мені
 Гуляти з нею...
 Та не знав я,
 Чи вигравав, чи програвав я,
 Бо вже й тим щасливий був,
 Що близько бачив, близько чув
 Істоту, що її кохав я...
 Так ревно я її беріг
 (Коли б так нас цієї ночі!),
 Аж доки враз не спостеріг
 Задумою сповиті очі —
 Ні щастя, ні невдача в грі
 Вже не цікавили її...
 Вона ж гуляла без кінця,
 Немов пририта до стільця,
 Хоч довго не щастило їй.
 І щось було такого в ній,
 Од чого зрозумів я враз.
 Що тут не слід губить надій.
 І в мене мова полилась
 Якось нескладна й без прикрас.
 А слухала вона мене...
 Хіба ж те серце крижане?
 Доволі й цього вже мені!
 Хто слухав раз подібну мову,
 Послуха знову... Перше «ні»
 Ще не говорить про відмову.

VII

Хоч і щаслива доля ця,
 А все ж кінець її — страждання.
 Ми потай бачились... Той час,
 Як ми зустрілись перший раз,
 Був повен туги і чекання.
 Не пам'ятаю днів, ночей,
 Нічого — тільки час оцей
 Повік не зможу я забути.
 Я всю віддав би Україну,
 Щоб пережить таку хвилину
 І знову тільки пажем бути —
 Отим щасливим паничем
 Із ніжним серцем та з мечем,
 Без скарбу — крім дарів природи:
 Здоров'я, юності та вроди...



Ми нишком бачились.
Це здається
Для декого потрійним щастям —
Не знаю — я б життя віддав,
Щоб перед небом і землею

Я міг назвать її моєю...
Я так тужив і сумував,
Що тільки потай змогу мав
Десь нишком бачитися з нею. (...)

Щастя закоханих тривало недовго. «Одної ночі» їх схопила «зграя шпигунів». Старий граф оскаженів від люті й ненависті. Молодий паж вихопив шагу й почав оборонятися, але сили були нерівні. Що сталося з Терезою, герой так і не дізнався, але його жорстоко покарали.

IX

«Коня сюди!» — Коня вели...
Це справді був шляхетний кінь —
На Україні виріс він.
Прудкі, мов ті думки, були
У нього ноги... Дикий звір.
Не мав уздечки, ні стремен,
В неволі був один лиш день;
Він їжив гриву, і хропів,

І рвавсь, і сіпавсь, мов скажений.
Дарма! Годованця степів
Ведуть спітнілого до мене.
Мене десяток гайдуків
Йому до спини прикрутив
Тугим ремінням — і пустив...
Свисток, батіг... і кінь побіг,
Що так би й водопад не зміг.

X

Вперед, вперед! Скажений рух, —
Куди — не бачив я нічого...
Від бігу дикого, прудкого
У мене в грудях сперло дух...
Помалу никли ночі тіні.
А кінь летів, увесь у піні.
Останній звук із уст людських.
Як я помчав від ворогів,
Був дикий, невгамовний сміх
З юрби зухвалих гайдуків,
Що з вітром долетів крізь темінь.
Я рвучко голову підвів —
На кінській шиї тріснув ремінь,

Що горло зв'язував мені, —
Я обернувся на коні
І їм прокляття прохрипів...
Але ж за тупотом копит
Мій крик до них не долетів.
Досадно, прикро!..
Я ж хотів
За глум той глумом відплатить.
Та згодом краще відплатив!
Від брами замку я й цеглинки,
Ні камінця не залишив. (...)

XVII

Мазепа, прив'язаний до скакуна, мчав степами вдень і вночі. Герой намагався звільнитися, але все було марно. Пута врізалися в тіло Мазепи, він стікав кров'ю, спрага мучила його. Кінь нісся лісом, де зграя вовків, почувши запах крові, улаштувала тривале переслідування. Часом герой утрачав свідомість і, приходячи до тями, дивувався витривалості коня, котрий не спинявся ні на мить. Молодий паж ледь не помер. Трохи легше стало вершникові, коли кінь перепливав річку, — вода воскресила молоді сили.

Вставало сонце... Біла мла
Здіймалася клубками вгору
І звільна відкривалась зору
Пустеля степова, німа... (...)

Отак чимало ще верстов
Мій кінь натомлений пройшов,
Хоч важко дихав, що здається:
Ще хвилька — й серце розірветься.



Ми йшли самі, та це здалось,
 Бо враз на закруті стежини
 Десь кінське ржання розляглось
 Із хащі темної соснини, —
 Чи то лиш вітер з-між листків
 До мене шелестом донісся?
 Ні, ні! То з тупотом з узлісся
 Табун коней до нас летів
 Чотирикутником великим.
 Хотів я скрикнути — та ні!
 Мовчать уста мої німі —
 Бо де ж пани цим коням диким?
 Їх ціла тисяча, чи тьма —
 А вершників на них нема!
 Кошлаті гриви розвивались
 І розліталися хвости,
 Широкі храпи роздувались —
 Вони не знали ще вузди,
 Що намуляла б рот до крові, —
 А на могутніх копитах
 Вони не чули ще підкови,
 Ані острогів на боках...
 Табун ще вільних, диких коней,
 Що, наче хвилі моря, враз
 Летіли в дикому розгоні
 З гудінням-тупотом до нас.
 Коли мій кінь побачив їх,
 То наче збувся він безсилля,
 Напружив жили кволих ніг
 І почвалав... Ще тільки хвиля —
 Він хрипло, глухо заіржав,
 Здригнувся... і на землю впав...
 Він важко дихав і лежав,
 Очима мов крізь скло дивився,
 Увесь у милі — й не дрижав...
 Отак і шлях його скінчився,
 Що перший та й останній був!
 Табун підбіг — він бачив, чув,
 Як кінь заржав, спинивсь і впав.
 Вони й мене спостерегли,
 Як я лежав на кінській спині
 В тугім скривавленім ремінні;
 Дрижали, вітрили вони
 І в різні боки розбігались,

Вже сонце сіло... Все ще я
 Лежу, прив'язаний до трупа

То знов назад до мене йшли
 І знову з жахом відвертались,
 Аж доки враз одним плижком,
 Від мене кинулись гуртом
 Після крутого повороту,
 За патріархом свого роду —
 Це вороний кошлатий кінь,
 Мабуть, зі всіх найдужчий він —
 Ні краплі сивого волосся
 В блискучій шерсті б не знайшлося...
 Ті коні форкають, хроплять,
 Іржуть і крутяться круг мене,
 Нарешті кинулись шалено
 І в ліс назад вони летять,
 Бо з жахом дике їх чуття
 Людини очі зустрічає.
 Тут сам zostався я в одчаї,
 Прив'язаний тугим ремнем
 До цього трупа без життя;
 Його німі, холодні члени
 Лежали щільно біля мене,
 Вже без незвичної ваги,
 Що то від неї я не зміг
 Звільнити ні себе, ні їх, —
 І встати не було снаги!
 Отак лежали ми прикупі —
 Вмираючий на мертвім трупі.
 Як мало сподівався я,
 Що бідна голова моя
 Побачить блиск нового дня.
 Від ранку до смерку лежав я,
 Отак прикутий до коня,
 Й очима сонце проводжав я
 Та рахував години дня,
 Що йшли повільною ходюю...
 В мені ще стільки сил було,
 Щоб глянути, як надо мною
 Востаннє сонце вже зайшло.
 В душі відчай — такий глибокий,
 Що мирить нас в останній час
 Із тим, що в попередні роки
 Найгіршим злом було для нас.
 Це неминуче — це не зло. (...)

Вже задубілого коня (...).
 Востаннє глянув я по небі

XVIII



Пригаслим зором вздовж і вшир,
 І бачу, як німим простором,
 Уже побачивши свій жир,
 Кружляє нетерплячий ворон;
 Навряд чи схоче ждати він,
 Поки настане жертві скін!
 Спускався він все нижче й нижче,
 Ще трохи покружляв, і сів,
 І знову далі полетів,
 І знов сідав — щоразу ближче.
 Я бачив тріпотіння крил, —
 Так близько був він наді мною,
 Що я б дістав його рукою,
 Коли б на це мав більше сил.
 Та досить і слабого руху,
 Одного шурхоту піском
 І кволого, хрипкого звуку,

Щоби прогнать його цілком.
 А більш нічого вже не знаю,
 Хіба одне — в останнім сні
 Якась чарівна зірка з раю
 У вічі сяяла мені
 Із мерехтливого проміння...
 А там — холодне отупіння,
 Важке, незглибне почуття,
 Як я вертався до життя,
 То знову наближавсь до смерті...
 А потім знов дихання сперте,
 Легенька дрож... і забуття...
 Що серце й жили похололи —
 Вже іскор у мізку нема —
 Важке зітхання... гострі болі...
 Ще стогін — і... нарешті тьма.

XIX

Прокинувся... Де я?.. Чи ж оце
 Людське схилялося лице
 Ласкаво, ніжно наді мною?
 Невже ж це я лежу в покою?
 На ліжку я лежу чи ні?
 Чиї ж це очі неземні
 На мене дивляться так мило?
 Тут я свої примкнув на хвилю,
 Бо сумнівався ще, чи я
 Очуняв дійсно з забуття.
 Дівчатко з довгою косою,
 Струнке, вродливе і ставне —
 Сиділо в хаті під стіною
 І пасло поглядом мене.
 Як тільки я прийшов до тям,
 То стрітився з її очами,
 Бо час від часу ці дівочі
 Великі й ясні дикі очі,
 Повніські співчуття і жалю,
 На постіль падали мою.
 Дививсь я довго... Аж тепер
 Я зрозумів, що ще не вмер,
 Що це й не сон, бо хтось не дав
 Мене на жир шулік і гав.
 Побачила дочка козацька,
 Що очі я відкрив на мить,
 І посміхнулася... (...)
 За руку узяла з любов'ю,
 Щось там поправила в зголов'ю

І до порога навшпиньках —
 Когось гукнула... В тих устах
 Солодкий голос! А в ході
 Звучала музика тоді...
 Та ті, кого вона гукнула,
 Не прокидались, і вона
 З кімнати вибігла сама...



Т. Шасеріо. Козачка біля тіла Мазепи,
 прив'язаного до коня. 1851 р.

Та перед тим вона кивнула
Веселим поглядом мені,
Що я не сам, що я в сім'ї,
Що нічого мені боятись,
Бо всі близенько, і в потребі
Я їх побачу біля себе,
Готових у пригоді стати,

XX

Вона вернулася з батьками.
Що ще сказать?
Я б не хотів
Надокучати вам згадками,
Як гостював я в козаків.
Вони знайшли мене в долині,
Внесли, мов трупа, в ближчий дім
І врятували...

А потім
Я став гетьманом в їх країні.
Безумний, що в гніві палкому
Помстивсь так люто на мені
І в'язня голого із дому
В пустиню вигнав на коні,
Він путь поклав мені до трону.
Хіба ж ту долю нам збагнуть?
Забудь печаль, одчай забудь!
Ще завтра вгледим Бористен,

Що хутко вернеться й сама.
Я бачу, що її нема,
Що вийшла з хати, — і чогось
Мені, нещасному, здалось,
Що я zostавсь такий самотній,
Такий покинутий, безрідний...

Як на його турецьким боці
Спокійно коні попасем...
Як радо стрінуть очі,
Якщо до завтра доживем.
Добраніч, друзі!»

І гетьман
Під дубом, що розвісив стелю,
Простерся на тверду постелю,
Та вже привичну, — спав він там,
Де тільки ніч його заскочить, —
І сон стулив йому вже очі.
Та ви дивуєтесь, чому
Король не дякував йому
За повість? Він причину знав:
Король уже з годину спав.

(Переклад Дмитра Загула)



Експрес-урок. Поема Дж. Байрона «Мазепа»

Результати навчання

Осмилюємо прочитане. 1. Яку історію взято за основу поеми «Мазепа»? Які матеріали використав Дж. Байрон? 2. Чому Україна й образ гетьмана Мазепи привернули увагу митця? Як це узгоджується з його романтичною концепцією? 3. Установіть хронологічну послідовність подій у творі (фабула) і простежте специфіку їхнього художнього втілення в сюжеті. Поясніть, чому автор порушив хронологічний порядок подій. 4. Знайдіть в українському перекладі поеми «Мазепа» прикметники й дієслова, які характеризують головного героя. Прокоментуйте. 5. Визначте образи природи, які використовує Дж. Г. Байрон для опису України. У які моменти вони зображені? 6. З якими явищами природи автор порівнює персонажів поеми? Поясніть.

Творче завдання. 7. Придумайте власний фінал до поеми. Поясніть подальшу логіку розвитку сюжету.

Дискусія. 8. Які особисті якості, на вашу думку, допомогли вижити Мазепі й досягти висот у кар'єрі?

Робота в групах. 9. За допомогою інформаційно-цифрових технологій знайдіть зображення Мазепи та Карла II в образотворчому мистецтві. Які із цих зображень, на вашу думку, суголосні поемі Дж. Байрона «Мазепа»? Прокоментуйте.

Життєві ситуації. 10. Які громадянські чесноти втілено в образі Мазепи? Розкрийте виховний зміст цього образу в інтерпретації Дж. Байрона для його часу й для нашого покоління.

Проект. 11. Назвіть історичних осіб, згаданих у поемі. Знайдіть про них інформацію. Чи дотримується історичної достовірності Дж. Байрон у творі?





ВЗАЄМОДІЯ РОМАНТИЗМУ ТА РЕАЛІЗМУ



1. Дайте визначення терміна «романтизм» і назвіть його провідні ознаки.
2. Які філософські, естетичні й історичні чинники вплинули на розвиток романтизму в Європі?
3. Назвіть провідні течії європейського романтизму та їх представників і представниць.



Чинники розвитку літературного процесу. У галузі художньої літератури немає чітких меж і правил, як у точних науках. Багато літературних явищ є дуже складними й неоднозначними. У деяких творах виявляється не одна, а цілий спектр тенденцій, взаємодіють різні елементи. Періоди, коли ця взаємодія стає особливо потужною, називають *перехідними*. Таким перехідним періодом у європейських літературах стали 1820–1830-ті роки, коли ще були дуже потужними романтичні тенденції, але разом із ними виникали та вступали у взаємодію реалістичні. Чому так відбулося?

Зміни в галузі художньої літератури залежать від багатьох факторів — зовнішніх і внутрішніх. До *зовнішніх* чинників, що зумовлюють рух художньої літератури, належать історичні, економічні, суспільно-політичні й культурні особливості доби, в умовах якої живе та творить митець. *Внутрішні* чинники літературного процесу — це особистий досвід письменника, його світосприйняття, естетичні позиції, творче засвоєння надбань попередників. Важливу роль у розвитку літературного процесу відіграють такі поняття, як «традиція» і «новаторство». Письменник, ураховуючи досвід інших, водночас переосмислює його по-своєму. Взаємодія усталених (традиційних) і нових елементів зумовлює творчу еволюцію митця й перебіг літературного процесу загалом.

Для своєї доби письменник — сміливий новатор, але із часом закладені ним новаторські принципи можуть ставати традицією, даючи імпульс подальшим художнім пошукам. Те нове в літературі, що схвально сприймає публіка, поступово стає традиційним, бо його наслідують інші покоління митців. Так сталося і з романтизмом, який виник як заперечення нормативної естетики, протест проти старих правил (зокрема, класицизму). Індивідуальна авторська свідомість обумовила розмаїття явищ романтизму. Однак вироблені романтиками принципи швидко поширилися в культурі. Тому за романтизмом закріпилися певні теми, мотиви, образи, жанрові й стилеві рішення, що дає змогу говорити не тільки про новації, а й про певні традиції в галузі романтизму.



О. Самокиш-Судковська. Ілюстрація до роману «Євгеній Онегін». 1908 р.



У спадщині митця традиція виявляється як у змісті (проблематика, тематика, фабула та сюжет, мотиви, подібні образи тощо), так і у формі (поетика творів). Категорія «жанр» також є виявом певної традиції, а з іншого боку — категорією, що може із часом набувати нових ознак.

Романтизм як відкрита система. Виникнення реалістичних елементів у межах романтизму. У процесі формування й становлення романтизм як художній напрям був відкритим до інших впливів. На його розвиток впливали зовнішні чинники — революційна ситуація в Європі, ідеалістична філософія, зміна світоглядних орієнтирів і цінностей.

Захоплення ідеями Французької революції змінилося гірким розчаруванням, усвідомленням неможливості досягнення ідей свободи, рівності та братерства. На зміну буремним першим двом десятиліттям XIX ст. прийшла тривала епоха буржуазного суспільства з його культом грошей, засиллям влади, нівеляцією людського «я». У художній літературі це призвело до зміщення ракурсів зображення. Письменників стали цікавити не тільки внутрішній світ людини, її особисті почуття та переживання, а й взаємини із середовищем, спосіб життя, умови існування, стан суспільства. Отже, у межах романтизму поступово зароджувалися елементи нового художнього напрямку — реалізму, який

був зорієнтований уже не на внутрішній (суб'єктивний) простір людини, а на об'єктивну реальність — глибоке дослідження суспільно-історичного й приватного життя.

Активна взаємодія романтичних і реалістичних елементів у європейських літературах тривала в 1820–1830-х роках. Це засвідчують твори О. де Бальзака, Стендаля, Г. Флобера, О. Пушкіна, М. Лермонтова, М. Гоголя та ін. Художні принципи, закладені першими романтиками, згодом творчо переосмислило нове покоління митців. Вони відкривали нові теми, мотиви, образи, а нерідко брали усталені романтичні моделі (сюжети, образи, мотиви та ін.), однак розробляли їх по-своєму, уже з реалістичної точки зору.



О. Кипренський. Портрет В. Жуковського. 1815 р.

Прояви взаємодії романтизму й реалізму

- Переосмислення традиційних романтичних тем і мотивів у реалістичному аспекті.
- Уміщення характерних для романтизму образів у реалістичний контекст, що надавало їм нового трактування.
- Поєднання засобів романтичної поетики (емоційні пейзажі, суб'єктивна розповідь про події та ін.) з прийомами реалізму (дослідження середовища, типові обставини, конкретні деталі та ін.).
- Переміщення головного ракурсу зображення на об'єктивне життя (середовище, взаємини людини й суспільства), але водночас використання способів розкриття внутрішнього світу людини (монолог, емоційна мова, психологічні деталі та ін.).
- Використання фантастики, романтичного гротеску, символів у межах реалістичної оповіді.

Чіткої межі між романтизмом і реалізмом у першій третині XIX ст. спочатку не було, бо основою для цих двох літературних напрямів стала індивідуально-авторська свідомість. Однак поступово реалістичні елементи поширювалися, поглиблювалися та утверджувалися в художній літературі. У Європі вони стали домінувати починаючи з 1840-х років і до 1870–1880-х років. Проте це не означає, що романтичні елементи зникли остаточно. Час від часу вони ще виникали в тих чи інших творах, однак реалістичні переважали, що було зумовлено характером самої дійсності, яка змінилася, й орієнтацією митців на її художнє дослідження в різних аспектах. Якщо ми називаємо якогось письменника

першої половини XIX ст. романтиком або реалістом, це означає, що в його творчості домінують ті чи ті елементи, але це не виключає наявності й інших.

Письменники XIX ст. були сміливими новаторами. Звісно, вони враховували досвід попередників, але при тому прокладали власні шляхи в літературі. Тому можна говорити про такі самобутні явища, як пушкінський стиль, бальзаківський роман (чи повість), байронічна поема, лермонтовські персонажі, гоголівський образ «маленької людини» тощо. Багато митців починали як романтики, але протягом творчої еволюції ставали на шлях глибокого реалістичного дослідження дійсності.



Г. Чернецов. Російські поети в Літньому саду. 1832 р.



Взаємодія (у художній літературі) — органічне поєднання різних елементів (напрямів, течій, жанрів, тем, мотивів, образних рішень, стилів та ін.) у художню цілість.

Реалізм (латин. *realis* — речовий, дійсний) — літературно-мистецький напрям, який полягає в усебічному відображенні взаємин людини й середовища, впливу соціально-історичних обставин на формування особистості.

Традиція — 1) у широкому розумінні — колективний досвід, закріплений у певних ідеях, цінностях, правилах, типах поведінки тощо; 2) у вузькому — усталений комплекс ознак, притаманних певній художній системі (напрям, течія, жанру, стилю, творчості письменника, окремому твору та ін.).

Новаторство — нові елементи, підходи, рішення, які з'являються в межах тієї чи іншої традиції.

Результати навчання

Осмислюємо прочитане. 1. Доведіть, що романтизм був, з одного боку, запереченням традицій, а з іншого — у ньому поступово сформувалися певні традиції художнього зображення людини та дійсності. **2.** Які новаторські ідеї, образи, прийоми поетики принесли в романтизм митці (на прикладі 1 відомого вам твору)?

Творче завдання. 3. Розподіліть наведені нижче теми й мотиви за літературними напрямами (романтизм, реалізм). Які з них можуть належати одночасно й романтизму, і реалізму? Намалюйте схему. Поясніть. *Світова скорбота, самотність, вплив середовища на людину, утеча від дійсності, нещасливе кохання, конфлікт мрії і реальності, влада грошей, трагедія «маленької людини», важкі умови праці, доля дитини-сироти.*

Дискусія. 4. Новаторство в літературі — це заперечення чи творче продовження традицій?

Робота в групах. 5. За допомогою інтернету з'ясуйте особливості соціально-історичного процесу й культури країн Європи 1820–1840-х років (Англія, Німеччина, Франція, Україна). Що змінилося порівняно з початком XIX ст.? Які проблеми стали актуальними для суспільства того часу?

Життєві ситуації. 6. Ким краще бути в сучасних обставинах — романтиком чи реалістом у сприйнятті дійсності?

Проект. 7. Створіть презентацію про письменника (письменницю) або художника (художницю) 1820–1840-х років. Які елементи в його (її) творчості переважали — романтичні чи реалістичні? Поясніть.





ОЛЕКСАНДР ПУШКІН

1799–1837 рр.



1. Що вам відомо про життя та творчість О. Пушкіна?
2. Які його твори ви читали? Які образи особливо запам'яталися? Чому?
3. Підготуйте повідомлення на тему «Переклади творів О. Пушкіна українською мовою».



Специфіка російського романтизму. Романтизм у російській літературі тісно пов'язаний із загальноєвропейським розвитком культури, проте обумовлений і суто російськими чинниками.

По-перше, виникнення романтизму в Росії залежало від специфічних соціально-історичних умов. Волелюбні настрої дуже потужно зазвучали після перемоги Росії у визвольній війні 1812 р. Перемога над французьким військом під проводом Наполеона, яку здобули передовсім широкі народні маси, спричинила великий суспільний протест у Росії. Однак невдовзі імперія придушила прояви свободи. Невдоволення соціальною дійсністю, мотиви розчарування, туги за високими ідеалами відображено у творах російських романтиків на початку XIX ст.

Повстання декабристів¹ на Сенатській площі 1825 р., яке завершилося поразкою, стало початком великої драми російського суспільства в епоху XIX ст. Якщо до 1825 р. передові люди Росії ще вірили в перемогу свободи й братерства, то після 1825 р. жорстока реакція розвіяла всі надії та поривання. Тому в романтичній літературі наприкінці 1820 — у 1840-х роках поширилися мотиви відчуження, самотності, нездійснених мрій. Розрив між ідеалом і дійсністю, що панував у російській літературі, був обумовлений жорстокими умовами життя в Росії того часу.

По-друге, романтизм у російській літературі виник як заперечення класицизму й Просвітництва. На початку XIX ст. митці побачили неможливість утілення просвітницьких ідей у життя. Їх також не влаштовували закони класицизму, що вже не могли адекватно відобразити духовну атмосферу російського суспільства. Письменники шукали інші засоби для відтворення складної дійсності, внутрішнього світу особистості, нових думок та ідеалів.

По-третє, глибокий зв'язок із життям, народом, культурою є визначальною ознакою російського романтизму. Російські романтики створили самобутні національні образи, збагатили художню мову новими словесно-зображальними засобами, широко застосовували фольклор у своїх творах.

Представниками романтизму в російській літературі стали *В. Жуковський, К. Батюшков, К. Рилєєв, О. Пушкін, М. Лермонтов* та ін.

Взаємодія романтизму й реалізму в російській літературі. У російській літературі першої половини XIX ст., крім романтичних тенденцій, швидко формувалися реалістичні традиції. Письменників дедалі більше цікавило реальне життя, умови існування

¹ *Декабристи* (від рос. *декабрь* — *грудень*) — учасники повстання на Сенатській площі в Санкт-Петербурзі 14 грудня 1825 р. Повстання було організовано дворянами, які після смерті Олександра І намагалися змінити державний устрій Російської імперії на парламентську республіку.



людини, типові характери (а не суто виняткові особистості). Однак між романтиками й реалістами в російській літературі не було протиставлення. Деякі письменники починали як романтики, а потім переходили до глибокого аналізу соціальної дійсності, дослідження витоків характерів, обумовленості вчинків героїв соціальними умовами. Так, у творчості О. Пушкіна, М. Лермонтова, М. Гоголя органічно поєдналися романтичні й реалістичні традиції. Це можна простежити на прикладі окремих творів: «Вечори на хуторі біля Диканьки» й «Тарас Бульба» М. Гоголя, «Євгеній Онегін» О. Пушкіна, «Герой нашого часу» М. Лермонтова та ін. Російські письменники слідом за європейськими романтиками творчо використовували фольклор і народні традиції, розробляли теми самотності й трагічного кохання, натхненно змальовували природу, створювали образи героїв, протиставлених натовпу. Водночас російські письменники принесли й нове реалістичне бачення, нові теми й образи.

Ще одним художнім відкриттям російської літератури першої половини XIX ст. став образ «маленької людини» — пересічної, нічим не примітної, такої, як усі. Російська класична література того часу просякнута пафосом співчуття до «маленької людини», до її трагічної долі в суспільстві.

О. Пушкін і влада. Олександр Пушкін народився 6 червня (26 травня за старим стилем) 1799 р. в м. Москві (Росія) у дворянській родині. Під час навчання в Ліцеї в 1811–1817 рр. (Царське Село, неподалік від Санкт-Петербурга) він переймався передовими ідеями. Після війни 1812 р. в російському суспільстві посилювалися волелюбні настрої. У той час поет познайомився з Петром Чаадаєвим, який своїми ідеями та роздумами про суспільний лад вплинув на його свідомість і спонукав замислитися над власним поетичним покликанням.

У 1817 р. О. Пушкін улаштувався на службу в Колегію іноземних справ у Санкт-Петербурзі. Однак, окрім служби, займався поетичною творчістю і брав участь у діяльності гуртка «Зелена лампа», де збиралися не тільки митці, а й політичні діячі, котрі прагнули змінити суспільний лад у Росії. Суспільно-мистецькі захоплення О. Пушкіна зумовили волелюбний характер його ранньої лірики.

Незважаючи на величезний успіх Пушкіна-поета в широкій публіки, його надто сміливі для того часу вірші викликали обурення царя Олександра I. Розуміючи небезпечність поетичного слова митця, цар вирішив відправити письменника на заслання в Сибір, але втручання друзів (П. Чаадаєва, В. Жуковського, М. Карамзіна та ін.) урятувало поета. У 1820 р. його відправили в південні губернії імперської Росії. Він відвідав Кавказ, Крим, Одесу, Херсон, Кишинів, Київщину, Полтавщину тощо. Південна природа, історія та усна народна творчість надихали його на романтичні вірші й поеми.

У серпні 1824 р. О. Пушкін повернувся в родовий маєток — с. Михайлівське (Псковська обл., Росія). Віддалення від столиці й друзів поет сприймав дуже болісно, але не припиняв творчої діяльності. Саме тут він дізнався про повстання декабристів проти самодержавства 1825 р. на Сенатській площі в Санкт-Петербурзі, про те, що п'ятьох декабристів повісили, а решту повстанців цар відправив у Сибір. Поет відгукнувся на трагічну подію новими творами, у яких проблема боротьби з владою зазвучала ще потужніше.



М. Ге. Пушкін
у Михайлівському. 1875 р.



В. Гау. Портрет Наталії Гончарової (Пушкіної). 1844 р.

Коли О. Пушкін отримав дозвіл повернутися до Москви й Санкт-Петербурга, він потрапив у вир світського життя. На одному з балів поет побачив юну Наталію Гончарову, у яку пристрасно закохався. Їй присвятив сонет «Мадонна».

Збулось бажання це в житті моїм. Творець
Тебе мені послав, тебе, моя Мадонна,
Краси небесної божественний взірець.

(Переклад Максима Рильського)

Однак її родина тривалий час не давала згоду на шлюб. Мати вимагала не тільки матеріального забезпечення для своєї доньки, а й офіційного засвідчення благонадійності поета. О. Пушкін вимушений був звернутися до шефа жандармів, графа Бенкендорфа з проханням підтвердити такий статус. Нарешті батьки Н. Гончарової погодилися видати доньку заміж за поета.

Восени 1830 р. О. Пушкін приїхав у родовий маєток у с. Болдіному (Нижньогородська обл., Росія), щоб владнати майнові справи. Однак через епідемію холери йому довелося затриматися там на місяць. Цей період у творчості митця отримав назву *болдінська осінь*.

18 лютого 1832 р. в м. Москві відбулося вінчання О. Пушкіна й Н. Гончарової. У шлюбі з Н. Гончаровою у них народилося четверо дітей (Олександр, Марія, Григорій, Наталія). Однак конфлікт поета з владою постійно поглиблювався, що позначилося на його сімейному житті. Царське оточення використовувало будь-яку можливість (навіть дружину письменника), щоб морально принизити митця. Його незалежна позиція суперечила загальноприйнятій суспільній думці.

Заздрість, світські плітки, постійні обмеження, моральний тиск і цькування — усе це ускладнювало життя О. Пушкіна та його родини. Трагічна розв'язка була невідворотною.

У листопаді 1836 р. виник конфлікт О. Пушкіна з поручиком Геккереном (Дантесом). Сварка між ними відбулася через Наталію Миколаївну, за честь якої заступився О. Пушкін. Конфлікт призвів до дуелі, яка відбулася на Чорній річці. Під час дуелі поет був поранений. Звідти його у важкому стані привезли додому — на квартиру в Санкт-Петербурзі. Поруч були дружина, лікар, вірний друг поет В. Жуковський. Проте врятувати митця не вдалося.

О. Пушкін помер 10 лютого (29 січня за старим стилем) 1837 р. в м. Санкт-Петербурзі.

В. Жуковський згодом упорядкував його рукописи, підготував до видання неопубліковані твори. А юний поет М. Лермонтов відгукнувся на трагічну подію віршем «На смерть поета» (1837), де йдеться про конфлікт митця та влади. Цей вірш відтворює не тільки трагедію О. Пушкіна, а й духовну драму всього покоління передових людей Росії, які повстали проти імперії.

Літературна прогулянка

О. Пушкін і М. Гоголь

О. Пушкін і М. Гоголь познайомилися 31 травня 1831 р., уже після виходу у світ гоголівських «Вечорів на хуторі біля Диканьки». Після вінчання О. Пушкін і Н. Гончарова переїхали до Царського Села (дача Китаєвої), куди часто приїжджали друзі О. Пушкіна — В. Жуковський та М. Гоголь. Вони обговорювали твори й подальші плани. За словами М. Гоголя, О. Пушкін подарував йому сюжети для п'єси «Ревізор» і поеми «Мертві душі». О. Пушкін завжди підтримував М. Гоголя, а той вважав його своїм учителем. Звістка про смерть О. Пушкіна надійшла до М. Гоголя за кордоном. Він болісно переживав втрату духовного наставника, тільки обіцянка О. Пушкіну завершити «Мертві душі» тоді врятувала М. Гоголя від розпачу.



Лірика



Етапи й провідні мотиви лірики О. Пушкіна. Шість років, які О. Пушкін навчався в Царськосільському ліцеї, здійснили великий вплив на становлення художнього світобачення митця. Національний протест, зумовлений війною 1812 р., участь у літературному житті доби — усе це сприяло формуванню та розвитку таланту письменника. У його ліцейській ліриці згадано імена багатьох античних авторів, видатних митців доби Відродження та нового часу. Романтичними мотивами кохання, дружби й радощів буття просякнuto чимало ліцейських творів, серед яких переважали жанри оди, послання, елегії. Водночас поет прагнув розширити тематичний діапазон віршів. Вірш *«Ліцинію»* (1815) є зразком політичної лірики, де утверджено волелюбні мотиви, які стали провідними в подальшій творчості поета. У *«Спогадах про Царське Село»* (1814) теж потужно зазвучали ідеї свободи та пошуку шляхів реалізації для передових людей того часу.

Петербурзький період життя О. Пушкіна (1817–1820) позначений захопленням передовими суспільними ідеями. У колі політичних дискусій народжувалася волелюбна лірика митця. Вірш *«Вольність»* (1817) засвідчив новаторство в жанрі оди. Якщо в одах доби класицизму оспівували правителів і видатних історичних діячів, то О. Пушкін поетизував Свободу, яку ставив понад усе. У вірші-посланні *«До Чаадаєва»* (1818) ідеться про суспільні настрої, що панували серед прогресивної молоді. У ньому звучать полум'яні ораторські інтонації поета, який порушив важливі соціально-політичні проблеми й закликав боротися проти жорстокої влади.

Любові, слави і надії
Недовго тішив нас обман,
Забави зникли молодії,
Як сон, як вранішній туман.

Та в нас киплять іще бажання,
Під тиском влади роковим
Душею, серцем молодим
Вітчизни чуєм заклинання.

(Переклад Максима Рильського)

У вірші *«Село»* (1819) поєднано елементи елегії (опис сільської природи, мирного життя селян) і гострої сатири (критика кріпацтва).

У петербурзький період О. Пушкін написав поему *«Руслан і Людмила»* (1820), що стала визначним твором романтизму. Використовуючи традиції фольклору, поет наблизив романтичну історію кохання до сучасних читачів, створив образ автора-співрозмовника, яскравий і неповторний казковий світ. Поет-романтик В. Жуковський, прочитавши поему, подарував письменникові свій портрет із написом: «Переможцю учневі від переможеного вчителя».

Результатом південного заслання (1820–1824) О. Пушкіна стали романтичні «південні» поеми, створені під впливом «східних» поем Дж. Байрона. Незвичайний герой, екзотичні пейзажі, сильні пристрасті — усе це втілено в «південних» поемах О. Пушкіна: *«Кавказький бранець»* (1821), *«Бахчисарайський фонтан»* (1823), *«Цигани»* (1824).

У с. Михайлівському в період 1824–1826 рр. було створено чудові романтичні вірші *«До моря»*, *«К***»* (*«Я мить чудову пам'ятаю...»*), *«Пророк»*, а також історичну драму у віршах *«Борис Годунов»*, де порушено проблему «влада і народ». Поет дійшов висновку, що жорстокість будь-якої влади зумовлена рабською покірністю народу, «який мовчить» і не чинить спротиву свавіллю.

Дізнавшись про поразку повстання декабристів 1825 р., О. Пушкін написав вірш-послання *«До Сибіру»* (*«У глибині сибірських руд...»*, 1827), у якому відкрито висловив підтримку тим, хто насмілювався повстати проти влади.





В. Попков. Осінні дощі. 1974 р.

він створив казки у віршах: «Казка про попа та його робітника Балду» (1830), «Казка про рибалку та рибку» (1833), «Казка про мертву царівну і сімох богатирів» (1833), «Казка про золотого півника» (1834).

У 1833 р. була написана поема «Мідний вершник», де зображено символічний образ жорстокої влади, від якої потерпає «маленька людина».

Поет створив безсмертні зразки філософської, політичної та пейзажної лірики. А його поеми — романтичні й реалістичні — стали новим словом в історії літератури. Твори О. Пушкіна відображають почуття та переживання людини першої половини ХІХ ст., водночас вони містять глибокі філософські роздуми й вічні моральні уроки.

«К***» («Я мить чудову пам'ятаю...»). Вірш присвячений реальній жінці (Анні Петрівні Керн), але давно вийшов за межі конкретної історії із життя автора, набувши актуального змісту для всіх поколінь. Головна тема вірша — це кохання, яке із часом не вмирає, дає нове життя та натхнення душі людини. Твір написаний у формі послання, у ньому простежується поступовий рух сюжету — від минулого до теперішнього. У перших двох строфах ліричний герой згадує про зустріч із жінкою, яка сколихнула його творчу уяву. Третя та четверта строфи — опис подальших важких років, коли під впливом життєвих буревіїв милий образ «розтанув» у часі. Але глибоке почуття не зникло, нова зустріч із давньою знайомою спричинила внутрішнє піднесення.

Суто романтичну тему введено в реалістичний контекст, але водночас вона має і філософський зміст. Поет утверджує думку про те, що людина повинна цінувати високе почуття кохання, воно пробуджує в ній найкращі сили й натхнення.



Я пам'ятаю мить чудову,
Коли мені з'явилась ти,
Як привид, сповнений любов'ю,
Як геній чистий краси.

В сумній холодній безнадії,
В людській тривожній метушні,
Звучав твій голос, наче мрії,
Ти часто снилася мені.

К * * * (1825)

Йшли роки. Мрії чарівничі
Розвіяв вітер часу злий,
І я забув твоє обличчя,
Твій стан і голос ніжний твій.

У глушині важкій вигнання
Минали дні мого життя
Без божества і без палання,
Без сліз, кохання, без чуття.

Душа проснулась в мить чудову.
І знов мені з'явилась ти,
Як привид, сповнений любов'ю,
Як геній чистий красоти.

І серце б'ється променисте,
В моїй душі воскресли знов
І божество, й натхнення чисте,
Й життя, і сльози, і любов.

(Переклад Володимира Сосюри)

Результати навчання

Осмислюємо прочитане. 1. Відтворіть послідовність подій у вірші. Назвіть частини сюжету. Розкрийте зв'язок із біографією поета. **2.** Охарактеризуйте образи ліричного героя та ліричної героїні твору О. Пушкіна.

Творче завдання. 3. Дайте власне тлумачення пушкінському вислову «геній чистий красоти» (рос. «гений чистой красоты»). **4.** Створіть пост для соцмереж про прочитаний вірш О. Пушкіна.

Дискусія. 5. Чи може кохання спалахнути знову після розлуки?

Робота в групах. 6. За допомогою інтернету створіть 1–2 статті для каталогу «Жінки-адресати пушкінської лірики».

Життєві ситуації. 7. Як освідчуються в коханні сучасні молоді люди? Які засоби, на ваш погляд, є доречними? Наведіть приклади освідчень із вашого або відомого життєвого досвіду.

Проект. 8. Порівняйте переклади вірша «К***» В. Сосюри та Ю. Отрошенка. Хто з них, на вашу думку, більш точно відтворив оригінал?

«**Я Вас любив...**». Кому присвячений цей вірш? Про це давно сперечаються біографи й дослідники, але достеменною відповіді немає. Однак це не важливо, адже головне — вираження високого та шанобливого ставлення ліричного героя до жінки.

Ліричний герой палко кохав, вогонь почуття ще не згас у його душі. Однак він не вимагає відповіді, не гнівається, що його не люблять... Щастя та спокій коханої для нього важливіші за власне задоволення і гордість. Кохання принесло йому біль і радість, а це — найбільші скарги його серця. Під впливом обставин він мусить відступити, але бажає коханий тільки всього найсвітлішого й не менш пристрасного кохання, яке пережив сам.

Цей вірш О. Пушкіна засвідчує про його велику майстерність. Митець у 8-ми поетичних рядках розповів про трагедію нерозділеного кохання. Читач може тільки здогадуватися про те, чому розлучилися він і вона, які обставини стали на заваді взаємному коханню, чому ліричний герой любив таємно, згораючи від ревнощів... Кохання чоловіка і жінки огорнено у вірші серпанком романтичної таємниці. Але які б випробування не переживав пушкінський герой, він зберігає благородну душу, чисте полум'я любові. У вірші «Я вас кохав...» почуття кохання має поступитися іншому почуттю — самопожертві. Ліричний герой перемагає власну пристрасть, щоб не завадити щастю коханої з іншим чоловіком.



«Я ВАС ЛЮБИВ...» (1829)

Я вас любив; а може, Вас люблю я,
Не згас огонь у серці ще моїм;
Та хай любов моя більш не хвилює,
Я засмутить не хочу Вас нічим.

Я Вас любив безмовно, безнадійно,
То ревнував, то плакав, то зітхав,
Я Вас любив і ніжно так, і мрійно,
Як дай Вам Бог, щоб інший Вас кохав!

(Переклад Ігоря Муратова)



Осмилюємо прочитане. 1. Розкрийте ставлення ліричного героя до коханої жінки. 2. Чому розлучаються ліричний герой і героїня? 3. Як ставиться до розлуки ліричний герой?

Творче завдання. 4. Випишіть із вірша «Я вас любив...» дієслова. Простежте розвиток почуттів ліричного героя.

Дискусія. 5. Чи можна назвати почуття, висловлене у вірші, шляхетним? Що таке *шляхетне кохання*?

Робота в групах. 6. За допомогою інтернету знайдіть ілюстрації за мотивами лірики О. Пушкіна. Які з них дотичні до теми вірша «Я вас кохав...»? Поясніть.

Життєві ситуації. 7. Яку роль, на вашу думку, відіграє кохання в духовному житті людини?

Проект. 8. За допомогою інтернету дізнайтеся, як стали «родичами» О. Пушкін і М. Гоголь по лінії нащадків. Намалуйте генеалогічне дерево родоводу О. Пушкіна.

«Я пам'ятник собі воздвиг нерукотворний...». Вірш написаний у 1836 р., незадовго до загибелі поета. Це вільний переклад оди античного поета Горація «До Мельпомени» («Я пам'ятник собі створив...»). Цей твір перекладали М. Ломоносов, Г. Державін, В. Капніст, О. Востоков та ін. Кожний із митців, перекладаючи оду Горація, намагався осмислити своє поетичне покликання, значення власної творчої спадщини. О. Пушкіну були відомі різні переклади твору Горація, але він створив цілком оригінальний твір.

Пам'ятник — це символ поезії, мистецького покликання. Митець підкреслив у вірші волелюбний зміст своєї творчості. Він утверджує думку про те, що мистецтво завжди вільне й незалежне, фантазія не підкоряється ніяким приписам та обмеженням. Головне призначення поета — пробуджувати добрі почуття, оспівувати Свободу й захищати поетичним словом тих, хто боровся та загинув за неї.

Поет, за словами О. Пушкіна, має творити, не звертаючи уваги на думку юрби, не потребує винагород — вінця чи похвали. Справжнє мистецтво вище за все, бо воно — від Бога. Тільки вічність, час, наступні покоління зможуть справедливо оцінити справжнього митця.

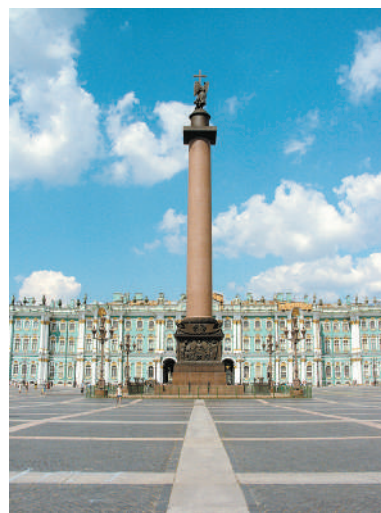


Exegi monumentum¹ (1836)

Я пам'ятник собі воздвиг нерукотворний,
Тропа народна там навіки пролягла,
Олександрійський стовп, у славі необорний,
Йому не досягне чола.

Ні, весь я не умру, я в лірі жити буду,
Від праху утече нетлінний заповіт, —
І славу матиму, допоки серед люду
Лишиться хоч один піїт.

Про мене відголос пройде в Русі великій,
І нарече мене всяк суций в ній язык,
І гордий внук слов'ян, і фін, і нині дикий
Тунгус, і друг степів калмик.



Олександрійська колона
(Олександрійський стовп). 1834 р.

¹ Я воздвиг пам'ятник (латин.) — початок оди Горація.

І довго буду тим я дорогий народу,
Що добрість у серцях піснями викликав,
Що в мій жорстокий час прославив я Свободу
І за провинних обставав.

Виконуй Божестьке, о музо, повеління,
Огуди не страшись, вінця не вимагай,
Спокійна завжди будь на кривди й на хваління
І дурня впертого минай.

(Переклад Максима Рильського)

Результати навчання

Осмислюємо прочитане. 1. Назвіть провідні ідеї вірша О. Пушкіна «Я пам'ятник собі воздвиг нерукотворний...». 2. Як автор визначає ставлення суспільства до його поезії? Наведіть цитати. 3. Що ви знаєте про декабристів? Знайдіть у вірші рядки, у яких автор співчуває декабристам. 4. У чому, згідно з авторською концепцією, О. Пушкін убачає цінність своєї поезії? Наведіть цитати.

Творче завдання. 5. Випишіть із вірша застарілі слова й доберіть до них синоніми. Поясніть значення. Складіть речення.

Дискусія. 6. Чому у вірші слово *Свобода* написано із великою літери?

Робота в групах. 7. Визначте, які народи згадано у вірші. Дізнайтеся про їхню історію. Покажіть на мапі місця їхнього проживання. Поясніть, чому автор у вірші про призначення поета та поезії згадує про представників різних народів.

Життєві ситуації. 8. Які пам'ятники, присвячені поетам, є у вашій місцевості? Як вони розкривають сутність внеску митця або мисткині в національну культуру?

Проект. 9. За допомогою інтернету з'ясуйте історію пам'ятника, який О. Пушкін назвав Олександрійським стовпом. Які події пов'язані із цим витвором архітектури? Яке символічне значення він набув у вірші О. Пушкіна?



«Євгеній Онегін». Задум і проблематика. О. Пушкін розпочав роман у віршах «Євгеній Онегін» 9 травня 1823 р. в м. Кишиневі (під час південного заслання). Більшу частину твору він написав у с. Михайлівському. Останні розділи створював у с. Болдіному. Лист Онегіна до Тетяни написаний тоді, коли роман був майже завершений.

Спочатку в романі, згідно із задумом митця, мало бути дев'ять глав, але в процесі роботи одну главу автор вилучив: її фрагменти було надруковано окремо під назвою «Уривки з подорожі Онегіна». Поет неодноразово розпочинав роботу й над десятою главою, де провідною мала стати декабристська тема. Однак через неможливість подолати цензурні обмеження О. Пушкін знищив цей розділ у 1830 р.

Письменник поставив перед собою мету — зобразити типовий образ представника російської молоді на початку XIX ст., розчарованого, самотнього, який не знаходить свого місця в навколишньому середовищі. На перший погляд, це суто романтична тема — конфлікт особистості із суспільством. Подібну тему розробляв Дж. Байрон у поемі «Паломництво Чайльд Гарольда». Однак О. Пушкін



В. Сєров. Пушкін на лаві в парку. 1899 р.



пішов далі, поставивши образ «зайвої людини» у сучасний контекст, порушивши актуальні проблеми реальної дійсності.

У процесі роботи над твором проблематику роману у віршах було поступово розширено. У «Євгенії Онегіні» порушено проблеми, що стосуються різних аспектів життя людини й суспільства: • *соціальні* (суспільне середовище та його вплив на людину, духовна порожнеча столичного життя, приземлене існування сільських обивателів, доля «зайвої людини», кріпацтво та ін.); • *психологічні* (кохання, пошук духовної реалізації особистості, людські стосунки та ін.); • *філософські* (життя і смерть, сутність кохання, культура та її розвиток, сенс буття та ін.); • *естетичні* (призначення мистецтва та митця, шляхи розвитку роману, автор та його творча свобода та ін.).

Особливості жанру роману у віршах. Звернення до жанру роману дало можливість письменникові широко ввести у твір сучасність, типові образи людей з їхніми реальними долями, приватним життям. Але О. Пушкін створював не просто роман, а роман у віршах. Саме вірші надали роману як епічному жанру потужне ліричне начало, можливість поєднати зображення об'єктивної реальності з відображенням складних процесів, що відбуваються у внутрішньому світі особистості. Об'єктивне й суб'єктивне в романі тісно переплітаються, що засвідчує взаємодію романтизму й реалізму.

О. Пушкін, використовуючи здобутки романтизму, створив уже не романтичний, а перший російський реалістичний роман, де, крім деяких романтичних ознак, виявилися і тенденції реалізму: • дослідження впливу середовища на людину; • зображення особистості не тільки в психологічному, а й у соціально-історичному аспекті; • змалювання типових характерів у типових обставинах; • настанова на достовірність життєвих колізій.

«Євгеній Онегін» — роман у віршах	
Епічне начало	Ліричне начало
Розповідь про події та героїв від імені автора.	Глибокий психологізм у розкритті характерів персонажів, увага до їхнього внутрішнього світу.
Наявність кількох сюжетних ліній і багатьох дійових осіб.	Неприхована авторська позиція, емоційна оцінка подій, героїв, суспільства.
Дія відбувається протягом значного проміжку часу.	Авторські відступи, що стосуються різних аспектів людського життя.
Збільшення обсягу твору порівняно з поемою.	Відхилення від прямолінійного сюжету, вільний перехід у різні часи, простори.
Орієнтація на зображення реального життя в його різноманітних проявах.	Віршована форма.

Літературна прогулянка

Чому О. Пушкін назвав роман «Євгеній Онегін»?

Згідно з романтичною традицією, ім'я головного героя використовували в назві твору. Письменник прагнув показати образ свого сучасника всебічно, з його позитивними й негативними рисами. Прізвище Онегін утворено від назви великої річки Онега, а великі річки, як зазначив дослідник Ю. Лотман, ніколи не належали окремим родинам. Отже, у прізвищі Онегін підкреслено унікальність і внутрішню незалежність героя, його величезний внутрішній потенціал, рухливість характеру (як плин широкої річки). До речі, прізвище Ленський також утворено від назви великої річки — Лени. Тож образи Ленського й Онегіна у творі втілюють два типи світобачення, протиставлені як романтик і реаліст.



Онегінська строфа. Для створення роману у віршах О. Пушкін використав специфічну, онегінську, строфу, що характеризується внутрішньою самостійністю, легкістю та відкритістю. Онегінська строфа давала можливість авторові розвивати в часі одну й ту саму тему або швидко змінювати ракурс, переходити до інших тем і мотивів, вести за собою читачів і звертати їхню увагу на різні предмети та явища, орієнтуватися не тільки в сучасному матеріалі, а й здійснювати екскурси в минуле та навіть зазирати в майбутнє персонажів.

Від романтизму до реалізму. Безперечно, на створенні роману у віршах позначився досвід «Паломництва Чайльд Гарольда», «східних» і «комічних» поем Дж. Байрона. О. Пушкін використав ці досягнення як поєднання лірики й сатири, поділ твору на окремі глави й систему епіграфів до них, діалог автора з героями та читачами, строфічну організацію оповіді, що давала можливість вільних переходів у часі й просторі.

Однак, ідучи слідом за Дж. Байроном та іншими романтиками, О. Пушкін змінював художні ракурси, сам погляд на світ був кардинально іншим. Поет зображував події та явища вже не як романтик, а як реаліст. За розмаїттям деталей і дрібниць О. Пушкін прагнув дослідити загальні закономірності суспільного життя, здійснити глибокий аналіз дійсності, показати залежність вчинків героїв від соціальних обставин.

Нові підходи до зображення персонажів. Якщо в поемах Дж. Байрона герой зазвичай був центром сюжету, то в романі у віршах «Євгеній Онегін» письменника цікавить не тільки герой/героїня, а й усі обставини його/її життя, формування характеру, виховання, широке суспільне та культурне тло того часу.

До того ж у романі у віршах О. Пушкіна в центрі опиняється не один, а кілька героїв. Поряд з Євгенієм Онегіним автор поставив Тетяну Ларіну, Володимира Ленського, Ольгу. Сам автор теж є активною дійовою особою та розповідачем.

У романі немає чіткого поділу на головних і другорядних героїв. Хто ж головний герой твору? Онегін? Але образ Тетяни не менш важливий. А в деяких главах багато уваги приділено образу Ленського. Отже, стосовно роману у віршах О. Пушкіна можна говорити про персонажів різних планів (першого, другого, третього та ін.), герої виходять на певний план залежно від сюжетної ситуації. Це також стало новим словом в організації художньої структури роману.

Сюжет і композиція. В організації сюжетно-композиційної структури твору О. Пушкін також ішов від романтизму. У романі «Євгеній Онегін» розгортається основна дія де є чимало відхилень — роздумів автора про різні події та явища.

У романі є п'ять композиційних вершини, пов'язаних із любовними історіями героїв і героїнь: лист Тетяни — відповідь Онегіна — дуель — лист Онегіна — відповідь Тетяни. В О. Пушкіна головною є не сама подія, а її обумовленість, реальні (об'єктивні та суб'єктивні) умови, що призвели до того чи іншого вчинку. Наприклад, дуель Онегіна й Ленського зображено не в романтичному аспекті (як боротьба персонажів за красуню), а цілком реалістично — до трагедії призвели певні обставини (психологічні та суспільні).



О. Самокиш-Судковська. Євгеній Онегін у своєму кабінеті. Ілюстрація до роману у віршах О. Пушкіна «Євгеній Онегін». 1908 р.



О. Пушкін.
Євгеній Онегін. 1830 р.

Образ Онегіна. Євгенія Онегіна зображено розчарованим, таємничим, він до кінця не зрозумілий для читачів. Із цим героєм пов'язаний один із провідних мотивів — нудьга. Євгеній Онегін пересичений любовними історіями, розвагами, метушнею світу. Але О. Пушкін надає цьому мотиву новий реалістичний зміст. Нудьга героя обумовлена не тільки психологічними чинниками, а й суспільними обставинами, які не дають можливості духовної реалізації людини.

Про нудьгу як про задуху, духовну порожнечу й марноту суспільного життя говорить у своєму завершальному монолозі й Тетяна.

Окрім байронівських впливів, в образі Євгенія Онегіна поєднано риси й інших героїв літератури, філософії та культури. Наприклад, його образ подано через порівняння з літературними й реальними героями пушкінського часу (Байрон, Чацький, Чадаєв (Чаадаєв)). Онегін відрізняється від своїх літературних попередників. Він не відірваний від світу, а набагато глибший, його внутрішній світ перебуває в постійній динаміці. А головне — герой, як і автор, тверезо й цілком реально сприймає дійсність і людей.

Художній образ Євгенія Онегіна розпочинає галерею «зайвих людей» у літературі російського реалізму. Цю традицію потім продовжать М. Лермонтов, Ф. Достоевський, І. Тургенєв, А. Чехов та ін.

Ленський. Образ Володимира Ленського цілком відповідає засадам романтичної естетики, від якої відходив О. Пушкін та яку іронічно розвінчував у своєму творі. Автор підкреслює деталі романтичної зовнішності героя, його захоплення німецькою поезією та філософією. Психологічну характеристику романтика Ленського поглиблено за допомогою традиційних символів і рим, якими сповнена поезія.

Літературна прогулянка

Чому посварилися Ленський з Онегіним?

Конфлікт двох приятелів Ленського й Онегіна відбувається під час балу в домі Ларіних. Формально друзі посварилися через Ольгу, яку запросив танцювати Онегін. Але насправді — через Тетяну, напроти якої посадили за столом Онегіна. Він потрапив у незручну ситуацію, у полон провінційної гри, у якій йому було відведено роль «нареченого». Це надто дратувало героя, який утік із світського суспільства з його умовностями й порожнечою, а тут знов опинився в подібних обставинах. Тому Онегін вирішив «помститися» Ленському за те, що той привів його до Ларіних. Для своєї «помсти» Онегін обрав бальні танці, на які запросив Ольгу. У XIX ст. на балах танці мали свою символіку й таємний зміст. Вальс — другий бальний танець — користувався в 1820-х роках репутацією надто вільного танцю. Тому коли Ольга пішла танцювати вальс з Онегіним, її поведінка схвилювала Ленського. Мазурка — кульмінація будь-якого балу в той час. Під час веселої мазурки, як правило, відбувалися любовні розмови й освідчення. Танцювати з кимось мазурку або пообіцяти цей танець означало виявити згоду на любовні стосунки. Ленський був обурений тим, що Ольга пішла танцювати мазурку з Онегіним. Герой-романтик сприймає це як зраду. Він, ображений, поїхав із дому Ларіних. Оскільки всі події спостерігало провінційне товариство, дуель була невідворотною.

Ленський у своїх вчинках керується сюжетами романтичної літератури. Він поводить за поширеною в той час моделлю поведінки романтичного героя. Обирає для себе даму серця, натхненно оспівує її. Однак його кохання до Ольги більше вигадане, аніж реальне. Коли Ольга погодилася танцювати з Онегіним, виникла двозначна ситуація: Ленський уявляє собі, що його кохана потрапила в полон до «диявола-спокусника», тому мусить її «врятувати». О. Пушкін іронічно висвітлює романтичні настрої Ленського, що відірвані від реального життя. Саме це призвело до його трагічної загибелі на дуелі з Онегіним. За допомогою іронії О. Пушкін розвінчує романтичне світобачення та пропонує читачам реалістичний погляд на події і життя.



О. Самокиш-Судковська. Ольга з Ленським. Ілюстрація до роману у віршах О. Пушкіна «Євгеній Онегін». 1908 р.

Тетяна. У творах романтизму не тільки герої, а й героїні були нерідко протиставлені. Подібний прийом простежується в романі у віршах «Євгеній Онегін». Справді, зовні Тетяна й Ольга — зовсім різні. Однак О. Пушкін як реаліст більше акцентує увагу не на зовнішніх контрастах героїнь (портрет, поведінка), а на їхніх психологічних характеристиках. Автор зображує багатий внутрішній світ Тетяни, яка, на відміну від Ольги, здатна на глибокі почуття та переживання. Тетяна любить природу, книжки й самотність. Її душа налаштована на високий поетичний лад. Однак на початку твору юна Тетяна ще не знає справжнього життя. Вона живе й діє як героїня любовного роману. Звідси — певна літературність у зображенні Тетяни в перших главах «Євгенія Онегіна». У її образі поєднано риси багатьох літературних героїнь сентиментальних і романтичних творів (Дж. Байрона, В. Жуковського, С. Річардсона, Ж. Ж. Руссо.).

Звернімо увагу на те, що лист Тетяни до Онегіна написаний французькою мовою, а автор пропонує його читачам як «неповний» переклад. Звісно, це пов'язано з особливостями виховання дворянських дівчат на початку ХІХ ст., яких із дитинства навчали говорити французькою. Лист Тетяни відображає силу першого почуття, у ньому використано деякі усталені романтичні метафори й символи (село — «в'язниця», герой — «рятівник» тощо).

Важливим художнім відкриттям О. Пушкіна стало відтворення духовної еволюції героя і героїні під впливом життя та суспільних обставин. Онегін порушує традицію зображення романтичних героїв. Замість того, щоб урятувати юну героїню, він дає їй моральний урок. Однак із часом змінюються і Тетяна, й Онегін. Багато переживши, Онегін через деякий час розуміє, що він любить Тетяну, й освідчується їй. Але вона теж змінилася: пройшла шлях від вигаданих ідеалів до відкриття самої себе — справжньої, а не романтичної героїні. У фіналі роману Тетяна живе не вигаданими, а реальними почуттями.

Образ автора. О. Пушкін у «Євгенії Онегіні» створив образ автора, який є цілком самостійним, веде розповідь, висловлює власні оцінки, вступає в діалоги з персонажами. Однак автора зображено не як романтика, а як реаліста. Він дає реальні характеристики та тверезі оцінки, бачить набагато ширше й глибше за своїх героїв, прагне зрозуміти причини трагедії їхнього життя, досягнути культуру й історичний рух суспіль-

ства. Реалістичний погляд обумовлюється багато в чому авторською іронією. Автор в О. Пушкіна націлений на дослідження різних аспектів суспільного життя, його хвилює доля людей із різних верств, життя столиці та провінції, мистецтво.

Відкритий фінал. Реалістичний роман як жанр спрямований на відображення живої, рухливої та не завершеної у своїх формах дійсності. Це яскраво виявилось в «Євгеній Онегін». Сучасники поета, які звикли до романтичних творів, очікували у фіналі роману певної розв'язки — поєднання сердець Тетяни й Онегіна (адже герой нарешті освідчився героїні, яка теж не забула про своє кохання). Однак суспільні обставини, реальне життя та суто внутрішні причини не дають змоги героям бути разом. Чому ж вони знову розлучаються? Що стане з кожним із них у майбутньому? О. Пушкін не дав відповіді. Фінал залишився відкритим для читачів, як і саме життя, у якому не завжди є відповіді на всі запитання.



Онегінська строфа — строфічна форма, створена О. Пушкіним для написання роману у віршах «Євгеній Онегін». Онегінська строфа складається із 14-ти рядків із перехресним, паралельним і кільцевим римуванням (*абаб вв гг дее дее*).

Експрес-урок «Справжня причина дуелі Онегіна й Ленського»



Результати навчання

Осмилюємо прочитане. 1. Які зовнішні та внутрішні причини призвели до того, що Євгеній Онегін став «зайвою людиною»? 2. З якими літературними героями інших письменників автор порівнює Онегіна? Як це характеризує героя? 3. Що драгувало Онегіна в навколишньому світі? Чому він не зміг знайти себе в ньому? 4. Як сприймала природу Тетяна Ларіна? Як розкривається характер героїні у зв'язку з природою? Наведіть відповідні цитати. 5. За що полюбила Тетяна Ларіна Євгенія Онегіна? 6. Які чесноти Тетяни оцінив нарешті через певний час Євгеній Онегін? Наведіть цитати. 7. Почуття яких персонажів роману можна назвати: а) вигаданими; б) справжніми; в) легковажними; г) тривалими? 8. Розкрийте особливості жанру роману у віршах.

Творче завдання. 9. Дайте власне визначення внутрішньої «хвороби» Євгенія Онегіна, про яку йдеться в першій главі. Чому вона «подібна до англійського спліну»? Якими були наслідки внутрішньої «хвороби» Онегіна? 10. Зіставте листи Тетяни й Онегіна. З якою метою кожний із них було написано? Які очікування в них утілено?

Дискусія. 11. Чому Тетяна Ларіна та Євгеній Онегін не змогли бути разом, хоча й кохали одне одного?

Робота в групах. 12. Назвіть імена митців, твори яких читала Тетяна Ларіна. За допомогою інтернету зберіть інформацію про тематику й проблематику їхніх творів. Визначте їхній вплив на характер юної героїні. 13. У присвяті автор охарактеризував твір як зібрання «глав пістрявих», «напівсмішних», «напівпечальних», «простонародних», «ідеальних». Наведіть приклади строф, які відповідають цим визначенням.

Життєві ситуації. 14. Висловіть власну позицію на тему «Як не стати «зайвою людиною» у суспільстві?».

Проект. 15. Дослідіть культурні традиції минулого століття, що відображено в романі «Євгеній Онегін» (бал, дуель, ворожіння, вбрання, помешкання та ін.). Підготуйте презентацію.





МИХАЙЛО ЛЕРМОНТОВ

1814–1841 рр.



1. Які твори М. Лермонтова ви знаєте? Пригадайте, про які переклади поета йшлося на уроках зарубіжної літератури.
2. За допомогою інтернету підготуйте розповідь про природу й історію Кавказу, зокрема про кавказькі війни XIX ст.
3. Розкажіть, як загинув поет О. Пушкін. З'ясуйте, яку роль у суспільстві XIX ст. відігравали дуелі. Висловіть власне ставлення.
4. Кого ви вважаєте героєм нашого часу?



Михайло Юрійович Лермонтов народився 3 (15) жовтня 1814 р. в м. Москві (Росія) у дворянській родині. У трирічному віці хлопчик залишився без батьків. Його мати Марія Михайлівна (з роду Арсенєвих) померла, а батько, Юрій Петрович Лермонтов, був відсторонений від виховання сина через конфлікти з владною бабусею Єлизаветою Олексіївною Арсенєвою. Вихованням та освітою Михайла все подальше життя опікувалася бабуся. Неясні спогади про маму, уривчасті зустрічі з батьком залишили глибоку рану в душі майбутнього поета, рано привчили до сумних роздумів, відчуття туги й самотності.

Дитинство Михайла пройшло в с. Тарханах Пензенської губернії (Росія). Здібний хлопчик був оточений безмежною любов'ю бабусі, яка доклала великих зусиль, щоб онук володів французькою, німецькою та англійською мовами, вільно читав латиною, грав на фортепіано, скрипці, флейті, співав, писав музику, чудово малював. З дитячих років він багато читав, був прекрасно обізнаний із художньою літературою минулого й сучасності. Улюблені твори Й. В. Гете, Ф. Шиллера та Дж. Байрона читав в оригіналах.

У 14 років Михайло був зарахований до Благородного пансіону Московського університету. Його вірші й малюнки відразу з'явилися в пансіонних рукописних журналах. Це були оригінальні твори, у яких юнак наслідував улюблених поетів-романтиків.

У 1830 р. юнак вступив на юридичний факультет Московського університету, але через конфлікт із викладачами залишив його й обрав для подальшого навчання зовсім інше поле діяльності — військову кар'єру. У цей час сформувався романтичний світогляд юнака, ліричний герой його ранніх віршів був сповнений могутньої пристрасті й трагічної приреченості. Улітку 1832 р. перед вступом до військової школи М. Лермонтов написав один із найвідоміших своїх творів — «Вітрило», де в образі вітрильника зобразив власну буремну душу.



Музей-заповідник М. Лермонтова.
с. Тархани (Росія)



Юнак навчався два роки в школі гвардійських підпрапорщиків і кавалерійських юнкерів, закінчив її в офіцерському званні корнета. З призначенням до гусарського полку, розташованого неподалік від Санкт-Петербурга, у Царському Селі, розпочалося самостійне життя М. Лермонтова. Спостереження за життям аристократів узято за основу драми *«Маскарад»* (1835). У творі йдеться про трагічну історію кохання, яка розгорталася на тлі підступності, гри та лицемірства. Тодішня цензура не дозволила авторові надрукувати драму через відверту критику вищого світу.

Перші перешкоди на шляху до широкої публіки не зупинили М. Лермонтова, він почав писати роман *«Княгиня Ліговська»*, у якому вперше з'явилося ім'я Печоріна. Автобіографічні моменти роману пов'язані з Варварою Лопухіною, глибоке почуття до якої поет проніс через усе життя.

У своїх романтичних віршах і поемах М. Лермонтов прагнув наслідувати двох улюблених поетів — Дж. Байрона й О. Пушкіна. Він обирав подібні теми та сюжети, його герої переймалися байронічними пристрастями. Водночас поет гучно заявив про творчу самотність і власний шлях у мистецтві:

Ні, я не Байрон, інший я
Обранець, людям ще не знаний,
Як він, мандрівець, світом гнаний,
Та руська лиш душа моя.

(Переклад Миколи Терещенка)

У 1830–1833 рр. митець написав кавказькі поеми (*«Черкеси»*, *«Ізмаїлбей»*, *«Мицирі»*, *«Кавказький бранець»*), у яких оспівував дух свободи й лицарської звитяги. У його художньому світі навіть гори — *«свободи вічні твердині»*.

Основним у творчості Лермонтова-поета став вірш *«Смерть поета»* (1837), у якому він звинуватив у загибелі О. Пушкіна тих, хто *«жадібним натовпом»* стоїть за тронем, тих, хто є катами *«Свободи, Генія і Слави»*. За цей сміливий твір молодий поет був переведений царським урядом до Нижегородського драгунського полку, який брав участь у військовій кампанії на Кавказі. Тобто тодішня влада свідомо відправила його в одне з найнебезпечніших місць — на загибель.

Перше заслання М. Лермонтова на Кавказ було нетривалим, але внутрішньо змінило поета. Коли він знов опинився в Петербурзі (завдяки зусиллям бабусі), то остаточно переконався, що життя вищого світу — це дріб'язковий,

бездушний і лицемірний маскарад. Поетові було *«нудно і сумно»*, йому були ненависні тиранія влади, байдужість інтелігенції, бездумна покірність народу.

Життя в Петербурзі для М. Лермонтова перетворилося на суцільну муку. Письменник дедалі сильніше відчував розчарування, безнадійну самотність і відчуженість. Навесні 1840 р. М. Лермонтов узяв участь у дуелі із сином французького посла Е. де Барантом, за що його було покарано засланням на Кавказ до регулярних військ. У цей час у Петербурзі вийшов друком роман *«Герой нашого часу»*, який викликав великий резонанс у широкої публіки. У листопаді 1840 р. було видано збірку *«Вірші М. Ю. Лермонтова»*.

За особисту відвагу на фронті М. Лермонтов був представлений до нагороди, отримав відпустку, але в



М. Лермонтов. Автопортрет.
1837 р.

столиці його не чекали, рішення про нагороду й відпустку було скасовано. Він мусив знову повернутися на Кавказ, до П'ятигорська, де затримався для лікування. У цей час було написано такі поетичні шедеври, як «Сон», «Круча», «Тамара», «Листок», «Побачення», «Пророк», «На дорогу йду я в самотині...».

М. Лермонтов був убитий 15 липня 1841 р. на дуелі Н. Мартиновим, з яким колись навчався в Школі юнкерів. Щодо останньої дуелі поета й досі не вщухають дискусії. Можливо, це був результат трагічних випадковостей, починаючи від несерйозного приводу для дуелі — уїдливі насмішки М. Лермонтова. Але є інша версія: нібито це було сплановане вбивство надто «незручного» для царської влади поета... Йому було тоді лише 26 років. На прохання бабусі його прах перевезли до с. *Тарханів (Росія)* і поховали у родинному склепі.

Лірика



Провідні теми й мотиви, ліричний герой. Лірика посідає центральне місце в спадщині М. Лермонтова. У ній відображено факти біографії, творчі пошуки письменника й події суспільного життя. Ліричний герой М. Лермонтова — передова людина своєї доби, яка не сприймає навколишню дійсність, позбавлену духовної мети й справедливості. Він сповнений романтичних надій і водночас глибоких розчарувань, здатний мислити критично, аналізувати зовнішній і власний внутрішній світ.

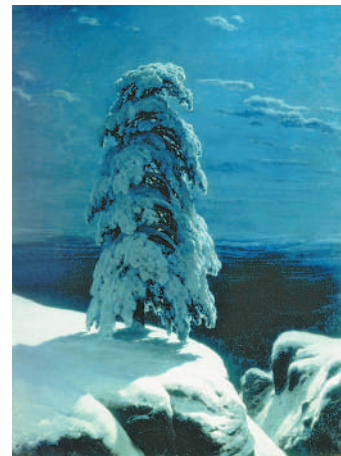
М. Лермонтов започаткував особливу традицію в російській поезії — «поезію думки». Рух ліричного сюжету у віршах письменника визначають роздуми, рефлексії головного героя, його сприйняття дійсності та самоаналіз. Розчарування і невдоволеність суспільством — одна з провідних тем митця. Вона набуває грандіозних, уселенських масштабів «світової скорботи», що, безумовно, походить із творчості Дж. Байрона. Тема невдоволення світом тісно поєднується з мотивами духовного протесту, критики й заклику до змін.

М. Лермонтов розробляв у поезії і інші теми. Наприклад, тема «герой та натовп» сповнена глибоких філософських спостережень за суспільством та атмосферою. Тему «призначення поета й поезії» митець трактує як високу місію пробуджувати свідомість людей.

Поряд із суспільно значущими темами в ліриці М. Лермонтов розробляв теми кохання та природи. Однак і в них виявляється духовний стан ліричного героя як виразника духовної атмосфери доби. Тому описи почуттів і пейзажів нерідко набувають філософсько-психологічного забарвлення.

«Сосна». Вірш є вільним перекладом твору Г. Гейне з «Книги пісень» (цикл «Ліричне інтермецо»). *Основний мотив* твору — світова скорбота, самотність, яку переживає ліричний герой-романтик. Чому він самотній? Що гнітить його серце? Чого прагне його душа? Ці запитання порушено у вірші, але на них немає точних відповідей. М. Лермонтов відобразив у вірші почуття тривоги й відчуження, характерні для його покоління.

Розчарування в земних радощах, туга за далеким ідеалом характерні для героїв Г. Гейне, Дж. Байрона, М. Лермонтова. Романтичні герої митців різних країн виокремлюються серед натовпу, але приречені на самотність. Сосна бачить далеку пальму у своєму маренні, де протиставлено



І. Шишкін.
На півночі дикій... 1891 р.



південь—північ, холод—спека, пісок—сніг, хвоя—листя. Лише одна деталь залишається незмінною — це гори, улюблений романтиками пейзаж, який супроводжує і північне, і південне дерева. Сосна стоїть на «високо на скелі», пальма — на «спаленій кручі». Це підкреслює спорідненість душ поетів-романтиків, між якими існує вищий зв'язок — творчий.



СОСНА (1841)

На півночі дикій, високо на скелі,
Стоїть одинока сосна —
І клониться сонно, і снігом блискучим,
Як ризою, вкрита вона.

І мріється їй, що в далекій пустелі,
В країні, де сонячний схід,
Сумна і самотна, на спаленій кручі
Вродливиця-пальма стоїть.

(Переклад Володимира Свідзінського)

Результати навчання

Осмилюємо прочитане. 1. Поясніть особливості використання слова *сосна* в німецькій і російській мові. **2.** Який новий зміст надав темі Г. Гейне М. Лермонтов у своєму вірші?

Творче завдання. 3. Знайдіть антитези у вірші М. Лермонтова. **4.** Намалюйте відповідну схему. Поясніть.

Робота в групах. 5. За допомогою інтернету знайдіть і прослухайте романси на вірші М. Лермонтова («Сосна» та ін.). Висловіть враження.

Життєві ситуації. 6. Як ви вважаєте, самотність людини — риса характеру чи невдалий результат спілкування?

Проект. 7. За допомогою інтернету дізнайтеся про специфіку дерев, згаданих у вірші М. Лермонтова, — сосну та пальму. Покажіть на мапі місця, де вони ростуть. Поясніть, чому саме ці дерева обрав для художнього зображення поет. Розкрийте їхній символічний зміст.

«І нудно, і сумно...». Вірш створений у період короткої перерви між кавказькими засланнями М. Лермонтова. Поет багато пережив, перестраждав на війні й під час перебування в Петербурзі. Усі його благородні поривання приносили лише розчарування, їх не розділили ані в суспільстві, ані в найближчому оточенні. Тому ліричний герой твору М. Лермонтова болісно переживає стан «душевної скрути», намагаючись зрозуміти причини тяжкого настрою.

Вірш має три строфи, у центрі кожної — аналіз однієї з душевних потреб людини: бажання, любов, пристрасть. Кожна строфа містить риторичне запитання та песимістичну відповідь: бажання — нездійсненні, кохання навек — неможливе, пристрасті — примха. Головний аргумент ліричного героя проти високих душевних поривань — це швидкоплинність життя: роки минають, їх не повернути. Автор підкреслює це образами часу: «година скрути», «вічно», «роки минають», «кохання навек», «сліду немає». Людина безпорадна перед плином часу, тому втрачають сенс бажання, кохання та пристрасті. Ось основний висновок, який збігається з початковою тезою вірша: «І нудно, і сумно, і нікому руку подати». Розчарування ліричного героя вражають силою відвертості та глибиною

Картина «На півночі дикій...»



У Київському музеї російського мистецтва зберігається оригінал картини І. Шишкіна «На півночі дикій...» (1891). Це відоме полотно є ілюстрацією до вірша М. Лермонтова «Сосна», оскільки в його назві відтворено початок першого рядка.



відчаю перед суперечностями життя: між бажаннями й можливостями, розумом і почуттями, надіями та розчаруванням:

Й життя ж, як поглянеш на нього уважно навкруг, —
Лиш жарт, де ні змісту, ні глузду немає!
(Переклад Миколи Терещенка)

Мотив світової скорботи, який уперше з'явився у творах Дж. Байрона, відтворено у вірші М. Лермонтова. Однак поміж поетичними рядками автор заховав промінь надії. У передостанньому рядку читаємо: «...поглянеш на нього уважно навкруг...» Тобто передбачається, що є інший погляд — теплий, який дасть можливість бачити життя по-іншому. Однак ліричний герой висвітлює лише один погляд, який можна назвати демонічним, а інший — божественну відповідь на захист смертної людини — поет залишає для інших творів.



«І НУДНО, І СУМНО...» (1840)

І нудно, і сумно, — і нікому руку подать,
Як горе у душу прилине...
Бажання!... Чи варто даремно і вічно бажать?..
А роки минають — найкращі хвилини!

Кохати... кого ж бо? На час, годину — дарма,
Кохання ж навек — неможливе...
Чи в себе заглянеш? — минулого й сліду нема:
І радість, і мука, і все це мінливе!

Що пристрасті? — Скоро вогонь їх солодких недуг
При слові розсудку згасає,
Й життя, як поглянеш на нього уважно навкруг, —
Лиш жарт, де ні змісту, ні глузду немає!

(Переклад Миколи Терещенка)



Сучасний комп'ютерний арт

Результати навчання

Осмислюємо прочитане. 1. Розкрийте ставлення ліричного героя М. Лермонтова до суспільства. **2.** Чому, на вашу думку, герой не знаходить місця у своєму середовищі? **3.** В останніх рядках вірша «І нудно, і сумно...» ідеться про авторську оцінку життя. Прокоментуйте ці рядки.

Творче завдання. 4. Напишіть твір-роздум «Ліричний герой М. Лермонтова — це особистість, яка...» (5–6 речень). **5.** Створіть (усно) психологічний портрет лермонтовського покоління.

Дискусія. 6. Як ви вважаєте, чи бере ліричний герой М. Лермонтова відповідальність за долю свого покоління? Доведіть.

Робота в групах. 7. Порівняйте ліричних героїв Дж. Байрона, Г. Гейне, М. Лермонтова.

Життєві ситуації. 8. Якби М. Лермонтов жив у наш час, що бентежило б його душу?

Проект. 9. Складіть карту подорожей М. Лермонтова. Прокоментуйте.

«На дорогу йду я в самотині...». Створений напередодні трагічної загибелі поета, цей вірш є одним із проникливих шедеврів світової лірики. Твір побудовано на глибокому контрасті. Перші дві строфи твору — це зображення дивної, космічної картини



гармонії в природі, коли земля «*слухає*» і «*розуміє*» голос Бога. Ліричний герой відчуває у своїй душі спорідненість і причетність до благодатного союзу землі й неба, що впокоєно хвилювання та тривоги бунтівного серця.

Але гармонію землі й неба обриває стогін змученої душі: «*Чом же серце з болю завмирає? / Жду чого? Жалію я за чим?*» Здавалося б, заспокійлива краса ночі дарує йому те, чого він так наполегливо шукав. Але поет прагне іншої гармонії — внутрішньої, про існування якої лише натякають земля, яка мирно спить, і розмова зірок.

У цій поезії є унікальні образи-символи, які вийшли за межі твору, набули своєрідного значення завдяки контексту вірша М. Лермонтова. Це образ «*крем'яної путі*» — метафора складної життєвої дороги, яку свідомо обирає людина. Образ дороги пов'язаний із наскрізними мотивами лірики М. Лермонтова — мандрями самотньої душі й поневіряннями. Образ нічної тиші, де зірка розмовляє із зіркою, є символом одухотвореності Всесвіту. Дуб як міфологічний символ природної міцності, непохитності й вічності не випадково завершує образну картину твору. За уявленнями давніх людей, саме дуб є деревом життя, яке поєднує небесний та земний простір.



«НА ДОРОГУ ЙДУ Я В САМОТИНІ...» (1841)

На дорогу йду я в самотині;
Крем'яна в тумані путь блищить.
Тихо. Бога слухає пустиня,
І зоря з зорею гомонить.

Мрію не тішусь я пустою,
Днів не жаль, що більш не розцвітуть;
Я жадаю волі та спокою!
Я б хотів забути і заснути!

Небеса прекрасні та безкраї!
Спить земля в промінні голубім...
Чом же серце з болю завмирає?
Жду чого? Жалію я за чим?

Та не тим холодним сном могили...
Я б навек заснути так хотів,
Щоб живі дрімали в серці сили,
Щоб у грудях віддих тріпотів;

Щоб крізь ніч, крізь день ясний для мене
Про кохання ніжний спів лунав,
Наді мною темний дуб зелений
Щоб схилявся й листям розмовляв.

(Переклад Максима Рильського)



М. Лермонтов в Україні

До перекладів лірики М. Лермонтова в різні роки зверталися І. Франко, М. Старицький, С. Руданський, Олена Пчілка, М. Рильський, В. Сосяра, М. Зеров, М. Терещенко, А. Малишко, Л. Первомайський. Т. Шевченко надзвичайно захоплювався поезією М. Лермонтова, називав його *святим мучеником і пророком*. На заслання в 1856 р. за мотивами вірша «Гладіатор, що вмирає» він створив картину з однойменною назвою.

Т. Шевченко. Гладіатор, що вмирає. 1856 р.



Результати навчання

Осмислюємо прочитане. 1. Випишіть дієслова з вірша «На дорогу йду я в самотині...». Як вони розкривають духовний стан ліричного героя? 2. Знайдіть метафори в цьому вірші. Поясніть. 3. Які сфери буття та явища природи відображено у вірші «На дорогу йду я в самотині...»?

Творче завдання. 4. Створіть буктрейлер на тему «Поезія думки» (за мотивами лірики М. Лермонтова). 5. Опишіть (усно) картину природи, відображену у вірші.

Дискусія. 6. Що надихає ліричного героя?

Робота в групах. 7. За допомогою інтернету знайдіть 1–2 пейзажі (світлина або ілюстрація), що відповідають змісту твору М. Лермонтова. Доберіть цитати до них.

Життєві ситуації. 8. Які цінності утверджуються у вірші «На дорогу йду я в самотині...»? Які образи допомагають їх утілити?

Проект. 9. За допомогою інтернету дізнайтеся про специфіку дерева дуб. Знайдіть 2–3 легенди, міфи, фольклорні твори народів світу, пов'язані з ним, зокрема українські. Розкрийте символічне значення дуба у вірші М. Лермонтова.



Роман «Герой нашего часу» (1838–1840). Історія створення. Представники різних літературних напрямів зверталися до зображення «героя часу»: «Сповідь» Ж. Ж. Руссо, «Страждання молодого Вертера» Й. В. Гете, «Паломництво Чайльд Гарольда» Дж. Байрона, «Євгеній Онегін» О. Пушкіна. М. Лермонтов продовжив світову традицію створення портрета сучасника, поєднавши соціальні, психологічні та філософські аспекти проблеми «людина і час».

Задум роману «Герой нашего часу» виник під час першого заслання поета на Кавказ, коли М. Лермонтов зблизька побачив природу, життя та звичаї гірських народів, відчув тягар військової служби, заглибився у власний внутрішній світ і замислився над духовними пошуками свого покоління. У 1839 р. в журналі «Отечественные записки» з'явилися дві повісті — «Бела» і «Фаталіст», згодом (на початку 1840 р.) було опубліковано повість «Тамань». Усі твори об'єднані спільним головним героєм і підзаголовком «Нотатки офіцера на Кавказі». Роман «Герой нашего часу», куди увійшли дві нові повісті («Максим Максимович» і «Княжна Мери»), був надрукований у квітні 1840 р. Твір викликав великий читацький інтерес, роман читали, обговорювали, критикували в різних колах тогочасного суспільства. У більшості відгуків автора звинувачували у відвертій аморальності головного героя — Печоріна. Цар Микола I назвав роман «жалюгідною книжкою, яка засвідчує моральну зіпсованість героя та автора».

Для другого видання 1841 р. М. Лермонтов спеціально написав передмову, де пояснив реалістичний характер свого твору. Письменник зазначив про типовість героя, портрет якого складається «з вад усього нашого покоління в повному їхньому розвитку».

Атмосфера доби у творі. М. Лермонтов жив і творив у николаївську добу — часи правління російського царя Миколи I (1825–1856), яке почалося із жорстокого придушення повстання декабристів.

Військовий виступ дворян цар сприйняв як особистий виклик і протягом свого правління намагався знищити найменші прояви демократії



Пам'ятник декабристам.
м. Кам'янка (Україна). 1975 р.



та волелюбності. У цей час посилювався цензурний тиск на освіту й культуру, від мистецтва вимагали висвітлювати лише дві теми — релігійну покірність і самодержавство. Реакційна політика Миколи I наклала відбиток на все російське суспільство, породила почуття розчарування та песимізму в найкращих його представників. У романі М. Лермонтова атмосферу миколаївської доби відображено в сюжеті твору, дія якого відбувається в гарячій точці кавказької війни, але значною мірою — як проєкція на внутрішній світ головного героя, який усім своїм єством і способом мислення протистояв тодішньому суспільству з його лицемірством та облудністю. Безнадійні пошуки Григорієм Печоріним свого місця у світі пов'язані з духовною кризою 1830-х років, коли ідея дворянської революційності поступово зникала й серед мислячого покоління поширювалося розчарування та втрачалася надія на можливість будь-яких змін у суспільстві.

Сюжет і композиція роману. М. Лермонтов відмовився від хронологічного принципу подання частин роману. Фабула, відповідно до етапів реальної біографії Печоріна, диктувала такий порядок: 1. «Тамань» — Печорін, висланий із Петербурга, їде на Кавказ і зустрічається з контрабандистами; 2. «Княжна Мері» — Печорін після служби відпочиває на водах; 3. «Бела» — за дуель із Грушницьким Печорін засланий у віддалену кавказьку фортецю; 4. «Фаталіст» — Печорін відсторонюється від службових справ і живе в козацькій станиці; 5. «Максим Максимович» — через п'ять років Печорін проїздом із Петербурга в Персію зустрічається у Владикавказі з Максимом Максимовичем та оповідачем; 6. «Передмова» до «Журналу Печоріна», у якій повідомляється про смерть героя на зворотному шляху з Персії.

Для чого ж М. Лермонтов «сплутав» усі події в романі, відступивши від послідовного життєпису героя? Порушення хронології подій дало авторові можливість зобразити Печоріна в різних ситуаціях та обставинах життя, поступово наближаючи до читача його внутрішній світ. У повісті «Бела» читач сприймає Печоріна за допомогою розповіді Максима Максимовича — людини практичного розуму, доброї та щирої в почуттях. У наступній повісті «Максим Максимович» відбувається зміна ракурсу оповіді: Печорін зустрічається з другим розповідачем, який створює його психологічний портрет. А потім ідуть одна за одною три повісті із «Журналу Печоріна», де слово надано самому героєві, який аналізує себе з великою проникливістю та дає можливість читачеві зазирнути у свою душу. Отже, композиція підпорядкована поступовому розкриттю характеру головного героя. Спочатку подано його об'єктивне зображення («Бела», «Максим Максимович»), потім — суб'єктивне («Журнал Печоріна»). Крім зовнішнього сюжету, у романі є ще внутрішній, психологічний, сюжет.

Духовна трагедія Печоріна. М. Лермонтов, вихований на ідеалах романтиків, зробив крок у нову мистецьку дійсність — реалізм, розуміючи, що час романтичних героїв минув, але залишив глибокий слід у душах представників нового покоління. У романі «Герой нашого часу» письменник порушив проблему, яка мала велике суспільно-політичне, психологічне та філософське значення — доля непересічної людини в сучасному суспільстві. Головний герой роману Григорій Печорін — людина з аристократичного соціально-культурного середовища з усіма наслідками й суперечностями, які досліджені автором із глибокою художньою об'єктивністю. Печорін — типовий представник своєї доби. З погляду обивателів, він — аморальний результат західного впливу. Але для автора — це людина, вихована на байронічних ідеалах покоління, яке способом життя та думок протистоять бездушному суспільству «військових мундирів і примітивних уявлень».

Сюжет роману, композиція, система персонажів і розповідачів слугують розкриттю характеру головного героя. Письменник створив систему художніх «дзеркал» для всебічного зображення Григорія Печоріна. На відміну від романтиків, автор не висловлює влас-

ного ставлення, не оцінює героя, а дає можливість читачам самостійно його оцінити. Розповідачі (Максим Максимович і розповідач-видавець) сприймають Печоріна, по-своєму розуміючи добро та зло. Розповідач другої частини роману (його зближує з Печоріним вік, освіта, любов до літератури) малює сповнений контрастів портрет Печоріна: світле волосся та темні вуса й брови; стрункий стан і зігнута під час сидіння спина; очі, що не сміялися, коли він сміявся. Контрасти в зовнішності героя передують розкриттю суперечностей, які Печорін бачить у собі сам: *«У мені дві людини: одна живе в повному сенсі цього слова, інша — мислить і судить її»* (переклад Олексія Кундзіча).

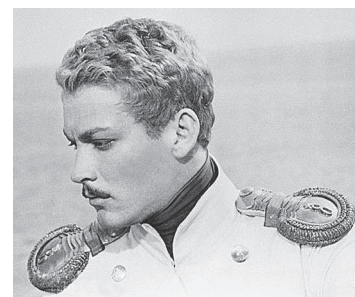
Використання щоденникових нотаток («Журнал Печоріна») — особливий засіб розкриття внутрішнього світу героя, можливість дізнатися про мотиви його поведінки, погляди, моральні принципи. Сповідь героя виявляє внутрішню боротьбу демонічного й лицарського, світлого та темного в його душі. Поступово розкривається самотність характеру Печоріна, його аналітичний розум, здатність замислюватися над глибинними філософськими питаннями. Водночас герой відчуває нудьгу, невдоволеність суспільством і власним існуванням у ньому, а також владу долі, яка веде його від катастрофи до катастрофи, що загрожує як самому героєві («Тамань»), так і іншим персонажам («Бела», «Княжна Мері»).

Досліджуючи внутрішній світ Григорія Печоріна, М. Лермонтов багато уваги приділяв зображенню не тільки свідомості, а й самосвідомості героя, не тільки аналізу, а й здатності до самоаналізу. Письменник створював роман з орієнтацією на традицію О. Пушкіна, що підкреслено навіть прізвиськом героя: Печорін — Онегін (Печора й Онега — дві річки на півночі Росії, розташовані неподалік одна від одної). Від свого попередника (Онегіна) герой М. Лермонтова відрізняється не тільки темпераментом, глибиною думки та почуття, силою волі, а й ступенем самоусвідомлення, свого критичного ставлення до світу.

Печорін відчуває незадоволення собою, своїм способом життя, тим, що не в змозі знайти призначення, життєву мету й місце в суспільстві. Таких людей, як Онегін і Печорін, називають *«зайвими»*, бо їх не влаштовує порожнє існування та водночас їм боляче від думки про згадані прагнення до чогось високого й значного. Роман М. Лермонтова залишився незакінченим, бо доля всього лермонтовського покоління була трагічною та невизначеною.

Печоріна народила певна історична доба, він — її жертва й разом із тим об'єктивний обвинувач. Проблема «зайвих» людей, тобто не затребуваних суспільством, не обмежується хронологічною біографією лермонтовського героя. Ця проблема вічна, вона особливо актуальна для перехідних епох, коли старе розуміння світу відходить, а нове бачення (перспективне й критичне) тільки-но народжується в думках людей, які йдуть попереду суспільства. Їх можна назвати *бунтівниками, людьми буремного духу*. Хоча вони й не мають позитивної програми, не здатні протистояти світові, не можуть застосувати свої творчі здібності, та все ж таки вони не миряться зі свавільною владою, несправедливістю та фальшивою мораллю. Своім існуванням і мисленням такі люди кидають виклик суспільній системі.

Печорін у системі інших образів. У романі М. Лермонтова порушено проблему особистості, її призначення в житті, ставлення до інших людей. Система образів твору набуває важливого значення, бо кожний персонаж пояс-



Кадр із кінофільму
«Герой нашого часу»
(реж. С. Ростоцький,
СРСР, 1966)



М. Врубель. Дуель Печоріна з Грушницьким. Ілюстрація до роману М. Лермонтова «Герой нашого часу». 1891 р.

нює основні для розуміння авторського задуму поняття роману — «герой» і «час».

Душа Печоріна проходить складні випробування не тільки воєнними подіями, а й коханням. Письменник створив неперевершені образи жінок, різних за зовнішністю, внутрішнім світом і соціальним статусом. Печорін щоразу сподівається, що чергова любов освіжить його почуття та надасть сенс життю. Однак його скептичний розум знищує безпосередність почуття. Кохання до горянки Бели та жінки з аристократичного кола Віри є взаємним, але нетривалим. Закохану в нього княжну Мері Печорін не здатний покохати сам. Урешті-решт, влада над жінкою виявляється для нього важливішою, ніж щирість почуттів. Кохання для Печоріна перетворюється на захопливу гру (якою керує розум), але ця гра жорстока, адже герой грає долями жінок, кожна з яких його щиро кохала й готова була пожертвувати собою.

Герой теж готовий іти на жертву заради жінок (наприклад, він вирушає в небезпечну для його життя пригоду в розділі «Тамань»; бере участь у дуелі з Грушницьким, захищаючи честь Мері в розділі «Княжна

Мері»). Проте Печорін категорично відмовляється жертвувати особистою свободою — навіть заради кохання чи щастя.

Через ті ж причини він не здатний на вірну дружбу. Доктор Вернер для нього — лише співрозмовник, приятель, але не більше. Вернер викликає цікавість Печоріна тим, що в ньому герой побачив деякі власні риси.

Образ Печоріна стає зрозумілішим, коли автор ставить поруч із ним Грушницького. Порівняння героїв виявляє істинний драматизм і широту особистості Печоріна на тлі штучної імітації почуттів, позерства, підступної гри Грушницького. Складність душі Печоріна відтіняє і доктор Вернер, подібний до головного героя силою критичного мислення, філософських узагальнень. Однак Вернер не здатний, як Печорін, на сильні душевні поривання, заглиблення в себе й нещадну самокритику.

Новаторство М. Лермонтова в жанрі роману. У романі М. Лермонтова переплелися романтичні традиції та нові реалістичні принципи зображення. Романтичний герой як виняткова особистість набув типових рис, але водночас у творі наявні зображення його духовного становлення та розвитку, що вказує на романтичний характер цілком сформованого героя. Реалістичне зображення життя, обумовлене тісним зв'язком із життям суспільства й соціальними обставинами, відтворено в образах горців, таманських контрабандистів, російських військових, аристократів «водяного товариства». Письменник майстерно використовує в романі реалістичні описи, деталі та ситуації.

Психологічна спрямованість роману обумовлена розкриттям внутрішнього світу героїв у тісній залежності від соціальної атмосфери суспільства. Проблема «зайвих» людей психологічно вмотивована й тісно пов'язана із життям суспільства, тиском держави на особистість, на її вільний розвиток.

Філософський характер твору обумовлений порушенням актуальних для тогочасної доби й «вічних» філософських проблем, а також наявністю героїв-філософів (Печорін, Вернер), наближених до світоглядної концепції автора.

Ознаки соціального роману	Ознаки психологічного роману	Ознаки філософського роману
Відтворення соціальних стосунків і типів персонажів.	Увага до зображення внутрішнього світу головного героя, його переживань, емоцій, роздумів, самооцінки.	Утілення авторської концепції світобудови (у системі образів, подіях, художньому просторі, символах тощо).
Осмислення в художніх образах і подіях особливостей життя суспільства, критика його вад.	Аналіз психології персонажів твору через вчинки, портрети, мову.	Порушення актуальних і «вічних» філософських проблем.
Пошуки гуманістичних шляхів перетворення суспільства, справедливого устрою.	Обумовленість психології та вчинків героїв суспільними обставинами.	Наявність героїв-філософів, спектра різних ідей, неоднозначність їхнього трактування.

Результати навчання

Осмислюємо прочитане. 1. Розкажіть про життя Печоріна, назвіть у хронологічному порядку ключові події його біографії. Які з них, на вашу думку, були наслідками соціально-політичної атмосфери того часу? 2. Поясніть особливості композиції роману «Герой нашого часу». 3. Які прояви характеру та вчинки Печоріна можна вважати: а) демонічними; б) лицарськими; в) легковажними; г) розумними? Наведіть приклади з твору. 4. Як письменник пояснив зміст назви свого твору в передмові? Розкрийте сутність поєднання понять «герой» і «час». 5. Охарактеризуйте образи закоханих у Печоріна жінок.

Творче завдання. 6. Придумайте продовження сюжетних ліній роману: а) «Життя Печоріна до Кавказу»; б) «Печорін у Персії»; в) «Життя Мері». 7. Напишіть твір-есе на тему «Кохання в житті Печоріна».

Дискусія. 8. Чому жінки закохувалися в Печоріна? Що їх приваблювало в його характері? 9. Даремно чи недаремно минуло життя Печоріна? Обґрунтуйте свою думку.

Робота в групах. 10. Інтелектуальний полілог: *I група* характеризує Печоріна (1–2 речення) від імені персонажів твору, оцінка яких міститься у творі (Максим Максимич, розповідач-видавець, доктор Вернер, Грушницький, Віра); *II група* характеризує Печоріна (1–2 речення) від імені персонажів, яким автор не дав висловитися в романі (горець Казбич, Азамат, Бела, Янко-контрабандист, «ундина», Мері, Вуліч, дами з «водяного товариства», чоловік Віри); *III група* характеризує Печоріна (1–2 речення) з позиції сучасності.

Життєві ситуації. 11. Яких рис, на вашу думку, не вистачало Печоріну, щоб знайти своє місце в суспільстві й бути корисним у ньому? 12. За яких умов, на вашу думку, Печорін міг би стати справжнім героєм? 13. Печорін нерідко використовував людей у власних цілях. Доведіть це прикладами. Висловіть власне ставлення до таких вчинків героя. Чому люди, на ваш погляд, давали себе використовувати? 14. Створіть психологічний портрет людини — героя нашого часу.

Проект. 15. Порівняйте образи Онегіна та Печоріна. Складіть порівняльну таблицю. Окресліть коло тем, які при особистій зустрічі для обох персонажів були б цікавими. 16. З'ясуйте, скільки розповідачів та оповідачів є в романі. Хто з них найбільше наближений до авторської оцінки? Чия позиція вам особисто імпонує? 17. Знайдіть і перегляньте одну з екранізацій роману М. Лермонтова «Герой нашого часу».





РЕАЛІЗМ

РЕАЛІЗМ ЯК ХУДОЖНІЙ НАПРЯМ ХІХ століття



1. За допомогою словників та енциклопедій з'ясуйте значення слів *реаліст*, *реальність*, *реалістичний*, *реалізм*.
2. Як ви думаєте, чим відрізняються романтичне й реалістичне бачення світу?



Історія формування. Наприкінці XVIII ст. та протягом ХІХ ст. відбувалася докорінна перебудова мистецтва, зокрема художньої літератури, жанрів і стилів. Глобальна переорієнтація мистецтва розпочалася спочатку в романтизмі. Однак ці процеси позначилися і на новому художньому напрямі — реалізмі. Він сформувався в 1820–1830-х роках у європейських країнах (*Франція, Англія, Росія* та ін.) під впливом певних філософських, соціально-економічних та естетичних чинників. Реалізм домінував у літературному процесі другої половини ХІХ ст. Класичних ознак він набув у ХІХ ст., тому його ще називають *класичним реалізмом*.

Термін «реалізм» з'явився в працях французьких письменників Ж. Шанфлорі та Л. Дюранті, які виступили з обґрунтуванням принципів реалізму в збірці «Реалізм» (1857) і журналі «Реалізм» (1856–1857).

Реалізм ґрунтується на понятті «мімесис», що означає «наслідування». Теорію наслідування мистецтвом природи розробив Арістотель у праці «Поетика». Він розглядав мімесис як особливість художнього бачення. Відповідно до того, «що, як і яким способом» наслідує митець, Арістотель визначив роди й жанри античної літератури. Однак тоді ще не було реалізму як цілісного художнього напрямку, він почав формуватися набагато пізніше.

Естетичними чинниками розвитку реалізму як художнього напрямку стали ренесансний реалізм (*М. де Сервантес, В. Шекспір* та ін.) і просвітницький реалізм (*Дж. Свіфт, Д. Дефо, Г. Філдінг, Д. Дідро, Г. Е. Лессінг* та ін.). Представники цих напрямів і течій зображали дійсність реалістично, зробили значний внесок у розроблення людських характерів, опис певних обставин.

У творчості *Ф. Шиллера* та *Й. В. Гете* також можна знайти передумови реалізму. Ф. Шиллер у трактаті «Про наївну та сентиментальну поезію» (1796) протиставляв ідеалісту реаліста, людину, яка тяжіє «до істинного й справжнього», до розмаїття дійсності. До речі, саме такою людиною, на думку Ф. Шиллера, був Й. В. Гете.

На початку ХІХ ст. в мистецтво прийшло покоління митців, які керувалися у своїй творчості глибоким вивченням дійсності, зверталися не до абстрактних ідеалів і норм, а до життя та досвіду, порівнювали образи й ідеї з реальністю.

Теоретичне обґрунтування нового напрямку міститься в працях французьких письменників *Стендаля, О. де Бальзака* та ін. У трактаті «Расін і Шекспір» (1823) Стендаль



критикував естетичну систему класициста Ж. Расіна й пропонував наслідувати В. Шекспіра у вивченні явищ. Порівнюючи В. Скотта й письменницю XVIII ст. мадам де Лафает («Вальтер Скотт і «Принцеса Клевська»»), він надавав перевагу її романові «Принцеса Клевська», у якому майстерно зображено душевні переживання, соціальне середовище й побут.

О. де Бальзак у передмові до «Людської комедії» (1842), одному з програмових теоретичних маніфестів реалізму, писав про свій грандіозний художній задум — відобразити сучасну Францію, створити її достовірний усебічний опис, який, на думку митця, має стати новою історією людства. Цим, до речі, пояснюється і сама назва великого циклу його творів — «Людська комедія» (на зразок «Божественної комедії» Данте Аліг'єрі).

Письменник дійшов висновку, що суспільство подібне до природи: у ньому існують певні людські «типи». Щоб вивчити їх, митець використовував досягнення природознавства, фізіології, медицини й інших наук, а також праці філософів (Ж. Кюв'є, Сент-Ілер, Ж. Л. Бюффон та ін.). Це дуже важливо для розуміння засад нового напрямку.

Отже, розвиток природничих наук і філософії вплинув на формування реалізму. Реалісти вважали себе дослідниками, вони поставили за мету вивчити (засобами мистецтва) стан суспільства, виявити його закономірності, правдиво відобразити життя людей у різних ситуаціях і зв'язках із середовищем.

Якщо в романтизмі домінували ліричні та ліро-епічні жанри, то в реалізмі — епічні (прозові) жанри, передовсім роман, який О. де Бальзак, Стендаль, Г. Флобер та інші реалісти розглядали як жанр «пізнавальний» і «науковий», покликаний виявити сутність тогочасного життя.



Ф. Гулер. У човні.
Наприкінці XIV — початок XX ст.

Дослідники про реалізм



- «Реалізм від інших типів художньої творчості відрізняється тим, що йому в принципі притаманне «неупереджене» ставлення до дійсності, він «довіряє» їй, заглиблюється в неї з метою об'єктивного пізнання та достовірного відтворення відповідно до справжніх її закономірностей» (Д. Наливайко).
- «Революція в жанрах призвела до створення нових синтетичних структур. Наприклад, у «Євгенії Онєгіні» О. Пушкіна, «Мертвих душах» М. Гоголя поєднується епічне й ліричне... Провідне начало в жанрах — змістове, зв'язок із дійсністю та характер самої суспільно-історичної дійсності, широта й способи її охоплення» (Л. Чернець).
- «Рухливість, динамізм, відкритість жанрових структур відповідали динаміці самого життя, яке поставало в реалізмі у своїй незавершеності. Так само динамічними й незавершеними поставали характери персонажів, що діяли відповідно до обставин» (Д. Затонський).
- «Для реалізму притаманне тяжіння до монументальних, масштабних форм, не тільки роман, а й ширше — глобальність, епопейність художнього мислення, жанрові структури нерідко усвідомлюються як «енциклопедії життя», тобто охоплюють усі його шари й прошарки, показують різноманітні зв'язки, різні соціальні типи й умови» (Д. Чижевський).



Характерні ознаки реалізму. Зміст реалістичних творів становить соціально-історична дійсність, різноманітні форми та відносини в суспільстві. Для цього художнього наряду характерне дослідження життя людей різних класів і груп. Принцип «наслідування» у мистецтві реалізується в достовірності описів явищ та обставин, які впливають на життя людей. Реалісти XIX ст. підкреслювали соціальну обумовленість стосунків. Вони досліджували зв'язок людини й середовища, вплив влади грошей та стану суспільства загалом на формування характерів. Реалісти прагнули не тільки правдиво відобразити, а й віднайти причини тих чи тих подій у житті людей, здійснити глибокий аналіз тогочасної дійсності.

Порівняно з творами романтизму, які характеризувалися особливою емоційністю та суб'єктивністю зображення, реалістичним творам притаманна об'єктивована манера оповіді, яка здійснює враження саморозвитку подій і характерів, «невтручання» авторів у їхній хід. Майстерність письменників-реалістів виявлялася в умінні «примусити» героїв здійснювати вчинки відповідно до логіки розвитку характерів. Це важлива закономірність реалістичної поетики. Ознаки реалізму можна краще зрозуміти в зіставленні з романтизмом.

Романтизм і реалізм	
Романтизм	Реалізм
1. Філософська основа — німецька ідеалістична філософія.	1. Наукова основа — філософія позитивізму, природознавчі науки, соціологія, психологія та ін.
2. Суб'єктивне начало.	2. Тяжіння до об'єктивності й достовірності.
3. Тісний зв'язок із фольклором, міфологією.	3. Тісний зв'язок із життям суспільства.
4. Пріоритет — інтуїції та емоціям.	4. Аналітизм (художнє дослідження життя людей й суспільства).
5. Увага до почуттів і переживань людей.	5. Увага до проблем взаємодії людини й середовища.
6. Герої — виняткові особистості, у яких підкреслено неповторно індивідуальне.	6. Зображення типових характерів у типових обставинах.



Розвиток реалізму в другій половині XIX ст. в різних країнах мав свої особливості, зумовлені багатьма чинниками — соціальними, національними й культурно-історичними. В Україні в цей період можливості національно-культурного розвитку були обмежені дією Валуєвського циркуляра (1863), згідно з яким твори художньої літератури, написані українською мовою, піддавали жорсткій цензурі, й Емського указу (1876), що забороняв друкувати в Російській імперії будь-які книжки українською мовою. Проте, незважаючи на утиски й перешкоди, українська нація збагатила світову культуру художньою спадщиною таких письменників, як *Т. Шевченко*, *П. Куліш*, *Панас Мирний*, *І. Нечуй-Левицький* та багато інших.



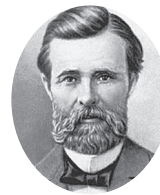
Т. Шевченко



П. Куліш



Панас Мирний



І. Нечуй-Левицький

7. Персонажі діють стихійно, під впливом емоцій і почуттів.	7. Обумовленість подій і вчинків персонажів суспільними обставинами.
8. Перенесення уваги на внутрішній світ людини, духовний стан особистості та світу.	8. Перенесення уваги на соціальну сферу.
9. Перевага ліричного начала.	9. Перевага епічного начала.
10. Використання фантастики, екзотики, символів, метафор, алегорій та інших емоційно-експресивних засобів.	10. Правдивість відображення життя в конкретних формах (увага до деталей, побуту тощо).
11. Жанри — переважно ліричні, ліро-епічні (вірш, балада, поема, дума тощо).	11. Жанри — переважно епічні (роман, повість, оповідання та ін.), драматичні (на зрілому етапі реалізму).

Взаємодія реалізму й романтизму. Безумовно, реалізм кардинально відрізнявся від попередніх художніх напрямів — класицизму з його нормативною естетикою та романтизму з його увагою до незвичайного, виняткового, намаганням утекти від буденної реальності у світ мрій, фантастики й екзотики. Однак нове в літературному процесі не перекреслює попередніх надбань. У цьому немає нічого дивного, адже жодний літературний напрям у чистому вигляді не існує, але на окремих етапах історичного та культурного розвитку виокремлюється як домінуючий.

У першій половині XIX ст. реалізм деякий час розвивався паралельно з романтизмом, ураховуючи найкращі його здобутки. У творчій практиці багатьох письменників, яких вважають реалістами, помітні романтичні елементи, наприклад у Стендаля, О. де Бальзака, О. Пушкіна, М. Лермонтова, М. Гоголя, П. Меріме, Г. Флобера, Ч. Дікенса, сестер Бронте та ін.

Як і романтики, реалісти були вільними від будь-яких норм і канонів, прагнули досягти історичний розвиток суспільства (тільки більш конкретними засобами). Окрім того, вони використовували досвід романтиків у відтворенні внутрішнього світу людини. Для реалістичних творів XIX ст. характерна заглибленість у психологію переживань персонажів, навіть описи помешкання та окремі деталі набували нерідко психологічного підтексту. Психологізація всієї атмосфери твору стала особливістю реалістичної поетики.

У творчості реалістів набули нового звучання деякі романтичні теми (тема втрачених ілюзій, розчарування в ідеалах, кохання та ін.). Водночас реалісти відкрили нові актуальні теми та проблеми: згубний вплив влади грошей на людину, знедуховлення суспільства, тяжкий стан народу, пошуки людиною свого місця в суспільстві, вплив на людські стосунки за різних соціальних обставин, беззахисність «маленької людини» тощо.

У реалістичних творах інколи використовували навіть фантастику, здебільшого при таманну романтизму. Фантастичні елементи давали можливість із незвичайного ракурсу виявити глибинну сутність суспільства, зрушення, які відбуваються в людській душі під впливом обставин (наприклад, «Шагренева шкіра» О. де Бальзака, «Портрет» і «Шинель» М. Гоголя та ін.).

Етапи розвитку реалізму. Реалізм як художній напрям у своєму розвитку пройшов кілька етапів. *1820–1830-ті роки* — це період становлення напрямку та його активної взаємодії з романтизмом. У *1830–1840-ві роки* реалізм утвердився та оформився як художній напрям у Європі, у ньому склалася і певна система жанрів. Провідну роль у ній відігравали прозові твори, зокрема роман, повість, оповідання, нарис. Жанри реалізму, як і романтизму, були надзвичайно відкритими, їхній розвиток визначала авторська свідомість.





В. Хомер. Попутний вітер. 1876 р.

Стабілізація буржуазного суспільства, моральний занепад у його різних сферах викликали в письменників прагнення детально описати тогочасний стан дійсності. У другій половині XIX ст. творили видатні реалісти Г. Флобер, Гі. де Мопассан, В. Текерей, Л. Толстой, Ф. Достоевський, І. Тургенєв та ін. Наприкінці XIX ст. митці шукали нових шляхів посилення достовірності у творах. Так виникає новий художній напрям — *натуралізм*, з яким взаємодіяв реалізм.

Взаємодія реалізму й натуралізму.

Натуралізм виник у європейській літературі та мистецтві (частково — в американському мистецтві) в останній третині XIX ст. спочатку у Франції. У французькій літературі утворилися його естетичні принципи, а також теорія натуралізму, яку розробили письменники Е. Золя, брати Е. і Ж. Гонкур та ін. Філософсько-світоглядною основою натуралізму був позитивізм О. Конта й естетика І. Тена. Велике значення для розвитку натуралізму мали досягнення природознавчих наук, зокрема експериментальна фізіологія (праці К. Бернара та ін.), теорія еволюції Ч. Дарвіна, трохи згодом — відкриття в галузі спадковості.

Наукова складова виявилася в натуралізмі ще більше, ніж у реалізмі. Письменники вважали себе дослідниками природного та суспільного життя людей. Е. Золя назвав роман «експериментальним» жанром, у якому митець експериментував із різними видами людських темпераментів, представниками різних класів і прошарків суспільства, досліджував вплив спадковості на почуття та вчинки людей. Е. Золя закликав романістів бути «безпристрасними» реєстраторами фактів. Твір, на його думку, повинен перетворитися на своєрідний «протокол дійсності», де авторові не потрібно давати відкриту оцінку явищам і подіям (романіст-науковець лише реєструє факти).

Національна своєрідність реалізму в різних країнах



Франція. XIX ст. в літературі країни — це розквіт прози, передусім роману, що представлений великою кількістю різновидів (соціально-побутовий, соціально-філософський, соціально-психологічний, історичний та ін.), які не були ізольованими, а могли виявлятися в межах навіть одного твору.

Для французького роману характерні велика увага до приватного життя людини в його зв'язках із середовищем, висунення на перший план науково-пізнавальної функції, хронікальність, детальні описи звичаїв, моралі суспільства (Стендаль, О. де Бальзак, Г. Флобер, Г. де Мопассан та ін.).

Англія. На специфіці англійського реалізму позначилася відносна стабільність буржуазного суспільства вікторіанської доби. Суспільне життя Англії не характеризувалося напруженістю та динамізмом, як у Франції чи інших країнах, звідси впливає така особливість англійських реалістичних творів (передусім романів), як незначна рухливість соціально-історичного фону, на якому розгортається дія.

Англійський реалізм має виразний моральний та дидактичний пафос. Ним просякнуті передусім прозові жанри, які містять приклад для наслідування (чи ненаслідування), певні настанови для суспільства. Англійські реалісти вірили в подолання світового зла й несправедливості шляхом морального виховання суспільства (Ч. Дікенс, В. Текерей та ін.).

Якщо реалісти відображали типові характери в типових обставинах, тобто певною мірою відбирали й обробляли художній матеріал, то натуралісти значно розширили межі мистецтва. Вони вважали, що абсолютно все, навіть потворне, непривабливе, фізіологічне, може бути об'єктом мистецтва. Вони не типізували характери, а, навпаки, показували їхню конкретність у суспільному й природному аспектах. Стилю натуралізму притаманна точність, документальність, аналітичність, увага до проблем спадковості й середовища. У натуралізмі фіксують не типові закономірності, а «шматок дійсності», певний «момент життя», який виявляє темперамент людини, її природні й суспільні риси. Провідними жанрами натуралізму стали роман, повість, фізіологічний нарис та ін.

Подібність реалізму й натуралізму	
1. Науково-філософська основа.	
2. Настанова на відображення реального життя та людських стосунків.	
3. Правдивість, достовірність.	
4. Увага до середовища.	
5. Аналітичне дослідження дійсності.	
Відмінність реалізму й натуралізму	
1. Типовість персонажів та обставин.	1. Конкретність персонажів та обставин, фіксація «шматка дійсності», «моменту життя».
2. Зображення суспільного середовища, формування та життя особистості.	2. Велика увага до проблем спадкового, фізіологічного (у зв'язках із соціальним).
3. Художнє оброблення життєвих фактів.	3. Максимально «оголена правда», документальність, точність стилю.
4. Герої — суспільні типи.	4. Герої — звичайні люди «з маси» і буденного життя.
5. Автор не втручається в хід подій, але інколи коментує, висловлює власні роздуми, оцінки.	5. Автор «безособовий», не висловлює оцінок, коментарів, займає «безпристрасну» позицію науковця-експериментатора.

Росія. У російській літературі реалізм почав формуватися вже в 1820–1830-х роках. Його відлік починається з роману у віршах *О. Пушкіна* «Євгеній Онегін». Форма цього роману засвідчила, що романтизм і реалізм тісно взаємодіяли між собою. Поєднання романтичного й реалістичного в російській літературі яскраво виявилось у творчості *М. Гоголя* («Вечори на хуторі біля Диканьки», «Тарас Бульба» та ін.), *М. Лермонтова* («Герой нашого часу») та ін.

Жанри російської реалістичної літератури розвиваються дуже стрімко й динамічно в усіх родах літератури: у *ліриці* (демократична поезія *М. Некрасова*), *епосі* (роман, повість, оповідання, нарис), *драмі* (комедії *М. Гоголя* «Ревізор», «Одруження», соціально-психологічна й соціально-філософська драма *Л. Толстого*, *О. Островського* та ін.).

Російська література другої половини XIX ст. відігравала виняткову роль у житті суспільства. Утворюються особливі зв'язки автора й читача, у яких письменникові відведено місце духовного наставника, проповідника. Такими були в сприйнятті читачів *Л. Толстой* та *Ф. Достоевський*. Російський реалізм характеризується посиленням психологізму та філософським осмисленням питань буття.



Водночас реалізм і натуралізм єднає настанова на відображення правди життя. Однак якщо в реалістів художня правда постає типізованою, узагальненою, то в натуралістів — це вражаюча «оголена правда», без будь-яких прикрас (ніби фотографія «моменту життя»). Взаємодія реалізму й натуралізму виявилася у творчості Г. Флобера, Г. де Мопассана, Ф. Достоевського та ін.

Розвиток реалізму не припинявся і у XX ст., але в новій добі він набув нового спрямування та нових форм.



Реалізм (з латин. *realis* — речовий, дійсний) — літературно-мистецький напрям, який полягає в усебічному відображенні взаємин людини й середовища, впливу соціально-історичних обставин на формування особистості.

Позитивізм (з фр. *positivisme*, від латин. *positivus* — позитивний) — напрям у філософії, у якому єдиним джерелом знань вважають досвід, реальне життя, емпіричні науки (такі, що ґрунтуються на досвіді).

Натуралізм (з латин. *natura* — природа) — художній напрям, який розвивався в європейській літературі та мистецтві (частково — в американському мистецтві) в останній третині XIX ст. Для нього характерні прагнення до об'єктивістського, фактографічного зображення дійсності та людських характерів, зумовлених біологічними, спадковими чинниками й соціально-матеріальним середовищем.

Результати навчання

Осмилюємо прочитане. 1. Розкажіть про специфіку формування та розвитку реалізму, його етапи. 2. Розкрийте вплив науки та філософії на реалізм. 3. Назвіть характерні ознаки реалізму. 4. Визначте взаємодію реалізму з іншими напрямами XIX ст. 5. Які твори українських письменників, на вашу думку, належать до реалістичного напрямку? У чому полягає пізнавальне та соціальне значення цих творів?

Творче завдання. 6. Опишіть якусь подію або явище природи: а) у романтичному стилі; б) у реалістичному стилі.

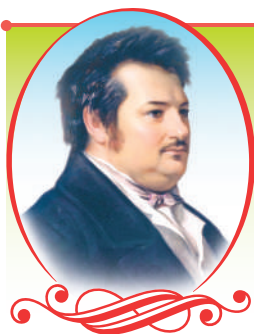
Дискусія. 7. Реалісти вважали, що на формування особистості найбільший вплив має середовище. А ви як вважаєте? Як середовище впливає на людину? Чи можна подолати вплив поганого середовища? Як?

Робота в групах. 8. Використовуючи прочитані твори, визначте в них романтичні й реалістичні елементи: 1) «Ніч перед Різдвом» М. Гоголя; 2) «Різдвяна пісня в прозі» Ч. Дікенса; 3) «Євгеній Онегін» О. Пушкіна; 4) «Герой нашого часу» М. Лермонтова.

Життєві ситуації. 9. Які явища реального життя, на ваш погляд, варто було б дослідити письменникам у наш час? Поясніть.

Проект. 10. За допомогою інтернету підготуйте повідомлення про 1–2 визначних реалістів у Франції, Англії, Росії, США (у галузі літератури, образотворчого мистецтва, музики).





ОНОРЕ ДЕ БАЛЬЗАК

1799–1850 рр.



1. Для «біографів»: підготувати віртуальну екскурсію залами Житомирського літературно-меморіального музею О. де Бальзака (с. *Верхівня*).
2. Для «юристів»: за допомогою інтернету підготувати довідку про специфіку професії лихваря у Франції XIX ст., а також про процедуру фідейкомісу, про яку йдеться в повісті «Гобсек».
3. Для «істориків»: скласти список імен реальних осіб (історичних діячів, митців та ін.), які згадано в повісті «Гобсек», підготувати стислі коментарі за списком.



Оноре де Бальзак народився 20 травня 1799 р. в м. Турі (Франція). Його дід був селянином, мав прізвище Бальса. Батько, ставши чиновником, надав прізвищу аристократичного звучання — де Бальзак.

З 1807 по 1813 р. Оноре навчався у Вандомському колегі, де панували суворі звичаї й строга дисципліна. Саме тут повною мірою виявилася його любов до читання.

Коли сім'я в 1814 р. переїхала до Парижа, він продовжив навчання в приватних закладах. З 1816 р. вивчав право як вільний слухач юридичного факультету, який закінчив через три роки, отримавши диплом бакалавра. Водночас відвідував лекції професорів Сорбоннського університету. Мрії батьків про юридичну кар'єру сина не справилися: юнак вирішив присвятити себе літературі. Батьки погодилися дати йому два роки, протягом яких він мав засвідчити своє літературне обдарування.

Оселившись у паризькому кварталі, де мешкали молоді митці, він працював над історичною трагедією у віршах «Кромвель», але перша спроба виявилася невдалою. І тоді Оноре вирішив звернутися до жанру, який допоміг би швидко знайти видавця та покупця, зрозумівши, що таким жанром є роман.

Літературній праці О. де Бальзак присвятив усе життя. Перший роман О. де Бальзака «*Шуани*» вийшов друком 1829 р. Більшість наступних творів письменник об'єднав у багатотомну епопею «*Людська комедія*», яка принесла авторові світову славу. Він змалював у ній картину життя тогочасного французького суспільства, різні його аспекти й прошарки.

Проте матеріальне становище письменника було скрутним. Щоб виплутатися з боргів, він працював по 12–14 годин на добу й терпів негаразди.

Він любив аристократичний світ, відвідував світські салони, милувався красою жінок, спілкувався з відомими людьми, серед яких були письменники В. Гюго, Жорж Санд, Г. Гейне та ін.

Життя О. де Бальзака було сповнене бурхливих подій, які переживало все французьке суспільство. Він зазнав бідності і багатства, слави і невдач... Але найбільшим його спадком стала багатотомна епопея «*Людська комедія*».

О. де Бальзак помер 18 серпня 1850 р. в м. Парижі (Франція).





Г. Кайботт. На балконі,
бульвар Осман. 1880 р.

Історія створення «Людської комедії». Творчий шлях письменника поділяють на два періоди. *Перший* — 1820-ті роки, коли він писав пригодницькі твори в дусі В. Скотта й інші твори, у яких відчувався вплив романтизму. *Другий період* — 1830–1840-ві роки, протягом яких він створив знамениту «Людську комедію». Задум епопеї формувався поступово, починаючи з 1829 р., коли вийшов друком перший твір О. де Бальзака, підписаний його власним іменем, — «*Останній шуан, або Бретань у 1800 році*» (пізніше автор назве його «Шуани»). Це роман з історії Французької революції, у ньому вдало поєднано романтичний сюжет і реалістичне тло, історія та сучасність. Поєднання романтичних і реалістичних елементів можна простежити в усій творчості О. де Бальзака, але домінували останні.

На початку 1840-х років з'явилася назва «Людська комедія». Вона перегукується з назвою «Божественної комедії» Данте Аліг'єрі. Ці твори об'єднує грандіозність задуму. І Данте, і О. де Бальзак прагнули зобразити весь світ, усе людство з його вадами й пошуками. Тільки об'єктом художнього зображення в Данте був потойбічний світ, а О. де Бальзак став літописцем сучасного йому суспільства. Підхід письменника до зображення світу був критичним, адже утвердження буржуазного ладу та влади грошей призводили до негативних наслідків, особливо в духовній сфері.

У 1842 р. було створено передмову до «Людської комедії» та її детальний план. Важко уявити, якою вона була б, якби авторові пощастило її завершити, бо задум епопеї він уточнював і доповнював протягом життя. За згаданим каталогом, «Людська комедія» мала містити близько 150-ти творів, з них О. де Бальзак устиг написати 96, деякі залишилися незавершеними.

Особливості світогляду О. де Бальзака. Філософські й естетичні погляди письменника якнайкраще розкриває передмова до «Людської комедії» (1842). У ній О. де Бальзак розглядав свою місію в контексті розвитку наукової та філософської думки: прагнув перенести до художньої літератури здобутки й методи природничих і філософських наук. Він і себе уявляв не письменником, а дослідником. Використовуючи праці видатних науковців і мислителів, О. де Бальзак розробив власну концепцію.

Задум епопеї походить із порівняння людського світу та світу тварин. На думку митця, люди поділяються на різні типи відповідно до того середовища, у якому живуть. Вони вступають між собою в боротьбу за існування. Завдання романіста, на думку О. де Бальзака, полягає в тому, щоб відтворити складні людські типи й стосунки між ними в сучасному світі.

Важливим методом вивчення дійсності, вважав митець, є спостереження за різними випадками, характерами й обставинами. Але одного наслідування замало. Справжній романіст має проникати в глибини явищ, вивчати їхні причини, пізнавати прихований сенс «величезного зібрання осіб, пристрастей і подій».

У пізнанні реальної дійсності для О. де Бальзака не було дрібниць. На його думку, цікавими для сучасного романіста можуть бути не тільки визначні події в історії народів, а й факти особистого життя людей, умови їхнього існування, думки та почуття, різні вчинки, навіть непривабливі й аморальні. Отже, письменник значно розширив предмет мистецтва, яке має зображувати все, що існує в сучасному світі, — і прекрасне, і потворне.

Усе може стати предметом романного дослідження, тільки митець має відбирати із життя сутнісне, типові та закономірне. Людина і життя — так визначив О. де Бальзак стрижень «Людської комедії». Життя в його різних аспектах (побутовий, приватний, суспільний, історичний тощо) різнобічно представлено в епопеї митця.

Художня структура «Людської комедії». О. де Бальзак розумів, що зобразити кілька тисяч типових для епохи образів та обставин — дуже важке завдання. Величезна кількість характерів, розмаїття людських доль «потребували певних рамок, або галерей», як писав митець. Саме тому «Людська комедія» поділена на частини. Вона складається з трьох великих частин: «Етюди про звичаї», «Філософські етюди», «Аналітичні етюди». У своїх планах письменник уявляв їх у вигляді ярусів, які височіють один над одним.

«Етюди про звичаї» поділено на шість циклів: сцени приватного, паризького, провінційного, політичного, воєнного й селянського життя. До найвідоміших творів цього циклу належать: «Гобсек», «Батько Горіо», «Ежені Гранде», «Утрачені ілюзії», «Тридцятирічна жінка» та ін.

«Філософські етюди» мали пояснювати, звідки й чому виникають почуття, що таке життя, де ті межі й умови, поза якими не можуть існувати ані люди, ані суспільство. До визначних творів цієї частини належать: «Шагренева шкіра», «Невідомий шедевр», «Еліксир довголіття», «Серафіта» та ін.

«Аналітичні етюди», на думку автора, мали досліджувати засади суспільства. До них належать: збірка нарисів «Фізіологія шлюбу», книжка «Дрібні негаразди подружнього життя» та ін.

Хоч авторові не вдалося реалізувати свій намір повною мірою, проте й того, що було зроблено, цілком достатньо, щоб назавжди увічнити його ім'я.

Тематика та проблематика «Людської комедії». О. де Бальзак хотів написати твір із найширшою тематикою та проблематикою, що охоплювали б різні аспекти французького суспільства. Можна визначити кілька, які постійно перебували в центрі уваги автора. Це тема грошей, збагачення, накопичення та проблема впливу багатства на людське життя. Вона реалізується в багатьох творах «Людської комедії» і найкраще відображена в історії життя багатіїв, тих, хто задля багатства пожертвував родинними стосунками, мораллю та повноцінним життям. Бальзаківські образи-типи доби Гобсек і Гранде — своєрідні «екстракти жадібності».

У період після революції, на думку О. де Бальзака, гроші стали єдиним мірилом цінностей людського існування. Для одних вони — самоціль, для других — спосіб отримання задоволення, для третіх — шлях до влади... У підтексті багатьох бальзаківських творів звучить думка про те, що в суспільстві триває запекла боротьба за гроші, слабкі й порядні в цій боротьбі нерідко гинуть, а хижакі перемагають.

Значне місце в проблематиці епопеї посідають становлення молодого людини та її внутрішня трансформація під впливом суспільства. Автор добре знав різні типи молодиків, які без грошей приїжджали до столиці з метою зробити кар'єру й завоювати світ. Процес їхнього входження у вищі сфери життя Парижа був дуже болісним, а успіхи діставалися надто дорогою ціною, іноді через втрату порядності та моралі. Маючи



Дж. Тіссо. Шаноблюбива жінка.
1885 р.

високі ідеї і мрії, молоді люди здебільшого не могли їх реалізувати, бо тогочасне суспільство не давало шансів «мрійникам», адже в ньому цінність мало тільки золото. Тому проблема втрачених ілюзій — ще одна з найгостріших і найактуальніших тем у творчості письменника. Невипадково один з його творів має назву «Втрачені ілюзії».

О. де Бальзак увів у жанр роману широкі теми столичного й провінційного життя, які ніби віддзеркалюють одна одну. У його творах можна знайти велику кількість столичних типів образів (лихварі, адвокати, чиновники, жінки з вищого світу й із «низів», молодики, які прагнуть кар'єри), а також провінційних образів (селяни, поміщики). Досліджуючи життя в Парижі й у провінції, письменник зробив висновок про загальні процеси знедуховлення, що відбуваються скрізь. І в столиці, і в провінції триває боротьба людей за виживання, за гроші, за місце в суспільстві. Ця боротьба часто призводить до драм і навіть трагедій.

О. де Бальзак був одним із першовідкривачів реалістичного зображення теми кохання та сім'ї. У його творах персонажів зображено не тільки у зв'язках із суспільним середовищем, а й у приватних стосунках. Описуючи приватне життя, письменник прагнув розкрити типові обставини, ситуації, загальні закономірності буття. У кохання жінок і чоловіків у романах О. де Бальзака владно втручаються гроші, тому любовні стосунки нерідко супроводжуються брехнею, лицемірством і марнославством. Заради любовної пристрасті герої інколи здатні на злочини, забуваючи про совість, честь та обов'язок. У родинях, на думку О. де Бальзака, руйнуються зв'язки між дітьми і батьками, дружинами і чоловіками. У відомому романі митця «Батько Горію» змальовано трагедію надмірної батьківської любові й моральне спотворення його дочок, котрим від батька потрібні були лише гроші.

Водночас у романах О. де Бальзака трапляються не тільки «хижаки» та «моральні потвори», а й порядні люди (хоча їх небагато), котрі завдяки розуму й працьовитості змогли добитися успіху в житті й посісти гідне місце в суспільстві, як, наприклад, адвокат Дервіль, котрий діє в багатьох творах письменника. Це означало, що, незважаючи на критичність позиції митця, він не втрачав віри в людину та її здібності.

Художні відкриття письменника. О. де Бальзак був першовідкривачем не тільки багатьох суспільних тем і проблем, а й у розробленні художніх засобів їхнього висвітлення. Треба зазначити про багатовимірність зображення подій і ситуацій, їх можна трактувати по-різному, що свідчить про філософську спрямованість романів письменника. Однозначності не мають і образи персонажів, які здатні «повертатися» у різних ракурсах. О. де Бальзак відмовився від поділу персонажів на позитивних і негативних, у кожному з його образів поєднано різні риси, які виявляються відповідно до середовища чи конкретної ситуації. Прийоми зображення «персонажів, що повертаються» за О. де Бальзаком, стали використовувати й інші реалісти.



Дж. Тіссо. Свято. 1876 р.

Щоб об'єднати твори багатотомної епопеї, письменник використав метод «наскрізних персонажів», які діють у кількох творах, відповідно їхні біографії уточнюються, герої потрапляють у різні ситуації, а тому їхні образи стають складнішими й багатограннішими. Такими є, наприклад, образи адвоката Дервіля, графині Анастасії де Ресто, сина аптекаря Растіньяка, який потрапив у вищий світ.

Бальзаківські персонажі можуть відігравати різну роль у романах. Якщо в одному творі якісь герой чи героїня є головними, то в іншому вони можуть бути на другому плані чи навіть епізодичними особами. Така техніка «пересувних персонажів» дає можливість увиразнити ті чи ті риси образів-типів, показати їх у різному середовищі. Кожний із персонажів є частиною величезного художнього полотна — реального життя, у якому важливі всі елементи й усі «ланцюги», що їх пов'язують.

О. де Бальзак також застосував «перехідні» теми й мотиви, що по-різному відображено в романах. Вони поглиблюються, розгалужуються, нашаровуються, що дає змогу авторові відтворити життя в його складності й багатогранності.

У романах письменника сучасний світ звучить на різні голоси. Події та образи представлено не тільки з позиції автора, а й із точки зору інших персонажів. Тому у творах митця трапляються випадки, коли одну й ту саму історію герої розповідають по-різному. Такий прийом створює об'ємне «дзеркальне відображення»: образ чи подія знаходяться ніби в середині простору, де багато «оптичних» ракурсів.

О. де Бальзак прагнув достовірно й правдиво відобразити життя суспільства, але у своїх реалістичних творах він нерідко використовував здобутки романтизму. У бальзаківських романах є чимало захопливих сюжетів, вирують сильні пристрасті й почуття, але висвітлені вони з реалістичної позиції. Автор показує психологію та вчинки героїв, а також мотиви й умови, що привели до певних дій. Письменник широко користується психологічним підтекстом. Інколи в жестах, поглядах і діях персонажів потрібно шукати не пряме, а приховане значення. Це стосується і художніх деталей. Речі в романах О. де Бальзака інколи «говорять» краще за персонажів, свідчать про їхні вподобання, соціальний статус і прагнення. Художні деталі у творах митця часто є психологічними.

Письменник надавав перевагу образам персонажів, які втілювали суспільно типові. Утім, деякі з них були наділені надзвичайними якостями, вирізнялися зі свого середовища. Це також засвідчує взаємодію романтизму й реалізму у творчості О. де Бальзака.

Літературна прогулянка

Історія кохання: Оноре де Бальзак та Евеліна Ганська

У 1832 р. О. де Бальзак отримав лист з Одеси з підписом «Іноземка». Згодом він дізнався, що авторка листів — знатна жінка Евеліна Ганська, польська графиня, російська піддана, яка мешкала в с. Верхівні (нині Житомирська область). Вона була прихильницею його таланту. Листування та поодинокі зустрічі тривали майже 18 років. За цей час О. де Бальзак кілька разів робив їй пропозицію одружитися, але вона мала отримати дозвіл від російського імператора. Нарешті в березні 1850 р. О. де Бальзак та Евеліна Ганська повінчалися в Бердичівському костюлі. Подружжя вирушило до Києва, щоб отримати документи на виїзд до Франції. Утім, здоров'я письменника погіршилося. Коли вони приїхали до Парижа, він уже майже не піднімався з ліжка.



Ф. Г. Вальдмюллер.
Портрет Евеліни
Ганської. 1835 р.



«Гобсек¹». **Творча історія повісті.** Це один із перших творів, які автор свідомо писав як фрагменти «Людської комедії». Спочатку повість називалася «Небезпеки розбещеності». Під такою назвою вона вийшла друком у 1830 р. в першому томі «Сцен приватного життя». У 1835 р. повість було видано в першому томі «Сцен

¹Прізвище Гобсек означає «живоглот», «глитай».

паризького життя» під назвою «Батечко Гобсек». Нарешті 1842 р. О. де Бальзак уключив її до «Сцен приватного життя» першого видання «Людської комедії» під заголовком «Гобсек». Отже, протягом кількох років задум твору розвивався.

У першому варіанті повість була поділена на частини: «Лихвар», «Адвокат», «Смерть чоловіка». Назви підкреслюють основні моменти твору.

У повісті «Гобсек» з'явилися наскрізні герої О. де Бальзака, які діють і в інших творах: *Гобсек* — «Батько Горіо», «Шлюбний контракт» та ін., *Дервіль* — «Батько Горіо», «Полковник Шабере», «Темна справа» та ін., *графиня де Ресто* — «Батько Горіо».

Повість має внутрішній зв'язок із романом «Батько Горіо», події якого передують сюжету «Гобсека». У першому діалозі віконтеса де Гранльє, мати юної Камілли, яка кохає графа Ернеста де Ресто, дає негативну оцінку його матері (Анастасії де Ресто), що погано обійшлася зі своїм старим батьком і яку не сприймали у світському товаристві.

Сюжетно-композиційні особливості. «Гобсек» — багатоцентрична повість. Окрім постаті лихваря, важливу роль у ній відіграють адвокат Дервіль і члени сім'ї графа де Ресто. Сюжетні лінії Гобсека, Дервіля, графині де Ресто й інших персонажів твору перетинаються. Твір має чітку, продуману будову, що засвідчує про майстерність її автора.

Повість розпочинається з експозиції. Спочатку розповідь ведеться від імені автора, який змальовує один із зимових вечорів 1829–1830 рр. у салоні віконтеси де Гранльє. Ідеться про молодого графа Ернеста де Ресто, який часто буває в домі де Гранльє та має романтичні стосунки з Каміллою, донькою віконтеси. Через погану репутацію його матері в аристократичному світі пані де Гранльє хоче відмовити Ернестові у відвідуванні її салону. Однак у розмову втручається адвокат Дервіль, який розповідає «романтичну історію», що має змінити погляд на стан справ у сім'ї молодого графа.

Наступна частина твору — розповідь Дервіля, який оповідає про життя Гобсека. Письменник ускладнив структуру жанру повісті, зробив її багатоголосою. Спочатку звучить голос автора, від імені якого ведеться оповідь, а потім — голоси оповідачів: Дервіля та Гобсека, які теж передають багатоголосся свого оточення.



О. де Бальзак кілька разів приїжджав в Україну з 1847 по 1850 р. Загалом він провів тут понад два роки. Крім Верховні, побував у Києві, Львові, Бердичеві й інших містах. У той час українська тема була дуже популярною серед західноєвропейських письменників (Дж. Байрон, В. Гюго, П. Меріме, А. Міцкевич та ін.). Виявляв до неї інтерес і О. де Бальзак. Його цікавило суспільне життя. У незавершеному нарисі «Лист про Київ» письменник змальовував враження від першої подорожі в Україну в 1847 р. Йому запам'яталися мальовничі села, родючі ниви й селяни, які багато співали. Українські враження відображено в романі «Селяни» (1848) — одному з підсумкових у творчості митця.

Творчість О. де Бальзака ще наприкінці XIX ст. — на початку XX ст. привернула увагу українських письменників (І. Франка, Марка Вовчка, М. Коцюбинського та ін.). Твори французького письменника перекладали І. Сидоренко, Є. Дроб'язко, В. Підмогильний, М. Рудницький, Д. Паламарчук, В. Шовкун та ін.

Палац Ганських.
с. Верховня,
Житомирська обл.
(Україна)



Читачі мають вірити тому, що говорить Дервіль, бо на початку повісті його показано як людину високої честі, розумну й скромну. Він розповідає історію часів своєї молодості, коли тільки-но розпочинав кар'єру, мешкав у мебльованих кімнатах, а його сусідом був Гобсек. З образом Дервіля в повість увійшла тема формування молодої людини та її утвердження в суспільстві. Протягом розвитку сюжету читачі дізнаються про труднощі та професійні успіхи Дервіля, факти його біографії і риси характеру. Однак саме лихвар концентрує довкола себе інших персонажів. Їхні долі залежать від того чи іншого його рішення.

Дервіль випадково став свідком драми, яка відбулася в родині графа де Ресто. Ця драма була відомою і Гобсекові: графиня Анастазі де Ресто, щоб утримати свого коханця — розбещеного молодика Максима де Трая, — наробила величезних боргів і віддала під заставу лихвареві фамільні коштовності за великі відсотки. А граф де Ресто, захищаючи честь сім'ї та інтереси старшого сина, незадовго до смерті переписав свої володіння на ім'я Гобсека до моменту повноліття Ернеста. Його заходи виявилися вчасними, адже Анастазі де Ресто чекала на смерть чоловіка, щоб заволодіти спадком. Утім, їй це не вдалося. Після смерті Гобсека саме Ернест успадкував те, що належало батькові й отримав змогу одружитися з Каміллою.

Паралельно в повісті розповідається про долю Фанні Мальво, яка є антитезою образу Анастазі де Ресто. Завдяки працьовитості, скромності й чесності Фанні Мальво досягає успіху та щастя в житті — з нею одружується адвокат Дервіль. Отже, долі й образи жінок у повісті зображено за допомогою контрасту.

Однак сюжетні лінії Анастазі де Ресто та Фанні Мальво — це лише окремі епізоди із життя лихваря Гобсека, який утілює саму сутність буржуазної доби, де все купується та продається.

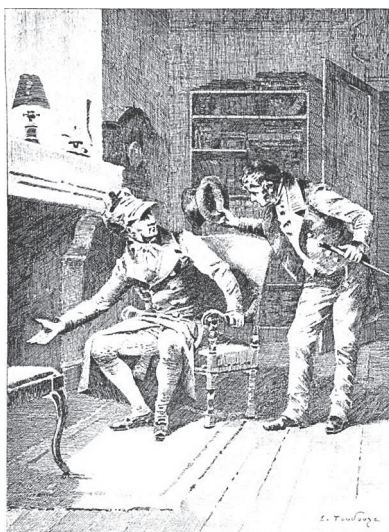
Образ Гобсека. Зображення образу скнари бере витoki з античності й класицизму. Жадібність стала основною рисою героїв комедій «Скринька» Плавта, «Скнара» Мольєра та ін. О. де Бальзак створив образ лихваря як породження самої дійсності, до того ж багатогранне. В особі Гобсека поєднано різні риси. Відповідно до ситуації його зображено то як «верховного суддю» (навіть «Бога»), то як «добру силу», то як «володаря світу», то як жертву своєї професії.

Особливість образу Гобсека полягає в тому, що він — скнара-філософ. Система поглядів Гобсека на життя створювалася поступово. Він багато пережив, перш ніж упевнився, що всюди триває *«боротьба між багатими й бідними»*. Гобсек зізнається Дервілю, що мусив змінювати принципи відповідно до *«географічних широт»*. Унаслідок важкого життєвого досвіду Гобсек дійшов сумних висновків, виробив систему поглядів на людей і суспільство. Важливе місце в цій системі посідає *«інстинкт самозбереження»*, *«особистий інтерес»*, а з усіх земних благ тільки одне, з його точки зору, варте того, щоб людина його домогалася, — це золото. *«У золоті сконцентровані всі сили людства»*, — вважає Гобсек. І золото для нього — це передусім влада, воно є її символом. Він вважає себе володарем суспільства, людських доль і навіть пристрастей, які золото (або його відсутність) може викликати чи вгамувати.



Е. Тудуз. Ілюстрація до повісті О. де Бальзака «Гобсек».

1897 р.



Е. Тудуз. Ілюстрація до повісті
О. де Бальзака «Гобсек».
1902 р.

Оповідь Гобсека характеризує його як глибокого аналітика й психолога. Він достеменно знає життя та людську природу, може навіть передбачити ті чи ті вчинки людей, використовуючи свій досвід. Гобсек називає себе навіть «поетом» у своїй справі. Але чи означає це, що О. де Бальзак поетизує цей образ? Ставлення автора до свого героя є неоднозначним. Дервіль називає його «людиною-векселем», «людиною-автоматом», дії якої були подібні до рухів маятника. У деякі моменти Дервіль захоплюється розумом Гобсека, його знанням людської натури й навіть здатністю до співчуття. Однак нерідко замислюється, чого варте було золото в житті Гобсека, адже воно не принесло йому нічого, крім самотності та трагічної смерті серед тлінних скарбів.

Образ Гобсека змальовано з великою майстерністю. У його портреті переважають кольори благородних металів: «місячний лик», «жовтувата блідість, що нагадує колір срібла, з якого злетіла позолота», «риси його обличчя видавалися відлитими з бронзи», а очі були «жовтими».

В описах помешкання Гобсека домінують речові деталі, що засвідчують перевагу матеріального над духовним. Кожна деталь портрета чи інтер'єру свідчить про характер героя, тобто має психологічний підтекст.

Монолог Гобсека — це своєрідний гімн золоту. Невипадково в ньому звучать піднесені ноти: герой порівнює себе з Господом Богом. «Я читаю в серцях», — говорить він. Але водночас відчуються і цинічні думки: «Я достатньо багатий, щоб купувати совість людську...», «Що таке життя, як не машина, яку приводять у рух гроші?» (Переклад Віктора Шовкуна).

Гобсек-філософ уміє отримувати насолоду від споглядання краси графині Анастазі де Ресто та пишної розкоші її кімнати, але значно більше його приваблює атмосфера щирості й душевної чистоти, якою оточена трудівниця Фанні Мальво.

У повісті «Гобсек» відчувається потужний вплив романтизму. Образ лихваря із самого початку змальовано не як побутову, а символічну постать, фантом, який тяжіє над світом. Гобсек належить реальному суспільству й водночас вирізняється зі свого середовища. Це масштабний соціальний образ-тип і разом із тим романтичний образ-символ, який утілює сутність буржуазної доби.

Тема кохання-пристрасті також свідчить про проникнення романтичних елементів у реалістичний твір. Але любовні історії (Анастазі де Ресто та Максим де Трай, Камілла й Ернест де Ресто) так чи інакше супроводжує тема грошей. Через фатальну пристрасть Анастазі де Ресто її молодші діти втрачають спадок. Камілла й Ернест не можуть одружитися через нестачу грошей, і тільки розкрита таємниця його статків дає можливість молодим людям поборатися. Образи порядних людей із міцними моральними принципами (Дервіль і Фанні Мальво) протиставлені іншим персонажам.

Специфіка жанру. У добу реалізму жанри стають відкритими, взаємодіють між собою. Це можна простежити на прикладі твору «Гобсек», де поєдналися ознаки соціально-побутової, соціально-психологічної та філософської повісті. Повість має відкритий фінал. Хоча Гобсек помер, але сюжетні історії інших персонажів не завершені.

Соціально-психологічна повість	Соціально-побутова повість	Філософська повість
1. Відтворення соціальних типів.	1. Велика увага до зображення матеріального середовища та побуту.	1. Порушення актуальних філософських проблем.
2. Обумовленість психології та вчинків героїв суспільними обставинами.	2. Відображення впливу середовища на формування характерів персонажів.	2. Наявність героїв-«філософів», спектра різних ідей, неоднозначність їхнього трактування.
3. Розкриття актуальних соціальних проблем у життєвих долях і почуттях героїв.	3. Конкретність і детальність описів.	3. Утілення світоглядної концепції автора.

Експрес-урок «Людська комедія О. де Бальзака»



Епопе́я (з грецьк. *epos* — слово, розповідь і *poieo* — творити) — 1) один з епічних жанрів, який бере початок у міфології та усній народній творчості; у Стародавній Греції — героїчний епос, що складався з великих циклів народних сказань, пісень і легенд, які оповідали про найвизначніші історичні події, легендарних та історичних осіб; 2) з XVIII ст. — великі й складні епічні твори (романи, цикли романів), у яких змальовано епохальні події, важливі для історії та народу.

Особливості епопеї в добу реалізму:

- актуальний сучасний зміст;
- велика кількість подій та персонажів;
- змальовано події, важливі для життя народу й нації;
- показано різні верстви суспільства;
- охоплено значний проміжок часу;
- характери зображено в еволюції, у них підкреслено зв'язок історичного або соціального й індивідуального.

Типовий образ (або **образ-тип**) — образ-персонаж, який концентрує риси характеру, спосіб мислення, світоглядні орієнтації певної групи людей або нації, залишаючись яскраво індивідуальним і неповторним.

Повість — прозовий (рідше віршований) твір, у якому зображено окремі події із життя невеликого кола персонажів.

Художня деталь — це засіб словесного мистецтва, один із найменших компонентів тексту, який має конкретне втілення (річ, елемент портрета, предмет побуту, жест тощо). Виконує різні функції: визначення соціальної належності персонажа, розкриття особливостей його характеру та психології, зображення середовища тощо.



ГОБСЕК

Повість
(Скорочено)

Баронові Баршій де Пеноен

Якось узимку 1829–1830 року у вітальні віконтеси де Гранльє засиділися допізна двоє людей. Один із них, вродливий молодик, вийшов, тільки-но почув, як видзвонило першу годину ночі, і незабаром у дворі застукотіли колеса його екіпажа. Віконтеса піді-



йшла до дочки; дівчина стояла біля каміна й начебто розглядала прозорий візерунок на екрані, а насправді дослухалася до шуму кабриолета, що підтвердило материні побоювання.

— Камілло, якщо ти й далі так поводитимешся з юним графом де Ресто, як сьогодні, мені доведеться більше не приймати його. (...) Я скажу тобі тільки про одну обставину: пан де Ресто має матір, здатну поглинути й мільйонний статок, жінку низького походження. Вона дуже погано ставилася до свого батька й не заслуговує мати такого хорошого сина, як пан де Ресто. Юний граф обоює її та підтримує із синівською відданістю, гідною всілякої похвали. А як він піклується про своїх брата й сестру! Одне слово, поведінка його бездоганна, але, — з притиском додала віконтеса, — поки його мати жива, у жодній порядній родині батьки не зважаться довірити юному Ресто майбутнє та посаг своєї дочки.

— Я несамохіть підслухав кілька слів із вашої розмови з панною де Гранльє, і в мене виникло бажання втрутитися! — вигукнув друг родини. (...) — Зараз, віконтесо, я розповім одну історію, щоб Ви змінили думку про графа Ернеста де Ресто та його становище у світі. (...)

— Скоріше розповідайте, пане Дервіль! — вигукнула Камілла.

(...) Людина дуже порядна, освічена, скромна, з вишуканими манерами, адвокат Дервіль став другом родини Гранльє. Завдяки послугам, зробленим віконтесі, він здобув собі пошану та клієнтуру в найаристократичніших домах, але не скористався із цієї прихильності можновладців, як скористався б із неї чоловік шанолубний. За винятком дому Гранльє, Дервіль бував у світському товаристві лише для підтримання зв'язків. Відтоді як граф Ернест де Ресто з'явився в салоні віконтеси й Дервіль здогадався, що цей юнак подобається Каміллі, адвокат став бувати на балах і раутах у пані де Гранльє дуже часто. Кілька днів тому на балу він підійшов до Камілли й сказав їй, показуючи на молодого графа:

— Шкода, що в цього хлопця немає двох-трьох мільйонів, правда?

— Чому шкода? Я не вважаю це нещастям, — відповіла дівчина. — Пан де Ресто — людина здібна, освічена, до нього добре ставиться міністр, у якого він служить. Я не сумніваюся, що з нього вийде відомий діяч. А коли «цей хлопець» опиниться при владі, багатство його не обмине.

— Так, звичайно. Але якби він був багатий уже тепер?

— Якби він тепер був багатий? — повторила Камілла, зашарівшись. — Тоді коло нього упали б усі дівчата, які тут танцюють, — додала вона, показуючи на учасниць кадрили (...).

Дервіль помовчав кілька хвилин, а тоді почав свою розповідь:

— (...) Ця історія пов'язана з романтичною пригодою, єдиною в моєму житті. Розповім спочатку про одного чоловіка, який брав участь у цій історії та якого ви не могли знати. Ідеться про лихваря. Не знаю, чи зможете ви з моїх слів уявити собі обличчя цього чоловіка, що його я назвав би «місячним ликом», — так його жовтава блідість була подібна до кольору срібла, з якого облупилася позолота. Волосся в мого лихваря було гладеньке, акуратно причесане, із сивиною попелясто-сірого кольору. (...) Оченята, жовті, як у куниці, були майже без вій і боялися світла. (...) Гострий ніс, подовбаний на кінчику віспою, скидався на свердлики, а губи були тонкі, як у алхіміків або старих карликів, зображених на картинах Рембрандта й Метсю. Розмовляв він завжди тихим, лагідним голосом і ніколи не сердився. (...) Усе в його кімнаті, від зеленого сукна на письмовому столі до килимка біля ліжка, було якесь однакове, охайне й потерте, наче в холодній оселі старої діви. (...)



Це була людина-автомат, яку щоранку накручували. (...) Він заощаджував життєву енергію та пригнічував у собі всі людські почуття. І життя його проходило так само безшелесно, як ото сиплеться пісок у старовинному годиннику. Іноді його жертви обурювалися, кричали в нестямі — а тоді раптом наставала мертва тиша, наче в кухні, коли там ріжуть качку. Надвечір людина-вексель перетворювалася на звичайну людину, а зливok металу в грудях ставав людським серцем. Коли він був задоволений із того, як минув день, то потирив руки, а з глибоких зморшок, які мережали його обличчя, здавалося, проглядала веселість. (...)



Кадр із кінофільму «Гобсек»
(реж. О. Орлов, 1987)

Навіть у хвилини свого торжества він говорив односкладово й усім своїм виглядом виражав незгоду. Отакого сусіда послала мені доля, коли я жив на вулиці Гре, а був я тоді тільки молодшим службовцем адвокатської контори й студентом права на третьому курсі. (...) Дім та його мешканець пасували один до одного — як ото скеля та приліплена до неї устриця. Єдиною людиною, з якою старий, як то кажуть, підтримував взаємини, був я; він приходив до мене попросити вогню, брав почитати книжку або газету, а ввечері дозволяв мені заходити в його келію, і ми розмовляли, коли він був у доброму гуморі. Ці вияви довіри були наслідком чотирирічного сусідства та моєї розважливості поведінки, бо через нестачу грошей мій спосіб життя був дуже подібний до способу життя цього старого. Чи мав він родичів і друзів? Багатий він був чи бідний? Ніхто не зміг би відповісти на ці запитання. Я ніколи не бачив грошей у нього в руках. Його багатство, певне, зберігалось десь у підвалах банку. Він сам стягував борги по векселях, бігаючи по всьому Парижу на своїх сухорлявих, як в оленя, ногах. Через свою обачність він одного разу навіть постраждав. Випадково при ньому було золото, і якоесь подвійний наполеондор вислизнув з його жилетної кишені. Сусід, який спускався за старим по сходах, підняв монету й подав йому.

— Це не моя! — вигукнув він, замахавши руками. — Золото? У мене? Та якби я був багатий, то хіба жив би так, як я живу?

Уранці він сам варив собі каву на залізній пічці, яка стояла в закіптюженому кутку каміна; обід йому приносили з харчевні. Стара воротарка приходила в призначений час прибирати його кімнату. З дивної примхи долі старого звали Гобсек. Коли я згодом зайнявся його справами, то довідався, що на той час, як ми познайомилися, йому було майже сімдесят шість років. Народився він десь року 1740-го в передмісті Антверпена; мати в нього була єврейкою, а батько — голландцем, на ім'я Жан Естер ван Гобсек. (...)

Цей дивний чоловік ніколи не побажав побачити бодай одну особу із чотирьох жіночих поколінь його рідні. Він ненавидів своїх спадкоємців, і думка, що хтось може заволодіти його багатством, навіть після його смерті, була для нього нестерпною. Уже в десять років мати прилаштувала його юнгою на корабель, і він відплив у голландські володіння в Ост-Індії, де й мандрував протягом двадцяти років. Зморшки його жовтавого лоба зберігали таємниці життєвих випробувань, раптових жажливих подій, несподіваних удач, романтичних пригод, невимірних радощів, голодних днів, розтоптаного кохання, нажитого, утраченого й віднайденого багатства. (...) Проте він згадував про своє життя в Ост-Індії чи в Америці тільки в розмовах зі мною, і то дуже рідко, причому щоразу в таких



випадках, здавалося, картав себе за нестриманість. Якщо людяність, спілкування з ближніми вважати релігією, то Гобсек був переконаним атеїстом. Хоча я поставив собі за мету вивчити його, мушу зізнатися, на свій сором, що до останньої хвилини його душа була непроникна для мене. (...)

Якось увечері я зайшов до цього чоловіка, який перетворився на золотого ідола та якого його жертви, що їх він називав «своїми клієнтами», з любові до парадоксів чи для глуму, прозвали «татусь Гобсек». (...)

— Добрий вечір, татусю Гобсек, — привітався я.

Він повернув голову, і його густі чорні брови ледь зсунулися — цей характерний для нього порух був рівнозначний веселій усмішці південця. (...) Потім своїм тоненьким голоском, подібним до звука флейти, коли в неї забувають уставити мундштук, пропищав:

— Я сьогодні розважаюся.

— То Ви іноді й розважаєтеся? (...)

— А кому життя може принести стільки радості, як мені? — сказав він, й очі його спалахнули. (...) — Ви всьому вірите, а я не вірю нічому. Що ж, тіштеся ілюзіями, якщо можете, а я зараз підіб'ю Вам підсумок людського життя. Чи мандруєте Ви світом, чи ніколи не розлучаєтесь із дружиною, з роками життя для вас неминуче перетворюється на звичку до певних умов існування. І тоді щастя знаходить той, хто вміє застосувати свої здібності за будь-яких обставин. (...) Якщо доживете до мого віку, ви зрозумієте: з усіх земних благ варто домагатися тільки... золота. У ньому зосереджені всі сили людства. (...) Ну а щодо звичаїв, то люди скрізь однакові: повсюди відбувається боротьба між бідними й багатими, повсюди вона неминуча. Отож краще самому визискувати, ніж дозволяти, щоб визискували тебе. (...) Найтривкіша з усіх насолод — марнославство. Марнославство — це наше «я». А задовольнити його можна тільки золотом. Потокм золота! Щоб задовольнити свої примхи, ми потребуємо часу, засобів і зусиль. Так от, у золоті все це є в зародку, і воно все дає в житті. Тільки божевільні або хворі можуть знаходити щастя в тому, щоб марнувати вечори за грою в карти, сподіваючись виграти. (...) Лише простаки можуть вірити, ніби вони приносять користь ближньому, створюючи принципи політики, щоб керувати подіями, яких ніколи не передбачиш. Тільки бовдурам приємно базікати про акторів і повторювати їхні дотепи, одягатися задля інших, улаштовувати бенкети задля інших, вихвалитися конем або екіпажем, який пощастило купити на три дні раніше, аніж сусідові. Ось життя парижан, усе воно вміщається в кілька фраз, хіба не так? А зараз погляньмо на життя з тієї висоти, на яку їм ніколи не піднятися. Щастя — або в сильних емоціях, які підточують наше життя, або в розмірених заняттях, які перетворюють його на щось подібне до чудово налаштованого англійського механізму. Вище цього щастя стоїть так звана благородна допитливість, прагнення розкрити таємниці природи й навчитися впливати на її явища. (...) Вашу наукову допитливість, своєрідну боротьбу, у якій людина завжди зазнає поразки, я замінюю вивченням усіх потаємних пружин, що рухають людством. Одне слово, я володію світом, не стомлюючи себе, а світ не має наді мною ніякої влади.

— Ось я розповім Вам про дві події, що сталися сьогодні вранці, — провадив він після короткої мовчанки, — і Ви зрозумієте, у чому моя вітіа.

Він підвівся, зачинив двері на засув і знову сів у крісло.

— Сьогодні вранці, — сказав він, — я мав подати на оплату тільки два векселі. (...) Перший вексель, вартістю тисяча франків, дисконтував у мене один молодик, красень мальований і чепурун. А видала вексель одна з найвродливіших парижанок, дружина багатого поміщика, та ще й графа. Чому ця графиня підписала боргове зобов'язання, юридично



не дійсне, але практично цілком надійне? Бо ці жалюгідні дамочки так бояться скандалу, пов'язаного з опротестуванням векселя, що ладні розплатитися власною особою, якщо не можуть заплатити грошми. Мені закортіло розкрити таємну ціну цього векселя. (...) Другий вексель на таку ж суму, підписаний Фанні Мальво, дисконтував у мене торгівець полотном, чиє підприємство, либонь, на межі краху. Бо жодна людина, яка має бодай маленький кредит у банку, ніколи не прийде в мою крамничку: перший же її крок від дверей до мого письмового столу означає розпач, неминуче банкрутство й марні спроби отримати позику десь-інде. Отож мені доводиться мати справу тільки із зацькованими оленями, за якими женеться зграя кредиторів. Скільки припущень я робив, виходячи сьогодні вранці з дому! Якщо ці жінки не мають чим заплатити, вони, звичайно, приймуть мене ласкавіше, ніж батька рідного. (...)

Тут старий подивився на мене — у його погляді була холодна незворушність.

— А я невблаганний! — сказав він. — Я приходжу, як привид помсти, як докір сумління. Ну, гаразд. Облишмо здогади. Приходжу.

— Графиня ще в ліжку, — каже мені покоївка.

— А коли її можна побачити?

— Не раніше полудня. (...) Вона повернулася з балу о третій ранку.

— Перекажіть їй, що приходив Гобсек. Ополудні я ще навідаюся.

І я пішов собі, залишивши брудні сліди на килимі, постеленому на сходах. Я люблю бруднити підосвами чобіт килими в оселях багатіїв — не через дріб'язкове самолюбство, а щоб дати їм відчутти пазуристу лапу Невідворотності. Приходжу на вулицю Монмартр, знаходжу непоказний будинок, штовхаю стару хвіртку у воротах і бачу похмурий двір, куди ніколи не заглядає сонце. (...)

— Панна Фанні Мальво вдома?

— Вона вийшла. Але якщо Ви принесли для оплати вексель, то вона залишила для вас гроші.

— Я зайду ще, — відповідаю. (...)

Рівно ополудні я вже був у вітальні, перед спальнею графині. (...)

Із солоденького голосу служниці я зрозумів, що заплатити господиня не має чим. Зате яку красуню я там побачив! У поспіху вона тільки накинула на голі плечі кашемірову шаль і куталася в неї так уміло, що під шаллю легко вгадувалися форми її прегарного тіла. На ній був пеньюар, оздоблений білосніжним рюшем — отже, не менше двох тисяч франків на рік тут витрачали тільки на пралю, адже не кожна візьметься за прання такої тонкої білизни. На голові в графині була недбало зав'язана, наче в креолки, яскрава шовкова хустинка, з-під якої вибивалися пишні чорні кучері. Розкрита зібгана постіль свідчила про тривожний сон. Художник дорого заплатив би, щоб побути хоч кілька хвилин у такій спальні. Від складок запони віяло солодкою млістю, пом'ята подушка на голубій пуховій перині, що чітко вирізнялася на лазуровому тлі білосніжним мереживом, здавалося, ще зберігала відбиток досконалих форм, які збуджували уяву. На ведмежій шкурі, розстеленій під левами, вирізьбленими на ліжку із червоного дерева, білили атласні черевички, що їх жінка недбало скинула там, повернувшись стомлена з балу. Зі спинки стільця звисала пом'ята сукня, торкаючись рукавами підлоги. Панчохи, які здуло б найлегшим подихом вітерцю, обви-



Кадр із кінофільму «Гобсек»
(реж. О. Орлов, 1987)



лися навкруг ніжки крісла. Білі підв'язки, здавалося, майоріли над диванчиком. На полиці каміна переливалося всіма барвами напіврозкрите коштовне віяло. Шухляди комода залишилися висунутими. По всій кімнаті були розкидані квіти, діаманти, рукавички, букет, пояс. Усюди були розкіш і безлад, краса, позбавлена гармонії. Та вже злидні, що причаїлися під усією цією розкішшю, підводили голову й загрожували цій дамі або її коханому, показуючи свої гострі зуби. Стомлене обличчя графині пасувало до її спальні, усіяної рештками вчорашнього свята. Дивлячись на розкидані повсюди одежини та прикраси, я відчув жалість; ще вчора вони були її вбранням, і хтось милувався ним. Ці ознаки кохання, отруєного каяттям, ознаки розкоші, суєти та легковажного життя свідчили про танталові зусилля — упіймати швидкоплинні насолоди. Червоні круги на обличчі в молодій жінки свідчили про ніжність її шкіри; але риси її обличчя немов застигли, темні плями під очима позначалися різкіше, ніж звичайно. І все ж таки в ній нуртувала природна енергія, й усі ці сліди нерозважливого життя не псували її краси. Очі в неї іскрилися. Вона була схожа на одну з Іродіад пензля Леонардо да Вінчі (адже я колись перепродавав картини), від неї віяло життям і силою. Ні в лініях її стану, ні в рисах обличчя не було нічого жалюгідного, вона вселяла кохання, а сама здавалася сильнішою, ніж кохання. Вона сподобалася мені. Давно вже моє серце так не калатало. Отже, я вже отримав плату! Хіба не віддав би я тисячу франків за те, щоб пережити відчуття, які нагадали б мені дні молодості?

Графиня запропонувала мені сісти.

— Чи не будете Ви такі ласкаві, добродію, і не відсунете трохи термін сплати? — сказала вона.

— До завтрашнього полудня, графине, — відповів я, згортаючи вексель, який показав їй. — Раніше я не маю права опротестувати Ваш вексель.

А подумки я говорив їй: «Плати за всю цю розкіш, плати за свій титул, за своє щастя, за переваги, якими ти користуєшся. Щоб охороняти своє добро, багатії винайшли трибунали, суддів, гільйотину, до якої дурні люди самі пориваються, наче метелики до згубного вогню. Та хоч Ви й спите на шовках і шовком укриваєтеся, Вам немає куди сховатися від докорів сумління, Ви усміхаєтеся, а під усмішкою скрегочете зубами, і страшні химери вгороджують Вам пазурі в серце».

— Опротестувати вексель? Та Ви що! Невже Ви так мало мене шануєте? — вигукнула графиня, утупивши в мене погляд. (...)

У цю хвилину хтось тихенько постукав у двері, до кімнати зайшов чоловік — безперечно, сам граф.

Графиня подивилася на мене, і я зрозумів її погляд: вона стала моєю рабою.

— Вам чого треба, добродію? — запитав мене граф.

І я побачив, що жінка затремтіла з голови до ніг. (...)

— Це один із моїх постачальників, — сказала вона.

Граф повернувся до мене спиною, а я витяг із кишені ріжок згорнутого векселя. Побачивши цей невблаганний жест, жінка підійшла до мене й тицьнула мені в руку діамант.

— Візьміть і йдіть звідси, — сказала вона.

В обмін на діамант я віддав їй вексель і, поклонившись, вийшов. Діамант я оцінив не менш як у тисячу двісті франків. На подвір'ї я побачив цілий натовп челяді: одні чистили собі лівреї, другі ваксували чоботи, треті мили розкішні карети. (...) У цю мить ворота розчинились і пропустили екіпаж молодика, який дисконтнував у мене вексель.

— Ласкавий пане, — звернувся я до нього, коли він вийшов, — ось двісті франків, передайте їх, будь ласка, графині й скажіть їй, що я згодний потримати в себе заставу, яку вона мені сьогодні дала, але не більше тижня.



Світський хлюст узяв двісті франків і глузливо посміхнувся, наче хотів сказати: «Ага! Заплатила! От і чудово!»

І на його обличчі я прочитав усе майбутнє графині. Цей білявий красень, цей холодний, бездушний картяр і сам розориться, і розорить графиню, розорить її чоловіка, розорить дітей. (...)

Потім я подався до Фанні Мальво. Вузькими крутими сходами я піднявся на шостий поверх, і мене впустили у квартиру з двох кімнат, де все блищало чистотою, як нова монета. Мене прийняла мадмуазель Фанні, молода дівчина, одягнена просто, але з вишуканістю парижанки: у неї було свіже личко, привітний погляд. Повсюди лежали стоси розкритого полотна, і я зрозумів, чим заробляє вона собі на життя, — Фанні була швачкою. Вона стояла переді мною, наче дух самоти. Я подав їй вексель і сказав, що вранці не застав її вдома.

— Але ж я залишила гроші у воротарки, — мовила вона.

Я вдав, ніби недочув.

— Ви, мабуть, рано виходите з дому?

— Узагалі я рідко виходжу. Та коли ти всю ніч працюєш, іноді хочеться вранці скупатися.

Я подивився на неї та з першого погляду розгадав її. Цю дівчину нестатки змушували працювати, не розгинаючи спini. Від неї віяло глибокою порядністю, справжньою доброчесністю. Я мав таке відчуття, ніби опинився в атмосфері щирості, душевної чистоти, і мені навіть дихати стало легко. Я майже розчулився. (...) Коли Ви ввійшли, я саме подумав про Фанні Мальво — от із кого вийшла б хороша дружина й мати. Я порівнював її життя, доброчесне й самотнє, із життям графині, яка, почавши підписувати векселі, неминуче скотиться на саме дно ганьби.

На якусь мить він замовк і замислився, а я тим часом роздивлявся його.

— Так от і скажіть, — раптом озвався він, — хіба погані в мене розваги? Хіба не цікаво заглянути в найпотаємніші куточки людського серця? Хіба не цікаво розгадати чуже життя та побачити його зсередини, без жодних прикрас? Яких тільки картин не надивишся! Тут і бридкі виразки, і невтішне горе, і любовні пристрасті, і злидні, які штовхають у води Сени, і втіхи молодика, що ведуть просто на ешафот, і сміх розпачу, і пишні свята. Сьогодні бачиш трагедію: чесний батько родини наклав на себе руки, бо не міг прогородувати дітей. Завтра дивишся комедію: молодий гульвіса розіграє перед тобою сцену влещування Діманша боржником — у сучасному варіанті. (...) Якась закохана дівчина, старий купець, що стоїть на порозі краху, мати, котра намагається приховати синову провину, митець без шматка хліба, вельможа, який потрапив у неласку й через брак грошей от-от утратить усе, чого вдалося йому досягти за довгі роки зусиль, — усі ці люди вражають мене силою свого слова. Чудові актори — і грають вони для мене одного! Та ошукати мене їм ніколи не вдасться. У мене погляд, як у Господа Бога, я зазираю в душі. Від мого пильного ока ніщо не сховається. А хіба можуть у чомусь відмовити тому, у чиїх руках мішок із золотом? (...) Хіба це не втіха? Таких, як я, у Парижі набереться десяток. Ми — повелителі ваших доль, мовчазні, нікому не відомі. Що таке життя? Машина, яку приводять у рух гроші. Золото — ось душа вашого нинішнього суспільства. (...)

Я повернувся до себе геть приголомшений. Цей дідок виріс у моїх очах, перетворився на фантастичного ідола, на уособлення влади золота. І життя, і люди вселяли мені в ту хвилину жах. (...)

Пам'ятаю, я довго не міг заснути. Мені ввижалися купи золота. Бентежив мене й образ прекрасної графині. На свій сором, признаюся, що вона цілком затулила собою



образ простого й чистого створіння, приреченого на тяжку працю. Але наступного ранку, у туманному мареві пробудження, переді мною в усій своїй красі постала лагідна Фанні, і я вже думав тільки про неї.

— Знаєте, я не бачу в цій історії нічого такого, що могло б стосуватися нас, — мовила пані де Гранльє.

— Содом і Гоморра! — вигукнув Дєрвіль, уживши свій улюблений вираз. — Зараз я розбуджу Каміллю — нехай вона знає, що зовсім недавно її щастя залежало від татуся Гобсека. Кілька днів тому старий помер, доживши до вісімдесяти дев'яти років, і скоро молодий граф де Ресто вступить у володіння чималим багатством. Як і чому — це я Вам поясню. А що стосується Фанні Мальво, то Ви її добре знаєте — тепер вона моя дружина. (...)

— Через кілька днів після моєї розмови із старим голландцем, — провадив Дєрвіль, — я захистив дисертацію, отримав ступінь ліценціата права та вступив до колегії адвокатів. Довіра до мене старого скнари Гобсека дуже зросла, і він узяв собі за звичай радитися зі мною. (...) Попрацювавши три роки в конторі стряпчого, я отримав там посаду старшого клерка й переїхав з вулиці Гре. (...) Десь років через два мій хазяїн, гультай і марнотратник, опинився в скрутних обставинах і мусив продати свою контору. Якби діяльному, освіченому й розумному стряпчому хтось позичив півторасти тисяч франків, він, купивши контору, міг би пристойно жити на прибутки з неї, виплачувати проценти й років за десять розквитатися з боргом. (...) У мене ж не було за душею нічого. (...) Проте шанобливе бажання та якийсь промінчик надії нав'яли мені зухвалу думку звернутися до Гобсека. Отож якось увечері я повільно вирушив пішки на вулицю Гре. Серце в мене калатало, коли я постукав у двері того похмурого будинку. (...)

Татусь Гобсек упустив мене лише після того, як роздивився в загразоване віконце моє обличчя.

— Отже, Ваш хазяїн продає контору? — сказав він своїм писклявим голосом.

— Звідки Ви знаєте? Він ще нікому про це не казав, окрім мене. (...)

На мить запала мовчанка. Я сидів геть розгублений. (...)

Він зробив жест, що означав: «Говоріть!»

— Я знаю, розчулити Вас неможливо. Справи роблять по-діловому, без розчуленого базікання та жалісливих звирянь. А вони в мене ось які. Контора мого хазяїна дає йому щорічно двадцять тисяч франків, але я переконаний, що в моїх руках вона даватиме сорок. Він просить за неї півторасти тисяч. Я відчуваю, ось тут дещо є, — сказав я, постукавши себе пальцем по лобі, — і якби Ви позичили мені суму, необхідну для купівлі контори, я за десять років розквитався б із Вами.

— Добре сказано, — відповів татусь Гобсек, потиснувши мені руку. — А які гарантії? — запитав він, змірявши мене поглядом із голови до ніг. — Ніяких, — додав після паузи. (...) — Завтра ми поговоримо про цю справу. Я подумаю.

Назавтра о восьмій ранку я був уже в старого. (...) Він подивився на мене, кахикнув, завовтузився на стільці й сказав:

— Ну що ж, спробуймо домовитися. (...) Я беру за свої позики п'ятдесят відсотків, — провадив він. — А іноді — сто, двісті, а то й п'ятсот. (...) Але з Вас по знайомству я візьму тільки тринадцять відсотків річних. (...) Улаштує?

— Улаштує, — відповів я.

— Але якщо для Вас це дорого — торгуйтеся!

— Я розрахуюся, доведеться тільки налягти на роботу.

— Розумію! — мовив він, скося зиркнувши на мене лукавим поглядом. — Отже, клієнти розрахуються?



— Е, ні, хай йому чорт! — вигукнув я. — Гонорари я братиму за такою.

— На деякі справи такси не існує, — наприклад, на полюбовні угоди, на відстрочки платежів. Я скрізь рекомендуватиму Вас як обізнаного й тямущого стряпчого, і Вам принесуть стільки кляузних судових позовів, що Ваші приятелі по ремеслу луснуть від заздрощів. Отже, Ви матимете дві клієнтури; одна дістанеться Вам у спадок від колишнього патрона, другу забезпечу Вам я. Мабуть, потрібно б узяти з Вас п'ятнадцять відсотків за свої півторасти тисяч.

— Гаразд, хай буде п'ятнадцять, але не більше, — мовив я твердо. (...)

Татусь Гобсек полагіднів. Він, певно, був задоволений мною. (...)

— Живіть скромно, а то втратите мою довіру. Не здумайте заводити в домі розкіш. Найміть стару служницю — однієї досить. Я приходитиму до Вас, довідуватимуся, чи в доброму Ви здоров'ї. Адже я — хе-хе! — вкладу у Вас цілий капітал. Треба ж мені буде знати, як у Вас ідуть справи. Ну, бувайте. Приходьте ввечері з Вашим патроном. (...)

Через три місяці я став стряпчим. Хоч я мав виплачувати Гобсекові величезні проценти, менше ніж за п'ять років я цілком розквитався з ним. Я одружився з Фанні Мальво, яку щиро полюбив. Помер один з її дядьків, багатий селянин, і залишив їй у спадок сімдесят тисяч франків. Ці гроші допомогли мені розквитатися з Гобсеком.

Через рік після купівлі контори мене майже силоміць зтягли на одну парубоцьку гулянку. Один із моїх приятелів улаштував обід, програвши заклад молодому франту Максимові де Траю, знаменитому світському левові. (...) І ось посеред п'яного розгардіяшу граф де Трай спробував здобути мою прихильність. (...) Не знаю вже, як це сталося, але він цілком мене зачарував і, виходячи з вітальні, я пообіцяв, що завтра поведу його до татуса Гобсека. Максим де Трай із дивовижною спритністю обплутав мене балачкою, у яку вельми доречно вставляв слова «честь», «шляхетність», «порядна жінка», «розпач» і такі інші. Наступного ранку я прокинувся та спробував поновити в пам'яті вчорашню розмову: здається, дочка одного з моїх клієнтів потрапила в прикре становище, її добре ім'я — під загрозою, вона може втратити повагу й любов свого чоловіка, якщо сьогодні вранці не роздобуде п'ятдесят тисяч франків. Ішлося нібито про картярський борг, про рахунки каретника та ще якісь витрати. Тільки тепер я зрозумів, чому мій приятель так наполегливо запрошував мене на бенкет. (...) Тільки-но я встав із ліжка, як з'явився і пан де Трай. (...)

У ту мить, коли ми вискочили з кабріолета, у вулицю Гре завернув фіакр. Своїм яструбиним оком світський чепурун одразу помітив у глибині того екіпажа жіночу постать, і на його обличчі промайнув вираз майже дикої радості. Ми піднялися до старого лихваря.

— Пане Гобсек, — сказав я, — рекомендую Вам одного зі своїх найкращих друзів. (— Остерігайтеся його, як чорта, — прошепотів я на вухо старому). Сподіваюся, що на моє прохання Ви повернете йому свою прихильність (за високі проценти, звісно) і визволите його зі скрути (якщо Вам це вигідно).

Пан де Трай поклонився лихвареві, сів і, готуючись вислухати його, прибрав улесливо-граційної пози царедворця, що зачарувала б кого завгодно; але мій Гобсек і далі сидів у кріслі біля каміна нерухомо, незворушний та схожий на статую Вольтера. На знак приві-



Кадр із кінофільму «Гобсек»
(реж. О. Орлов, 1987)



тання він тільки трохи підняв над головою зношеного кашкета, відкривши смужку жовтого, наче старий мармур, черепа, яка довершила його схожість зі статуєю.

— Гроші я маю тільки для своїх постійних клієнтів, — сказав він. (...) — Чи ж можу я позичити бодай одне су людині, у якої тридцять тисяч боргу й жодного сантима за душею? (...)

— Мої векселі буде оплачено.

— Можливо.

— І в нашому з Вами випадку йдеться тільки про те, чи зможу я дати Вам достатню заставу під ту суму позики, яку хочу у Вас попросити.

— Справедливо.

З вулиці почувся шум фіакра, що зупинився біля під'їзду.

— Зараз я принесу Вам дещо, і, думаю, Ви будете задоволені, — сказав молодик і вибіг із кімнати.

— О сину мій! — вигукнув Гобсек, підвівшись і схопивши мене за руки. — Якщо застава в нього справді цінна, ти мені врятував життя! Лихварі надумали влаштувати мені лихий жарт. Та завдяки тобі я сам сьогодні посміюся з них.

У радості старого було щось моторошне. (...) Він сів у крісло за стіл. Обличчя його знову стало блідим і спокійним.

— Так, так, — озвався він, обернувшись до мене. (...) — Я чую в коридорі ходи дами-аристократки.

Справді, молодий чепурун увійшов, ведучи під руку даму, у якій я відразу впізнав із розповіді Гобсека ту саму графиню, у чийй спальні він колись побував. (...) Вона була така гарна, що я пожалів її, незважаючи на її гріхи. (...)

— Добродію, чи можна отримати повну вартість ось за ці діаманти, проте залишивши за собою право потім викупити їх? — запитала графиня тремтячим голосом, подаючи Гобсекові скриньку.

— Можна, ласкава пані, — утрутився я в розмову. (...)

Графиня зітхнула з полегкістю. Граф Максим спохмурнів, боячись, що за цієї умови лихвар дасть менше, адже вартість діамантів нестійка. Гобсек схопив лупу й заходився мовчки роздивлятися, що там лежало в скриньці. Його бліде обличчя зарум'янилося, очі, у яких віддзеркалювався блиск діамантів, ніби спалахнули потойбічним вогнем. (...) Підносячи до очей то браслети, то сережки з підвісками, то намиста, то діадеми, він белькотів щось незрозуміле й роздивлявся їх на світлі, щоб визначити відтінок, чистоту води й грані діаманта. (...)



Кадр із кінофільму «Гобсек» (реж. О. Орлов, 1987)

— Ну, то як? — спитав граф, ляснувши Гобсека по плечу. (...)

— Скільки Вам треба?

— Сто тисяч франків. На три роки, — відповів граф. (...)

Я помітив, що графиня наче заціпеніла, поринувши в роздуми. Може, нарешті вона збагнула, у яку прірву скотилася? Може, у душі цієї жінки ще залишилася крихта совісті? (...)

— Я даю вісімдесят тисяч готівкою, а Ви залишаєте мені діаманти, — сказав Гобсек. (...)

Молодий чепурун зблід як смерть. Графиня, вочевидь, вагалася. (...) Максим де Трай підійшов до неї, і, хоча він говорив пошепки, я розчув слова:

— Прощай, люба Анастасі, будь щаслива! А я... завтра я вже звільнюся від усіх тривог.

— Я приймаю Ваші умови, добродію! — вигукнула молода жінка, звертаючись до Гобсека.

— От і гаразд, — відповів старий. — Нелегко ж Вас умовити, красунечко. — Він підписав банківський чек на п'ятдесят тисяч і подав його графині. — А на додачу до цього, — сказав він з усмішкою, що вельми скидалася на вольтерівську, — я в рахунок платіжної суми дам Вам на тридцять тисяч векселів, надійність яких ви не станете заперечувати. Це те саме, якби я виклав Вам цю суму золотом. Граф де Трай щойно заявив мені: «Мої векселі буде оплачено», — додав Гобсек, подаючи графині векселі з підписом графа де Трая, які напередодні опротестував хтось із Гобсекових приятелів і які, мабуть, дісталися йому за безцінь.

Молодий чепурун загарчав — і в тому гарчанні виразно почулися слова: «Старий падлюка!» (...)

Графиня підвелася, поклонила і вибігла, мабуть, охоплена жахом. Панові де Траю довелося вийти за нею. (...)

Коли двері зачинилися та обидва екіпажі від'їхали, Гобсек підхопився на ноги й пустився в танець, приказуючи:

— А діаманти в мене! А діаманти тепер мої! І як дешево дісталися! (...)

У цю мить у коридорі почулися чийсь покvapні кроки. Хтось зупинився біля дверей Гобсекової кімнати й несамовито постукав у них. Лихвар виглянув у віконечко й відчинив двері. Увійшов чоловік років тридцяти п'яти, що, мабуть, здався Гобсекові сумирним, незважаючи на свій гнівний стук. (...) Це був чоловік графині.

— Добродію, — сказав він Гобсекові, до якого повернувся весь його спокій (...), — Ви щойно купили в моєї дружини за надзвичайно низьку ціну діаманти, які їй не належать, — це фамільні коштовності.

— Я не вважаю себе зобов'язаним утаємничувати Вас у подробиці своїх ділових угод, але скажу Вам, пане графе, що коли дружина взяла у Вас без дозволу діаманти, Вам потрібно попередити в письмовій формі всіх ювелірів, щоб їх не купували, — вона могла продати їх частинами. (...)

— Прощайте, добродію! — вигукнув граф, блідий від гніву. — Існує суд!

— Авжеж, існує. Оцей пан, — додав він, показуючи на мене, — був свідком продажу. Бачачи, що справа повертає на серйозне, я вирішив утрутитися.

— Графе, — сказав я, — Ви маєте слухність, але й пан Гобсек ні в чому не завинив. Я стряпчий і як особа службова, та й просто як людина порядна, вважаю за свій обов'язок підтвердити, що діаманти було продано в моїй присутності. Але я не думаю, щоб Вам пощастило довести незаконність цієї операції і встановити, що продані діаманти належать Вам. Пан Гобсек — людина порядна й не стане заперечувати, що купив діаманти з великою вигодою для себе, а я за своїм обов'язком і за велінням совісті засвідчу це. Але якщо Ви звернетесь до суду, шансів на успіх у Вас мало. Тому я раджу піти на мирову з



паном Гобсеком, який на суді легко доведе свою непричетність до злочинних намірів Вашої дружини. (...)

Лихвар умочав хліб у каву та снідав із цілковитою незворушністю. Але, почувши слово «мирову», він глянув на мене, мовби хотів сказати: «Молодець! Моя наука не пропала для тебе марно». Граф подякував мені доброзичливою усмішкою. Після тривалих переговорів (...) граф визнав, що отримав від Гобсека вісімдесят п'ять тисяч франків (ця сума включала й позикові проценти), а Гобсек зобов'язувався в разі виплати йому всієї суми повернути графові діаманти.

— Яке марнотратство! — вигукнув граф, підписуючи угоду. — Як перекинути місток через цю прірву?

— У Вас багато дітей, графе? — серйозним тоном спитав Гобсек.

На ці слова граф здригнувся та нічого не відповів. (...)

— Так, так, — пробурмотів Гобсек, чудово зрозумівши понуру мовчанку графа. — Я всю Вашу історію знаю наперед. Ця жінка — демон, а Ви, мабуть, її досі любите. Хочете врятувати свій статок, зберегти його для когось із дітей? У такому разі киньтеся у вир світських розваг і частіше навідуйтеся до Гобсека. (...) Хай-но хто спробує образити мене! Ніхто так не володіє шпагою та пістолетом, як Ваш слуга покірний. А Ви тим часом знайдіть, якщо зможете, вірного друга та шляхом фіктивного продажу передайте йому своє майно. Це, здається, називають фідеїкоміс? — запитав він, обернувшись до мене.

Граф, здавалося, не слухав, цілком заклопотаний своїми турботами (...).

Через кілька днів після цих подій, що відкрили мені огидну таємницю із життя світської дами, граф уранці ввійшов до мого кабінету.

— Добродію, — звернувся він до мене, — я хочу порадитися з Вами в одній дуже важливій справі. Я цілком довіряю Вам і сподіваюся довести це на ділі. (...) Так от, добродію, я дещо дізнався про того дивного чоловіка, якому Ви завдячуєте своїм становищем, — сказав мені граф. — За моїми відомостями, цей Гобсек — філософ із школи циніків. Якої Ви думки про його порядність?

— Гобсек зробив для мене добре діло, графе (...). За п'ятнадцять процентів, — додав я, засміявшись. (...) — У татуся Гобсека є правило, якого він завжди дотримується у своїй поведінці. Він вважає, що гроші — це товар, який із чистим сумлінням можна продавати дорожче або дешевше, залежно від обставин. (...) У ньому співіснують дві людини: скнара та філософ, створіння нице та створіння шляхетне. Якби мені довелося вмерти, залишивши малих дітей, він став би їхнім опікуном. (...)

— Моє рішення безповоротне, — сказав мені граф. — Підготуйте необхідні документи, за якими я передам Гобсекові право на володіння моєю власністю. І тільки Вам, добродію, я довірю скласти зустрічну розписку, у якій він підтвердить, що продаж є фіктивним, візьме на себе зобов'язання управляти моєю маєтністю на власний розсуд і передати її моєму старшому синові, коли той досягне повноліття. Але тепер я повинен зізнатися Вам: зберігати цей дорогоцінний документ у себе я боюся. Не довірю я розписку й синові: він надто любить свою матір. Ви не відмовитеся взяти її на збереження? На випадок своєї смерті Гобсек призначить Вас спадкоємцем моєї власності. Отже, я все передбачив (...), — граф замовк, і вигляд у нього був дуже схвилюваний. (...)

Я провів його до дверей своєї контори. (...) Минуло багато часу після затвердження купчої, а я все ще не отримав зустрічної розписки, яка мала зберігатись у мене. (...) Та все ж таки, пригощаючи якимось Гобсека обідом у себе вдома, я спитав у нього, коли ми підвелися з-за столу, чи не знає він, чому нічого більше не чути про графа де Ресто.



— На це є поважні підстави, — відповів лихвар. — Граф при смерті. Такі ніжні душі не вміють зладнати з горем, і воно вбиває їх. (...) Справа з його спадком — для Вас ласий шматок.

Я подивився на свого гостя та спитав, щоб розвідати його наміри:

— Поясніть, чому з усіх людей тільки граф і я пробудили у Вас співчуття.

— Тому що тільки Ви й він довірилися мені без викрутасів, — відповів лихвар.

Хоча ця відповідь давала мені підстави надіятися, що Гобсек не стане зловживати своїм становищем, навіть якщо зустрічна розписка пропаде, я все-таки вирішив відвідати графа. Мене провели до вітальні, де графиня гралася зі своїми дітьми. Коли лакей доповів про мене, вона рвучко підхопилася на ноги, пішла, було, назустріч мені, але потім сіла й мовчки показала мені рукою на крісло біля каміна. (...)

— Мені дуже треба поговорити з графом, пані...

— Якщо Вам це вдасться, Ви будете щасливіші, ніж я, — урвала мене графиня. — Граф нікого не хоче бачити, він насилу терпить візити лікаря та відкидає всі турботи, навіть мої. (...)

Увічливий тон і люб'язний вигляд, з яким вона це сказала, не обманули мене. Я зрозумів, що вона ніколи не допустить мене до свого чоловіка. (...) Я попросився з нею і пішов...

А зараз я розповім, як закінчилася ця драма. Відколи граф де Ресто про людське око поринув у вир світських розваг і заходився розтринькувати свій статок, між подружжям не раз відбувалися прикрі сцени. А коли він захворів і зліг, проявилася вся його відроза до графині та двох молодших дітей; він заборонив їм заходити до своєї спальні, а коли вони пробували порушити заборону, це призводило до таких шалених випадків, що лікар благав графиню підкоритися розпорядженням чоловіка. Пані де Ресто бачила, як уся власність родини — землі, маєтки, навіть дім, у якому вона жила, — переходить до рук Гобсека; певне, лихвар здавався їй казковим страховищем, що пожирало її багатство, і вона, звичайно, здогадалася про задум свого чоловіка. Де Трай, рятуючись від запеклого переслідування кредиторів, подорожував по Англії. Графиня думала, що чоловік обертає своє багатство на гроші й що жмут банкнот, на який воно перетворилося, лежить у скриньці де-небудь у нотаря або в банку. За її розрахунками, у графа мав бути на руках документ, за яким усе його майно переходило до старшого сина. Отож вона вирішила взяти чоловікову спальню під найпильніший нагляд. Цілий день вона просиджувала у вітальні, біля чоловікової кімнати, дослухаючись до кожного його слова, до найтихшого шарудіння. На ніч їй тут-таки стелили постіль, але вона майже не склеплювала очей. Лікар цілком підтримував її. Удавана відданість графині хворому всіх захоплювала. Найсуворіший поборник моралі мусив би визнати, що почуття материнської любові виявилось у неї наддивовижу сильним. Вона обожнювала дітей і намагалася приховати від них правду про своє розпусне життя. (...) Вона дала їм чудову, блискучу освіту. Зізнаюся, я сам ставився до цієї жінки з певним захватом і співчуттям, за що Гобсек не раз підсміювався з мене. На той час графиня вже переконалася в підлоті Максима де Трая та гіркими слізьми спокутувала свої гріхи. Щоразу, коли юний Ернест виходив із батькової кімнати, вона піддавала його допитові, прагнучи довідатися, як повадився граф, що він казав. Хлопець охоче відповідав на всі запитання матері, приписуючи їй цікавість ніжній любові до батька. Мої відвідини стривожили графиню; вона побачила в мені виконавця мстивих намірів графа та сповнилася рішучості не допустити мене до вмираючого. (...)

Коли графиня та я опинилися віч-на-віч, я зразу відчув, що вона ненавидить мене, і зрозумів чому, хоча вона приховувала свої почуття під найвишуканішою люб'язністю



та вдаваною щирістю. (...) Ми розлучилися ворогами. Я дав їй зрозуміти, що її чекає неминуче розорення, хоч би як вона викручувалася, і, думаю, її опанував моторошний жах. (...)

Оскільки боротьба між нами стала відкритою, я вирішив власними засобами врятувати цю родину від злиднів, які чекали на неї. (...). І ось що я вчинив. Я подав на графа де Ресто позов на всю суму його фіктивного боргу Гобсекові й домігся попереднього рішення, яке давало мені право після смерті графа опечатати його майно. Потім я підкупив одного зі слугників у графському домі, і він пообіцяв викликати мене, коли його хазяїн буде відходити. Я вирішив з'явитися несподівано, залякати графиню погрозою негайно описати майно й у такий спосіб урятувати зустрічну розписку. (...) Два місяці граф де Ресто лежав у постелі, змирившись зі своєю долею. У нього з'явилися химери, що часто виникають у хворих і здаються такими, що не можна пояснити, — він забороняв прибирати у своїй кімнаті, відмовлявся від будь-яких послуг, навіть не дозволяв стелити собі постіль. (...)

Одного ранку він розплющив очі й поглянув на свого сина Ернеста. Хлопець сидів біля нього й із глибоким смутком дивився на батька. (...)

— Чому ж Дервіль не приходить? — запитав граф у свого камердинера, якого вважав відданим слугою, а той цілком підтримував графиню. (...) — За останні два тижні я разів сім або вісім посилав тебе по свого повіреного, а його немає і немає! Ви що, смієтеся з мене? Негайно, зараз же їдь до нього й привези його сюди. (...)

— Ви чули, пані, що сказав граф? — мовив камердинер, виходячи до вітальні. — Що ж тепер робити?

— А ти вдай, ніби їдеш до стряпчого, а потім повернешся і скажеш графові, що його повірений виїхав за сорок льє звідси на важливий процес. Скажеш, що його чекають наприкінці тижня. (...)

Напередодні лікар їй сказав, що граф навряд чи протягне добу. Коли через дві години камердинер повідомив хазяїнові невтішну звістку, умираючий страшенно розхвилювався. (...)

Він довго дивився на сина й нарешті сказав йому слабким голосом:

— Ернесте, хлопчику мій, ти ще зовсім юний, але в тебе добре серце, і ти розумієш, як свято треба дотримуватися обіцянки, даної умираючому батькові. Чи зможеш ти зберегти таємницю, заховати її у своїй душі так глибоко, щоб про неї не довідалася навіть твоя мати? У всьому домі тепер я вірю одному тобі. Ти не зрадиш моєї довіри?

— Ні, тату.

— Так от, сину, я зараз передам тобі запечатаний пакет, адресований панові Дервілью. Заховай його, щоб ніхто не здогадався, що він у тебе, непомітно вийди з дому й опусти пакет у поштову скриньку на розі вулиці. (...) А зараз вийди на хвилинку й нікого не впускай до мене.

Ернест вийшов до вітальні й побачив, що там стоїть мати.

— Ернесте, — прошепотіла вона, — підійди сюди. — Вона сіла, міцно пригорнула хлопця до своїх грудей і поцілувала його. — Ернесте, твій батько щойно говорив із тобою? (...)



Кадр із кінофільму «Гобсек»
(реж. О. Орлов, 1987)

— Я не можу розповісти тобі цього, мамо! (...)

— Бідолашний мій синочку, — провадила графиня, заливаючись слізьми, — це злі люди в усьому винні: вони обмовили мене перед твоїм батьком. Вони хочуть забрати в нас наше багатство та привласнити його. Якби твій батько був здоровий, незлагоді між нами швидко б минула; він вислухав би мене, він добрий, він любить мене, він зрозумів би свою помилку. Але його розум скаламутився від хвороби. У нього тепер бувають химерні забаганки (...). Любов до тебе могла навіть йому думку дати тобі якийсь дивний наказ. Скажи мені, що він тобі доручив.

— А-а! — закричав граф, розчахнувши двері.

Він стояв на порозі майже голий, висохлий, худий, мов скелет. Його здушений крик приголомшив графиню, і вона заціпеніла від жаху. Цей виснажений, блідий чоловік здався їй вихідцем із могили.

— Ви все моє життя отруїли горем, а тепер і померти не даєте спокійно, Ви хочете занапастити душу мого сина, зробити з нього людину зіпсуту! — кричав він слабким, хрипким голосом.

Графиня кинулася до ніг умираючого. (...)

— Змилюйтеся! Змилюйтеся! — стогнала вона.

— А Ви мене милували? — запитав він. — Я дозволив Вам розтринькати весь Ваш статок, а тепер Ви хочете розтринькати й мій, розорити мого сина!

— Ну, гаразд, не жалійте мене, губіть! Дітей пошкодуйте! — благала вона. — Накажіть, і я піду в монастир, там звикую своє вдовине життя. Я підкорюся Вам, я все зроблю, що Ви накажете, аби спокутувати свою провину перед Вами. Але діти! Хай хоч вони будуть щасливі! О діти, діти!

— У мене тільки одна дитина, — відповів граф, у розпачі простягнувши кощаву руку до сина.

— Простіть! Я так розкаюся, так розкаюся!.. — кричала графиня, обіймаючи вологі від смертного поту ноги чоловіка. (...)

— Як Ви смієте говорити про каяття після того, що тільки-но сказали Ернестові? — (...) Ви були поганою дочкою, поганою дружиною, Ви будете поганою матір'ю...

Нещасна жінка зомліла. Умираючий дістався до постелі, ліг і через кілька годин знепритомнів. Опівночі він помер. Уранішня розмова з дружиною забрала його останні сили. Я приїхав уночі разом із Гобсеком. Завдяки безладу, що панував у домі, ми без труднощів пройшли в невеличку вітальню, суміжну зі спальнею небіжчика. Там ми побачили трьох заплаканих дітей. Ернест підійшов до мене й сказав, що мати захотіла побути сама в кімнаті графа.

Коли хлопець побачив, що ми все-таки прямуємо до дверей, він підбіг до них, притиснувся до шпарки й закричав:

— Мамо, до тебе прийшли оті лихі люди!

Гобсек відкинув малого, наче пір'їнку, і відчинив двері. Яке видовище постало перед нашими очима! У кімнаті був справжній розгром. Страшно було бачити такий хаос біля смертного ложа. Не встиг граф випустити дух, як його дружина повиламувала з письмового столу всі шухляди, порозбивала всі скриньки, порізала портфелі — килим навколо неї був усіяний класами паперу й уламками дерева, її зухвалі руки обнищпорили геть усе. Мабуть, спочатку її пошуки були марними, та її схвилювана поза наштовхнула мене на думку, що зрештою їй пощастило виявити таємні документи. Я глянув на ліжку, і чуття, яке розвинулося в мене завдяки моїй практиці, підказало мені, що тут сталося. Труп графа лежав ницьма, майже втиснутий між ліжком і



стіною, зневажливо відкинутий, як один із тих конвертів, що валялися на підлозі (...). Очевидно, умираючий ховав зустрічну розписку під подушкою. (...) Графиня розгадала намір свого чоловіка. Подушка лежала на підлозі, і на ній іще виднівся слід жіночого черевичка. А під ногами в графині я побачив роздертий пакет із гербовими печатами графа. Я швидко підняв пакет і прочитав напис, який свідчив, що вміст пакета належало передати мені. (...)

Полум'я в каміні пожирало аркуші паперу. Почувши, що ми прийшли, графиня кинула їх у вогонь, бо вже в перших рядках документа прочитала імена своїх молодших дітей і подумала, що знищує заповіт, який позбавляв їх спадку, — тоді як, за моєю настійною вимогою, спадок їм було там забезпечено. (...)

— Ви розорили своїх дітей, — сказав я, вихопивши з каміна клапоть паперу, який ще не встиг згоріти. — Ці документи забезпечували їм спадщину.

Рот у графині перекосився, здавалося, її от-от розіб'є параліч.

Після короткої мовчанки Гобсек сказав мені спокійнісіньким тоном:

— Чи не хочете Ви нав'язати графині думку, що я не законний володар майна, яке продав мені граф? Від цієї хвилини його дім належить мені.

Мене наче обухом по голові вдарили — такий я був приголомшений.

— Ви хочете скористатися зі злочину графині?

— А чому б і ні?

Я рушив до виходу, а графиня опустила на стілець біля ложа покійника й залилася гіркими слізьми. Гобсек вийшов за мною. Коли ми опинилися на вулиці (...), він сердито викрикнув своїм тоненьким голоском:

— Ти що, судити мене збираєшся?

Від того дня ми бачилися рідко. Гобсек здав будинок графа в найми. Літо він проводив у його маєтках, жив там великим паном, по-хазяйському будував ферми, лагодив млини та дороги, саджав дерева. Якось я зустрівся з ним на одній з алеї Тюільрі.

— Графиня живе героїчним життям, — сказав я йому. — Вона цілком присвятила себе дітям, дала їм чудову освіту та виховання. Її старший син — чарівний юнак (...). Невже Ви не відчуваєте, що зобов'язані допомогти Ернестові?

— Допомогти Ернестові? — вигукнув Гобсек. — Ні, ні! Нещастя — найкращий учитель. У біді він пізнає ціну грошам, ціну людям — і чоловікам, і жінкам. Хай він поплаває по хвилях паризького моря! А коли він стане добрим лоцманом, ми його й капітаном зробимо.

Я не бажав удумуватись у прихований зміст його слів. Хоча мати вселила молодому графові де Ресто відразу до мене й він не мав наміру звертатися до мене за порадою, минулого тижня я все ж таки пішов до Гобсека — розповісти йому, що Ернест закоханий у Каміллю, і поквипити його, щоб він швидше виконав свої зобов'язання, адже молодий граф ось-ось мав досягти повноліття. Старий лежав у постелі; він був хворий, й одужати йому вже не судилося. Мені він сказав, що дасть відповідь, коли підведеться на ноги та зможе зайнятися справами. Очевидно, поки в ньому жевріла бодай іскра життя, він не бажав віддавати найменшої частки своїх багатств — це єдине ймовірне пояснення. Зрозумівши, що він хворий куди серйозніше, ніж йому здавалося, я залишився біля нього на довший час і мав змогу пересвідчитися, до чого дійшла його жадібність, яка з роками перетворилася на справжнє божевілья. Не бажаючи бачити сторонніх людей, він тепер винаймав увесь будинок, жив у ньому сам, а інші кімнати стояли порожні. У тій, де він мешкав, нічого не змінилося. Незважаючи на хворобу, Гобсек досі приймав відвідувачів. (...)

Та ось минулого понеділка Гобсек прислав по мене. (...) Увійшовши до кімнати вмираючого, я побачив, що він стоїть навколішки біля каміна, у якому, проте, не горів вогонь, а тільки лежала величезна купа попелу.

— Мій старий друже, — сказав я, допомігши йому підвестись і дійти до ліжка, — Вам холодно, чому Ви не звеліли затопити камін?

— Мені не холодно, — відповів він. — Не треба топити камін, не треба! Я йду звідси, голубе, — вів він далі, кинувши на мене вже згаслий, холодний погляд. (...) — Мені привиділося, ніби на підлозі котяться золоті монети, і я підвівся зібрати їх. Кому ж дістанеться моє добро? (...) Я тебе призначив виконавцем своєї духівниці.

Він випростався та майже сів на ліжку; його обличчя, мов бронзове, чітко вирізнилося на тлі подушки. (...)

Побачивши, куди спрямований його застиглий погляд, я мимоволі глянув на купу попелу. Вона здалася мені надто великою. Узявши камінні щипці, я встромив їх у попіл, і вони наткнулися на щось тверде — там лежало золото й срібло, мабуть, його прибутки за час хвороби. У нього вже не було сили захвати їх краще, а підозріливість не дозволила надіслати все це до банку. (...)

Згадавши останні слова Гобсека, я взяв ключі від кімнат обох поверхів і пішов оглянути їх. Уже в першій, яку я відчинив, я знайшов пояснення його розмовам, що здалися мені безглуздими, і побачив, до чого може дійти скупість. (...) У кімнаті, суміжній із спальнею небіжчика, я виявив і протухлі паштети, і купи всілякого харчу, і навіть устриці та рибу, покриту густою пліснявою. Я мало не задихнувся від смороду. Усе кишіло червою та комашнею. На каміні, у срібній суповій мисці, зберігалися накладні вантажів, що надійшли на його ім'я в портові склади Гавра: тюки бавовни, ящики цукру, барила рому, кава, індиго, тютюн — цілий базар колоніальних товарів. Кімната була захащена меблями, срібними виробами, лампами, картинами, вазами, книжками, чудовими гравюрами без рам, згорнутими в трубку, і найрізноманітнішими рідкісними речами. Розгорнувши книжку, яку, здавалося, недавно брали з полиці, я знайшов у ній кілька тисячфранкових білетів. Коли я повернувся в спальню небіжчика, я знайшов на його письмовому столі розгадку того, як у його кімнатах накопичилося стільки багатств. І я поставив собі те саме запитання, яке почув від нього: «Кому дістанеться все це багатство?» (...) Та головне, знайте, що на підставі цілком незаперечних документів граф Ернест де Ресто найближчими днями вступить у володіння статком, який дозволить йому одружитися з мадмуазель Каміллою, і, крім того, виділити чималі суми грошей матері та братові, а сестрі дати посаг.

— Гаразд, гаразд, дорогий Дєрвілю, ми подумаємо, — відповіла пані де Гранльє. — Графу Ернестові треба бути дуже багатим, щоб наша родина захотіла породичатися з його матір'ю. Не забувайте, що мій син рано чи пізно стане герцогом де Гранльє та об'єднає статки двох відгалужень нашого роду. Я хочу, щоб він мав зятя собі до пари.

— А Ви знаєте, який герб у Ресто? — озвався граф де Борн. — Черлене поле, розділене срібною смугою із чотирма чорними хрестами на золотому тлі. Дуже стародавній герб.

— Справді, — підтвердила віконтеса. — До того ж Камілла може й не зустрічатися зі своєю свекрухою, яка порушила девіз на цьому гербі: Res tuta.

— Пані де Босеан приймала в себе графиню де Ресто, — зауважив старий дядько.

— О, тільки на раутах! — заперчила віконтеса.

(Переклад Віктора Шовкуна)



Осмилюємо прочитане. 1. Розкажіть про факти біографії Гобсека. Чого навчило його життя? 2. Розкрийте ставлення Гобсека до інших персонажів: Дервіля, графині де Ресто, Фанні Мальво, графа де Ресто, Максима де Трая. 3. У яких висловленнях і вчинках Гобсека виявляються: а) розум; б) цинізм; в) співчуття; г) знання людської психології; ґ) завбачливість; д) недовіра до людей. Наведіть цитати. Доповніть цей перелік рис героя. 4. Які інтереси й захоплення мав Гобсек? Що його найбільше приваблювало в лихварстві? 5. Знайдіть у творі психологічні деталі (портрет, інтер'єр). Як вони характеризують персонажів?

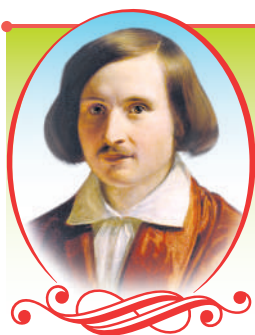
Творче завдання. 6. Використавши повість, намалюйте герб роду де Ресто й прокоментуйте, яке гасло порушила графиня. 7. Опишіть (усно) сімейні герби Дервіля, Гранльє, Максима де Трая. 8. Придумайте продовження однієї із сюжетних ліній повісті.

Дискусія. 9. У чому я погоджуюся та в чому не погоджуюся з Гобсеком?

Робота в групах. 10. Що ви дізналися (повість «Гобсек») про суспільні звичаї та моральні норми у Франції XIX ст.? Які з них змінилися, а які залишилися незмінними? Обґрунтуйте свою думку.

Життєві ситуації. 11. Віконтеса де Гранльє неодноразово дає поради юній Каміллі. Чи згодні ви з тим, чого навчала мати сімнадцятилітню доньку в XIX ст.? 12. Які «уроки» Гобсека й Дервіля треба пам'ятати нині?

Проект. 13. Дослідіть фінансові та юридичні справи персонажів повісті «Гобсек». Поясніть мотиви грошових і правничих рішень героїв і героїнь. Дайте власну оцінку їхнім вчинкам. Чи могли б вони діяти інакше?



МИКОЛА ГОГОЛЬ

1809–1852 рр.



1. Пригадайте, що ви знаєте про життя та творчість М. Гоголя. Розкажіть про його родину, дитячі та юнацькі роки, виховання.
2. За допомогою інтернету підготуйте віртуальну екскурсію «Гоголівські місця України».
3. У яких творах митця виявляється зв'язок з українськими народними традиціями та фольклором? Підтвердьте цей зв'язок, використовуючи відомі вам твори.
4. Висловіть власну позицію в обговоренні проблеми «До якої культури належить М. Гоголь — української чи російської?».



Микола Гоголь народився 1 квітня 1809 р. в с. Великі Сорочинці на Полтавщині. Мати Марія Іванівна назвала сина Миколою на честь святого Миколи Чудотворця, якому молилася у Свято-Миколаївській церкві (с. Диканька). Батько Василь Опанасович працював чиновником у Полтаві, захоплювався ідеями європейського Просвітництва. Він писав п'єси на українські теми й брав участь в організації вистав. Батьки виховували своїх дітей в любові до Бога, природи й мистецтва.

У родині було шестеро дітей — Микола, Іван, Марія, Анна, Єлизавета, Ольга. У 1818 р. Миколу разом із молодшим братом Іваном відправили на навчання в Полтавське повітове училище, але невдовзі брат помер. Микола дуже тяжко переживав цю втрату, тому батькам довелося забрати його додому. Пізніше хлопець вступив до Ніжинської гімназії вищих наук. Тут під час навчання в нього виявилися різноманітні таланти: він писав літературні твори, грав у виставах гімназійного театру, малював. У 1825 р. йому надійшла страшна звістка: помер батько. Микола залишився єдиною опорою для матері й сестер. Після закінчення гімназії йому потрібно було знайти службу, щоб допомагати родині.

У 1828 р. він разом зі своїм товаришем вирушив шукати кращої долі до м. Санкт-Петербурга. Микола уявляв Петербург містом, де для молодих талановитих людей відчинені всі двері, хотів знайти гідну службу, ходити в театр, а вільний час присвятити написанню творів. Утім, надії не справдилися. Хлопці змогли зняти лише холодну квартиру в одному з найбідніших кварталів Петербурга. Відвідувати театр було надто дорого. Через брак коштів друзі завжди були голодними й невеселими.

М. Гоголь потайки від усіх почав писати, але боявся провалу. Тому перші твори друкував без підпису. Першу його публікацію, у яку було вкладено багато праці, публіка не помітила. Того ж року він надрукував поему «Ганц Кюхельгартен». Критики відгукнулися про неї з іронією. У відчаї юнак спалив наклад цієї книжки.

Коштів у М. Гоголя було обмаль... Зрештою, після тривалих поневірянь у Санкт-Петербурзі, юнак знайшов місце дрібного чиновника. Однак служба не давала ані задоволення, ані прибутків. Йому доводилося днями переписувати нудні папери, виконувати численні доручення. Микола знову береться за перо, шукає нові теми й сюжети для літературних творів. І тут йому на допомогу приходить батьківщина... Він просив матір описувати в листах звичаї та костюми українців, цікавився історією та традиціями рідного





П. Геллер. Гоголь і Жуковський у Пушкіна в Царському Селі. 1910 р.

краю. І нарешті — перший успіх! У журналі «Отечественные записки» (рос.) за 1830 р. з'явилася без імені автора повість «Бісаврюк, або Вечір напередодні Івана Купала».

Знайомство з видатними письменниками, видавцями та журналістами — В. Жуковським, П. Плетньовим, О. Дельвігом — допомогло юнакові утвердитися в літературному колі столиці. П. Плетньов познайомив його з О. Пушкіним. Цей день молодий письменник запам'ятав на все життя. Того ж року було надруковано «Вечори на хуторі біля Диканьки», які принесли довгоочікуваний успіх молодому авторові.

Улітку 1831 р. М. Гоголь жив у домі О. Пушкіна — на дачі Китаєвої в Царському Селі, де

поет поселився з молодою дружиною Наталією Миколаївною. До речі, там О. Пушкін приймав тільки М. Гоголя та В. Жуковського.

Утім, настрій М. Гоголя був не надто радісним: він опинився на роздоріжжі. Це був важкий час для його самовизначення як письменника.

У 1835 р. в Петербурзі вийшла друком збірка «Арабески». Відомо, що письменник розмальовував арабесками (візерунками) родовий будинок у Василівці, разом із сестрами добирав орнаменти для вишивки гобеленів.

Через кілька років М. Гоголь написав ще дві повісті — «Ніс» і «Шинель», що створили єдиний цикл, який стали називати *петербурзькими повістями*. Тематично до циклу дотична й «Повість про капітана Копейкіна», що увійшла до поеми «Мертві душі» (1841). У петербурзьких повістях, з одного боку, показано розкіш російської столиці,



«У Київ, давній Київ!...»

У середині 1830-х років етнограф і фольклорист М. Максимович запропонував М. Гоголю роботу в Київському університеті Святого Володимира. І М. Гоголь вирушив із Петербурга до Києва. Тривалий час жив у М. Максимовича. Разом із ним письменник збирав народні пісні й легенди, продовжив свої наукові студії з української історії. Хоча М. Гоголю не судилося працювати в Києві, але київські враження надихнули його до написання збірок «Арабески» і «Миргород».



Панорама Подолу, м. Київ. Початок XIX ст.



Невського проспекту, палаців і площ, а з іншого — трагічні долі людей, які опинилися у світі, де панують гроші та чини, де зникає все людське й талановите, де губляться мрії і надії.

У збірці *«Миргород»* (1835) М. Гоголь звернувся до теми провінції, розкрив мізерність і ницість життя поміщиків (повісті *«Як посварився Іван Іванович з Іваном Никифоровичем»*, *«Старосвітські поміщики»* та ін.). До тієї ж збірки ввійшла й повість *«Тарас Бульба»*, у якій М. Гоголь (за контрастом) відобразив життя українських козаків — звияжне, сповнене високої мети заради звільнення рідної землі. Образ Запорозької Січі став утіленням ідеї свободи.

У 1836 р. М. Гоголь написав комедію *«Ревізор»*, у якій показав різні прошарки тогочасного суспільства та людські вади. Того ж року відбулася гучна прем'єра п'єси в Олександринському театрі Санкт-Петербурга. Вистава викликала бурхливу реакцію. Декому п'єса сподобалася, але більшість публіки її не сприйняла. Тому незабаром після прем'єри *«Ревізора»* М. Гоголь вирішив виїхати за кордон. Незадовго до від'їзду він зустрівся з О. Пушкіним. Це була остання зустріч двох великих митців (наступного року М. Гоголь, перебуваючи за кордоном, болісно сприйняв трагічну новину про смерть поета на дуелі).

6 червня 1836 р. М. Гоголь разом зі своїм другом О. Данилевським вирушив із Петербурга до Кронштадта. Свій від'їзд письменник сприймав як тяжке випробування, що послала йому доля, і водночас як своєрідну місію. Він прагнув здійснити «великий переворот у літературі», до чого, як вважав, був покликаний Богом.

З 1836 р. розпочався тривалий період перебування митця за кордоном. Загалом він провів за межами Росії майже 12 років, відвідав 26 міст. Інколи М. Гоголь повертався в Петербург, Москву, Василівку. Приїжджаючи на короткий час додому, допомагав матері й сестрам, зустрічався з друзями, але потім знову їхав до Європи, бо його творча й вільна душа не сприймала того, що відбувалося в Росії.

За кордоном був створений перший том поеми *«Мертві душі»*, якій митець віддав останні роки життя, але так і не завершив. 1848 р. він повернувся з-за кордону в Росію та більше не виїжджав.

М. Гоголь помер 21 лютого 1852 р. в м. Москві (Росія).



«Ревізор». Творча історія п'єси. У листі 1835 р. М. Гоголь попросив О. Пушкіна дати йому який-небудь сюжет для комедії. О. Пушкін розповів М. Гоголю про випадок, який трапився в містечку Устюжні Новгородської губернії. Один проїжджий чиновник видавав себе за високу особу з міністерства й у такий спосіб обібрав усіх місцевих мешканців. Так, М. Гоголю був подарований уже готовий сюжет, і молодий автор із захопленням узявся за його розроблення.

Митцю було нелегко отримати дозвіл на постановку п'єси *«Ревізор»*. Цензура заборонила її, злякавшись викривального пафосу. Письменникові залишалося тільки апелювати до вищої інстанції, тобто до царя. Він так і зробив. Тоді йому допомогли поет В. Жуковський, князь П. В'яземський і граф М. Віельгорський. Завдяки їхнім спільним зусиллям *«Ревізор»* був доставлений у Зимовий палац, графу М. Віельгорському було доручено прочитати його царській родині. Граф читав чудово, сцени із чиновниками дуже сподобалися царю, тому після читання комедії авторові було надано дозвіл на постановку п'єси в театрі.

19 квітня 1836 р. відбулася прем'єра комедії *«Ревізор»* в Олександринському театрі в Санкт-Петербурзі. На прем'єрі був присутній російський імператор Микола I, який після вистави сказав: «Ну й п'єска, усім дісталось, а мені більше за всіх». Цар велів подя-



кувати акторам, усі отримали подарунки й премії. Але М. Гоголь був дуже незадоволений прем'єрою. Йому здавалося, що все, що відбувається на сцені, начебто йому не належить. Виконання головної ролі, на думку М. Гоголя, було невдалим.

Ця комедія наробила багато галасу. Хоча цар наказав усім міністрам подивитися п'єсу, чиновники обурювалися, деякі з них вважали, що уряд даремно дав дозвіл на постановку комедії. Водночас «Ревізор» мав успіх у молоді й культурних колах.

«Ревізор» не був заборонений. М. Гоголь продав його петербурзькому театру за 2500 рублів.

Образи чиновників. Специфіка комедії «Ревізор» полягає в тому, що в ній немає позитивних персонажів. Дія п'єси відбувається в маленькому провінційному містечку, що стає символом тогочасної Росії. Тут процвітають хабарництво, жорстокість і свавілля чиновників, котрим належить уся влада в місті. Російське чиновництво змальовано автором із великою викривальною силою. Кожний із персонажів — певний соціальний тип, який уособлює той чи той прошарок суспільства. Нечесних градоначальників М. Гоголь викриває в образі городничого Сквозника-Дмухановського, несправедливість російського суду — в образі Ляпкіна-Тяпкіна, недбалість соціальної служби — в образі попечителя богоугодних закладів Земляніки, низький рівень освіти — в образі наглядача училищ Хлопова, ганебність поштового відомства — в образі поштмейстера Шпекіна тощо. Вони відчують себе безкарними господарями у своїй справі, а тому ті сфери, які їм доручені, занепадають. Відповідно занепадає і вся країна.

Чутку про прибуття в містечко ревизора чиновники сприймають із жахом, кожен із них боїться, що втратить своє місце, а як наслідок — і великі прибутки, досягнуті нечесним шляхом. Ревізія для них означає розкриття їхніх «темних» справ. Тому саме страх спонукає їх прийняти дрібного чиновника Хлестакова, який зупинився в місті по дорозі з Петербурга до Саратова, за столичного високопосадовця (генерала й навіть вище). Саме страх бути викритими обумовлює дії чиновників, через страх вони самі себе ввели в оману, і тільки страх змушує їх «вирішувати» несподівану проблему добре відомим їм способом — хабарництвом.

Крім чиновництва, М. Гоголь розкритикував і інші прошарки суспільства — поліцейську систему, яка нікого не захищає, а слугує тільки аморальним володарям; поміщиків, що живуть порожнім життям; купців, які з метою збагачення готові на будь-які вчинки й дозволяють процвітати хабарництву; неосвіченість і дурість звичайних містян і селян. Отже, у комедії «Ревізор» перед очима глядачів проходять різні соціальні прошарки, це велика реалістична галерея образів-типів.

Образ Хлестакова та його динаміка. У «Ревізорі» М. Гоголь показав, що відбувається з людиною в умовах аморального суспільства. *Головна проблема* п'єси — це середовище та його вплив на особистість.



Б. Григор'єв. Образи комедії М. Гоголя «Ревізор». Поч. XX ст.

Хлестаков, який на початку п'єси не відзначався чеснотами, протягом розвитку сюжету стає ще гіршим, бо таким його робить оточення.

В авторській характеристиці про Хлестакова сказано, що він *«приглуловат», «без царя в голові», «пустейший», «говорит и действует без всякого соображения»* (рос.). З висловлювань слуги Йосипа глядачі дізнаються, що Хлестаков, хоча й при службі, ні на що не здатний, у Петербурзі він лише розважався, розтрачуючи кошти батька. Хлестаков має маленький чин, але йому притаманне велике чиновницьке марнославство, він пишається тим, що живе в Петербурзі й служить у департаменті.

Негативні якості Хлестакова посилюються та стають виразнішими за певних зовнішніх обставин. Зовсім несподівано для нього його прийняли за ревизора, і він швидко освоює цю роль, залюбки користуючись усіма благами, які перед ним відкрилися. Прагнення до збагачення будь-якими засобами й марнославство визначають поведінку Хлестакова-«ревизора». Ще кілька днів тому він жив у борг і не мав пристойного житла та їжі, а тепер у великій пошані й починає керувати іншими. З кожною сценою Хлестаков стає брутальнішим і нахабнішим. Якщо на початку твору він був просто невдахою, брехуном і ледацюгою, то протягом п'єси перетворюється на справжнього хабарника та *«вершителя долі»*. Його брехня набуває величезних масштабів, Хлестаков сам повірив у те, що він поважна особа з Петербурга, перед якою всі мусять схилитися.

У його монолозі про Петербург М. Гоголь викривав не тільки ницість чиновництва, а й абсурд тогочасного суспільства загалом. Розповідь Хлестакова про столичне життя (таке, як він його уявляв) сповнена значних перебільшень і прикрас, але ні в кого із чиновників не виникло навіть сумніву в оманливих словах, які видавалися за правду. У своїй брехні Хлестаков називає себе то керівником департаменту, то головнокомандувачем, то навіть майбутнім фельдмаршалом. Йому вірять, бо вся тодішня соціальна система була побудована на брехні та чиношануванні.



О. Константиновський.
Ілюстрація до комедії
М. Гоголя «Ревізор». 1950 р.

Літературна прогулянка

«Репетиція» у дорозі

Коли М. Гоголь разом зі своїми друзями по Ніжинській гімназії О. Данилевським та І. Пащенком виїхав із Петербурга до Москви, по дорозі була розіграна геніальна «репетиція» майбутньої комедії. М. Гоголь хотів вивчити враження, яке здійснює на станційних доглядачів його ревізія з удаваним інкогніто. Із цією метою він просив І. Пащенка їхати попереду й скрізь говорити, що слідом за ним начебто їде ревизор, котрий приховує мету своєї подорожі. Потім, коли М. Гоголь з О. Данилевським з'явилися на станціях, їх усюди приймали з надзвичайною повагою. У документах М. Гоголя було зазначено: «ад'юнкт-професор», що сприймалося неосвіченими станційними доглядачами як ад'ютант російського імператора.

Що більше Хлестаков бреше, то більше збагачується. Відчуття сорому й честі йому не відомі, адже в тому середовищі вони не потрібні. Вершиною «успіху» Хлестакова в провінційному містечку стали отримання великих хабарів і заручини з донькою городничого.

Хлестаков настільки повірив у свою значущість, що був ладен і далі продовжувати грати роль «ревізора». І тільки здоровий глузд слуги Йосипа, який порадив йому швидше тікати, рятує Хлестакова від викриття. Те, що він утік і врятувався, не є випадковістю, адже, як вважав автор, проти брехні й хабарництва в державі не вживали ніяких заходів.

Засоби комічного. М. Гоголь вважав себе «комічним письменником», який убачав своє покликання в тому, щоб говорити правду, якою б гіркою вона не була. З метою створення правдивого образу суспільства автор використовує різноманітні засоби комічного. Сміх як «позитивний герой» виявляє аморальність образів-типів та абсурдність усієї соціальної системи.

Уже на перших сторінках в авторських зауваженнях щодо характерів і костюмів відчуються притаманні стилю М. Гоголя гумор та іронія. Наприклад, Сквозник-Дмухановський характеризується як *«человек неглупый, хотя и взяточник»* (рос.), Ляпкін-Тяпкін прочитав кілька книжок, *«а потому несколько вольнодумен»* (рос.), Земляніка — *«проньера и плут»* (рос.) тощо. Персонажі отримують влучні авторські оцінки, що відразу виявляють їхню сутність. Однак у процесі розвитку сюжету образи персонажів поступово збагачуються новими рисами. Так, якщо на початку п'єси Сквозник-Дмухановський був усесильним володарем свого краю, то згодом він уявляє себе генералом, а у фіналі перетворюється на обманутого, смішного й навіть трагічного у своїх розчаруваннях чиновника. Марнославні мрії Сквозника-Дмухановського та його дружини про здобуття генеральського чину й життя в Петербурзі завдяки шлюбу доньки з «ревізором» не здійснилися. М. Гоголь майстерно використовує комічний прийом швидкого перетворення образу.

Письменник застосовує також прийом промовистих прізвищ, які негативно характеризують образи персонажів. Такі прізвища стосуються не лише чиновників, а й представників інших прошарків (наприклад, Держиморда, Свистунов тощо).

Багатогранність образам надають численні перехресні характеристики, коли одного й того ж героя оцінюють із різних точок зору. Так, про Хлестакова спочатку поширюють чутки, потім чиновники збирають про нього відомості від різних людей, потім він сам розповідає (тобто бреше) про себе. Завершується калейдоскоп характеристик героя повідомленням про лист Хлестакова Тряпичкіну, з якого поштмейстер зробив висновок, що той — зовсім не ревізор: *«Ни то, ни сё, чёрт знает что такое...»* (рос.). Це стосується і образів інших персонажів, які зображено багатогранно.

Деякі сцени побудовано за принципом паралелізму. Наприклад, коли чиновники несуть хабарі Хлестакову або коли він упадає за Анною Андріївною та Марією Антонівною. Однак паралелізм ситуацій лише посилює глибину падіння Хлестакова, адже з кожною сценою він стає аморальнішим. У характеристиці героя неодноразово вжито слова *чорт*, *диявол*, що підкреслюють не тільки ницість Хлестакова, а й відсутність християнських норм у світі загалом.

Особливим засобом комічного є мова персонажів, у якій багато просторічних слів, а також слів іншомовного походження, уведених у комічний контекст. Так, Анна Андріївна мріє про те, щоб у її майбутньому будинку в Петербурзі був вишуканий аромат — *«амбре»*. Її турбує, що чоловік не може говорити *«по-столичному»*. У монолозі Хлестакова трапляються назви відомих на той час літературних творів та імен, але ані сам герой, ані люди, які його оточують, не розуміють їхнього справжнього значення. У такий спосіб М. Гоголь акцентує на дурості й ницості того, хто претендує на величність.

У п'єсі використано кільцеву композицію (повідомлення про приїзд ревізора в першій та останній діях), яка розвінчує абсурдність суспільства, де всі крадуть і брешуть, а найбезглуздіша брехня сприймається за правду. Німа сцена стає останнім акор-



дом п'єси, коли всі персонажі мають завмерти у визначених авторськими ремарками позах, а публіка повинна замислитися над сутністю реальної дійсності.

Специфіка жанру та художнього конфлікту п'єси. «Ревізор» належить до жанру реалістичної соціально-філософської комедії. У ній висміяно соціальні типи й порядки в царській Росії, до того ж вони узагальнені автором до філософських масштабів буття. Крім критики тогочасного суспільства, М. Гоголь за допомогою засобів комедії порушив питання, важливі за всіх часів: мораль (аморальність) правителів та їхня відповідальність (безвідповідальність), вплив влади й грошей на людину, справедливість (несправедливість) суспільного ладу, віддане служіння кожного як основа держави, корупція та ін.

Сюжет п'єси побудований чітко й динамічно. Він слугує розкриттю головного конфлікту п'єси — зіткнення суспільного абсурду зі здоровим глуздом, моральними принципами, які втілює образ автора. Автор не є дійовою особою, але його позиція відчувається через сміх, змалювання персонажів, побудову сцен і ремарки.

У *першій дії* відбувається зав'язка — повідомлення про прибуття ревізора й підготовка чиновників до його прийому. *Друга дія* зображує готель, де зупинився Хлестаков, і легковажний спосіб його життя. Тут відбувається зустріч городничого з Хлестаковим, що зумовлює розвиток сюжету. У ході *третьої дії* Хлестаков із дрібного чиновника перетворюється на «ревізора», відбувається трансформація героя, а його брехня посилює цей процес. *Четверта дія* є основною для випробування чиновників, котрі вишикувалися для того, щоб давати хабарі з метою збереження своєї влади в місті. *П'ята дія* представляє зривання масок із персонажів. Це найскладніша дія п'єси, у якій основним прийомом є контраст. Сквозник-Дмухановський та його дружина мріють про життя в Петербурзі, їх вітають інші чиновники, але в розпал торжества з'являється поштмейстер, котрий повідомляє про те, що Хлестаков зовсім не той, за кого себе видавав. Ураз мрії про підвищення чину й столичне життя розвіялися. Лист Хлестакова до Тряпичкіна є *кульмінацією твору*, коли виявляється справжнє обличчя «поважних людей». Про кожного чиновника в листі сказано дуже влучно й правдиво з позиції того, хто зміг їх ошукати. Отже, образ кожного з них ніби «повертається» до глядачів зовсім іншим (не парадним) боком. У такий спосіб М. Гоголь зображує «світ навиворіт», «світ навпаки», справжню сутність дійсності, те, що приховане за гарним фасадом.

Традиції українського вертепу в п'єсі «Ревізор» М. Гоголя



Творчість М. Гоголя тісно пов'язана з українським фольклором. Не є винятком і п'єса «Ревізор», у якій виявилися елементи українського народного театру — вертепу, поширеного в XVI–XVII ст. в Україні. У вертепі дію розігрували на різних ярусах: у верхньому йшлося про біблійні сюжети, а в нижньому — про історії із життя звичайних людей (селян, міщан). Це можна простежити й у п'єсі «Ревізор»: сцени зображують життя різних ярусів суспільства — провінційного й столичного чиновництва, купців, поміщиків, слуг, міщан. В українському вертепі розігрували боротьбу добра та зла, тому чорт був одним із традиційних персонажів. У «Ревізорі» функцію чорта виконує Хлестаков, котрий задіяний у всіх ярусах.



Сцена з п'єси М. Гоголя «Ревізор».
Львівський драматичний театр
ім. Марії Заньковецької: Хлестаков —
Б. Романицький, Добчинський —
О. Олесь, Бобчинський —
М. Донець. 1922 р.



Однак у п'єсі є ще одна кульмінація — це поява в п'ятій дії жандарма, котрий оголошує про приїзд іншого (справжнього) ревізора. Після цієї кульмінації настає німа сцена, яка визначає відкритий фінал. Що буде далі із чиновниками? Куди подівся та які пригоди ще стануться з Хлестаковим? Як буде діяти в місті новий ревізор? Багато запитань М. Гоголь залишив на розсуд глядачів — не тільки своїх сучасників, а й подальших поколінь.



Комедія — драматичний твір, у якому за допомогою засобів комічного (гумор, сатира та ін.) розвінчано негативні соціальні та побутові явища, розкрито смішне в навколишній дійсності та в людині.

Фарс — вид народного театру та літератури західноєвропейських країн, що характеризувався комічною (нерідко сатиричною) спрямованістю, реалістичною конкретністю, вільнодумством. Герої та героїні фарсу — містяни й містянки, образи-маски, позбавлені індивідуальності, вони були першою спробою створення соціальних типів.

Результати навчання

Осмислюємо прочитане. 1. Розкажіть, ким був і за яких обставин Хлестаков став «ревізором», «генералом» і «генералісимусом». Що спричинило «перетворення» героя? **2.** Підрахуйте, скільки грошей і як «заробив» Хлестаков у місті. Чи отримав він стільки, скільки хотів? Як це характеризує персонажа? **3.** Які чини мають та яких прагнуть персонажі? Поясніть. **4.** Що говорили Хлестакову про життя в місті чиновники й про що розповіли йому прохачі? Порівняйте.

Творче завдання. 5. Дайте власну інтерпретацію (усно) «промовистим» прізвиськом персонажів. **6.** Придумайте образ персонажа, якого немає в п'єсі. Складіть діалог Хлестакова з ним.

Дискусія. 7. Чому Хлестакову так легко вдалося обдурити все місто? **8.** Що таке *хлестаковщина* як соціальне явище?

Робота в групах. 9. Використовуючи текст п'єси, доберіть матеріал на тему «Негаразди в провінційному містечку» (у різних галузях — освіта, медицина, суд, керівництво та ін.). Виявіть засоби, якими чиновники хотіли приховати недбалість. Дайте оцінки їхнім вчинкам.

Життєві ситуації. 10. Поясніть значення слів *корупція*, *хабарництво*. У чому полягає шкідливість цих явищ для окремої людини й суспільства загалом? **11.** Які негативні явища нашого життя передбачив М. Гоголь? Як, на вашу думку, потрібно з ними боротися?

Проект. 12. Напишіть поради сучасним акторам щодо виконання ролей у п'єсі «Ревізор».



«Шинель». Цикл петербурзьких повістей. П'ять повістей М. Гоголя: «Невський проспект», «Портрет», «Записки божевільного» (1835), «Ніс» (1836), «Шинель» (1842), а також «Повість про капітана Копейкіна» (вставна повість до поеми «Мертві душі», 1841) — хоча й відрізняються за сюжетом і героями, утворюють за своєю внутрішньою єдністю цілісний цикл. Образ міста відтворено в усіх петербурзьких повістях М. Гоголя. Письменник зображує спочатку парадність Петербурга, його Невський проспект і столичних мешканців, а потім викриває той світ, де *«всё обман, всё не то, что кажется»* і де *«сам демон зажигает фонари»* (рос.).



З образом столиці в петербурзьких повістях М. Гоголя пов'язана ціла низка тем і мотивів: руйнування мрій та ілюзій, втрата людського «я», купівля та продаж, трагічна доля митця, чиновницьке свавілля, смерть, боротьба божественного та диявольського у світі й душі людини, божевілля. Поєднання реалістичного та філософського (міфопоетичного) планів у петербурзьких повістях дає змогу письменникові створити узагальнений образ світу, що стає моделлю трагічного буття. Гоголівський Петербург — це символ тодішньої Росії, суспільні порядки якої викривав митець.

Тема «маленької людини». Великим художнім відкриттям М. Гоголя стала тема «маленької людини». У її розробленні М. Гоголь наслідував О. Пушкіна, який у творах «Станційний доглядач» і «Мідний вершник» писав про ситуації, коли звичайна людина, ображена й беззахисна, залишалася наодинці з бездушним містом, зіткнулася з ворожістю та несправедливістю навколишнього світу, утіленням якого був Петербург. М. Гоголь продовжив пушкінську лінію зображення «маленької людини», надавши їй масштабності та філософської глибини. У петербурзьких повістях зображено «непарадний бік» столичного життя, у якому «маленька людина» приречена на трагедію. До зображення образу «маленької людини» пізніше зверталися Ф. Достоевський, М. Салтиков-Шчедрін, А. Чехов, О. Купрін, О. Бунін та ін. Отже, М. Гоголь започаткував традицію, що стала плідною для подальшого розвитку літератури. Тема «маленької людини» є провідною в повісті «Шинель».

Творча історія повісті «Шинель». П. Анненков писав: «Одного разу в присутності М. Гоголя хтось розповів історію про бідного чиновника, який любив полювати, але не мав рушниць. Завдяки величезній економії та працьовитості він накопичив необхідні кошти для купівлі рушниць за 200 рублів. Щасливий, він вирушив на маленькому човні Фінською затокою на полювання, поклавши рушницю перед собою на краю човна. Випадково рушниця впала у воду... Усі зусилля відшукати її були марними. Чиновник повернувся додому, захворів і невдовзі помер... Усі сміялися, крім М. Гоголя, який слухав замислившись». Ця історія надихнула письменника до написання повісті «Шинель».

Особливості сюжету та композиції. Головний герой повісті *Акакій Акакійович Башмачкін*, чиновник невисокого рангу (титулярний радник), живе бідно й самотньо. Старий капот (накидка з капюшоном) зносився, а його заміна потребує значних непередбачених витрат. У повісті чітко виокремлено два періоди в житті гоголівського героя, які умовно можна визначити як «період капота» і «період шинелі». Третій період, дуже короткий, — це «втрата шинелі» (крадіжка невідомими особами) і ходіння героя по інстанціях у пошуках захисту. Не знайшовши справедливості, обкрадений та ображений герой помирає. Завершує повість фантастичний епілог, у якому привид Башмачкіна лякає перехожих і знімає шинелі із чиновників. Хоча повість і має назву «Шинель», але у творі йдеться не про матеріальну річ, а про трагедію існування «маленької людини» в умовах тогочасного суспільства.

Герой і Петербург. Повість М. Гоголя розпочинається з характеристики світу, де живе його герой. У «Шинелі» автор не називає точно місця, де відбуваються події, а лише зазначає, що «в одном департаменте служил один чиновник» (рос.). Використання слів *в одном* та *один* набуває широкого узагальненого значення: йдеться не про



С. Бродський. Ілюстрація до повісті М. Гоголя «Шинель». 1978–1981 рр.



конкретний випадок із життя конкретної людини, а про всю суспільну систему, де сама людина нічого не варта, важливим є тільки її чин, що й підкреслено митцем.

Ім'я головного героя Акакія Акакійовича Башмачкіна на початку твору автор не називає, і це теж є своєрідним засобом характеристики мертвого й бездушного світу. Тут людина не є людиною, вона не живе повною мірою, не має навіть свого імені, адже тільки чин визначає систему стосунків у такому світі.

Акакій Акакійович зображений не як особистість, а як «гвинтик» величезної бюрократичної машини. Петербург з його прагматизмом і засиллям чину, бездушністю та жорстокістю спотворює особистість, позбавляє її індивідуальності, а згодом — і самого життя.

Середовище визначає спосіб життя героя, його життєвий простір, стосунки з людьми, емоції, хвороби й, нарешті, смерть. Уже на перших сторінках повісті письменник підкреслює поганий колір обличчя Башмачкіна, обумовлений петербурзьким кліматом. Суворий мороз, вітер, холоднеча — ці характеристики Петербурга набувають значення символів. Людині в цьому місті холодно й незатишно. Вона нікому не потрібна, ніхто не простягне їй руку допомоги й підтримки. Саме тут, у Петербурзі, Башмачкін опинився сам на сам зі своїм великим горем, коли зносився старий капот. Тут він обережно ступає по кам'яних плитах, щоб не стерти черевиків і заощадити гроші на нову шинель. Тут, у Петербурзі, де повз нього щодня проходять тисячі людей, Акакій Акакійович настільки самотній, що навіть нова шинель видається йому бажаною подругою.

У сприйнятті Акакія Акакійовича Петербург постає в якомусь спотвореному вигляді, як жахливий фантом, що тяжіє над його долею. Тільки з появою нової шинелі Башмачкін несподівано відкриває для себе новий, інший Петербург, починає розрізняти окремі обриси світу, де він жив. Однак Петербург залишається для «маленької людини» холодною і мертвою пустелею, безмежною, як море, де людина не має ані захисту, ані притулку. Саме ці порівняння — пустеля, море — з'являються в описах Петербурга, що передують сцені пограбування Башмачкіна. Жахлива пустеля столиці лякає «маленького героя» — це не випадково. Петербург мовчки спостерігає за тим, як з Акакія Акакійовича якісь невідомі люди знімають шинель, а потім стає мовчазним свідком марних спроб добитися справедливості.

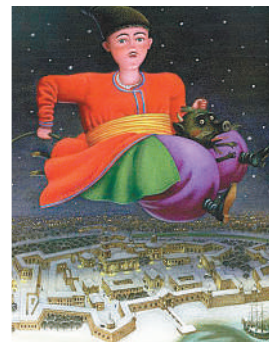
Звертаючись до різних посадових осіб, Башмачкін відчуває пронизливий холод, що з усіх боків віє з петербурзьких установ. А після того як «одна значна особа» остаточно зруйнувала його надії на захист, петербурзький вітер стає ще холоднішим і призводить до смерті героя. Петербург відібрав в Акакія Акакійовича не тільки шинель, а останню надію і сенс його життя. Отже, Петербург постає в повісті М. Гоголя «Шинель» як символ холоду та смерті. Це місто, де вмирає все живе, де гине людина, де втрачаються надії та сподівання.

Український погляд М. Гоголя на Петербург



У «Ночі перед Різдвом» Петербург відкривається здивованому зору коваля Вакули в небаченому коловороті карет, коней і людей. Усе вирувало й рухалося довкола Вакули: «мосты дрожали», «кареты летали», «снег свистел», «пешеходы жались» (рос.). Але найбільше його вразило в Петербурзі те, скільки тут «панства». У петербурзьких повістях М. Гоголя столиця постає як місто-міф, місто-фантом, де все дихає оманною, де «маленька людина» не має захисту. М. Гоголь сприймав Петербург як чужий і ворожий простір.

К. Лавро. Ілюстрація до повісті М. Гоголя «Ніч перед Різдвом». Вакула летить над Петербургом. 2008 р.



Чиновництво. Письменник показав чиновництво багатоаспектно й багатозначно, у конкретно-історичному та морально-філософському плані, використавши великий арсенал різноманітних засобів. Чиновництво в зображенні митця — це бездушна маса, світ чинів і посад, де людина нівелюється, знищується її єство. Відсутність індивідуальності, нівеляція особистості та її якостей — основні риси гоголівських чиновників. Найпоширенішими засобами змалювання мертвого духу чиновництва в повісті М. Гоголя є метонімія, гіперболізація та іронія.



С. Бродський. Ілюстрація до повісті М. Гоголя «Шинель». 1978–1981 рр.

Письменник гіперболізує поняття «чин», показуючи, як він змінює людину, знищує в ній усе людське. Для Акакія Акакійовича Башмачкіна не існувало в житті нічого, крім переписування паперів. Він не думав про свій одяг, їжу, розваги та кохання. Служба стала його пристрастю та єдиною розрадою в житті.

Одним із поширених прийомів зображення чиновництва в повісті М. Гоголя є відтворення духовної трансформації персонажа під впливом чину. Найбільш яскраво це виявляється в зображенні «однієї значної особи». Розповідач з іронією повідомляє, що «одна значна особа» лише нещодавно стала «значною», але які вона мала обов'язки, ніхто не знав. Генеральська посада знищила в ній усе людське.

Акакій Акакійович плекав надію на повернення викраденої шинелі, тому зустріч із «значною особою» була для нього надзвичайно важливою. Але для генерала людина та її доля нічого не варті. Показуючи свою значущість у присутності приятеля, генерал, не розібравшись у ситуації, страшим голосом (над яким спеціально працював) промовив: «Знаете ли Вы, кому это говорите? Понимаете ли Вы, кто стоит перед Вами? Понимаете ли Вы это? Я Вас спрашиваю» (рос.). Цей момент є психологічною кульмінацією повісті. Акакій Акакійович утратив останню надію на повернення шинелі, а із цією надією — і сенс життя. «Значну особу» цікавила не людина, а ефект, який полягав у тому, щоб викликати жах у присутніх. У такий спосіб М. Гоголь підкреслює жажливість і згубність чиновницької машини для людини. Розв'язка повісті після зустрічі Башмачкіна зі «значною особою» настає швидко: хвороба героя, втрата свідомості, його божевільні марення і, нарешті, смерть. Згодом на його місце в департаменті прийняли нового чинов-

Дослідники про петербурзькі повісті М. Гоголя



«Велике місто знищує людину. Дійові особи петербурзьких повістей — люди знищеного, зміненого "я". Людини ніби немає; є лише оманливі фантазмагорії міста, потворні кошмари безглуздої дійсності, є суворі закони капіталу. Живі не живуть. Живуть речі, існує золото. Мертве панує над живим» (В. Петров).

«У М. Гоголя немає Пушкінового замилювання Петербургом. Місто постає перед митцем у вигляді накиданих будинків, шумних вулиць, киплячої меркантильності, потворності мод, парадів, диких північних ночей, блиску й низької безбарвності... Розвиток гоголівського образу імперської столиці йде від фантазмагорії нічного "Петербурга", що відкрилася враженому Вакулі, і далі — до містичного хаосу, де все дихає оманю, до жажливої загадковості міста-фантома, у якому владарює чортівня» (Ю. Барабаш).



ника. Акцентуючи заміну одного чиновника на іншого, М. Гоголь підкреслював живучість бюрократичної машини, для якої люди — лише «гвинтики» у державному механізмі.

Фантастичний фінал повісті. Смерть стає для героя звільненням від жаху та того бездушного світу, де він не жив по-справжньому й не був людиною в повному сенсі цього слова. У фіналі повісті привид Акакія Акакійовича наводить жах на чиновників, ширяючи над Петербургом.

У фантастичному епілозі історія «значної особи» отримує продовження. М. Гоголь знову використав сюжетну ситуацію зустрічі героїв, але тепер жах відчуває не Акакій Акакійович, а «значна особа», побачивши привид чиновника, який зняв із неї шинель. Цей випадок здійснив на високопосадовця сильне враження, і він навіть рідше став говорити підлеглим: *«Как Вы смеете, понимаете ли, кто перед Вами?» — если же произносил, то уж не прежде, как выслушав сперва, в чём дело»* (рос.). Гірка авторська іронія відчувається в цих словах. Ідеться лише про формальні зміни в поведінці високопосадовця, а суспільна система залишилася незмінною — такою ж бездушною та несправедливою до людини.

Заклик до людяності. М. Гоголь розкрив величезну трагедію «маленької людини» — непомітної, звичайної, але такої, що варта уваги й поваги оточення та суспільства. Письменник утверджував цінність кожної особистості, її право на гідне життя та соціальний захист.

Тема «маленької людини» стала найбільш зворушливою темою російської літератури, яка звучить і нині. А Башмачкін так і залишився великим шедевром і великою таємницею російської словесності. Про нього відомо лише те, що він маленький — не добрий, не злий, не розумний, не благородний, просто маленький. Але його треба пожаліти й полюбити, бо він *«брат твій»*, як навчає автор. І в цьому було велике відкриття М. Гоголя: він говорив про християнську любов не до позитивного героя, а до людини взагалі. У теперішньому світі також є ще багато «маленьких людей», які потребують нашої любові, співчуття та захисту.



Психологізм — художнє зображення внутрішнього світу персонажів, їхніх думок, переживань і бажань, розкриття складності та суперечливості духовних процесів свідомого й підсвідомого, яскраво індивідуального та неповторного.



ШИНЕЛЬ (1842)

Повість

(Скорочено)

У департаменті ... та краще не називати, у якому департаменті (...) служив один чиновник, не можна сказати, щоб дуже визначний: низенький на зріст, трохи рябуватий, трохи рудуватий, трохи навіть із вигляду підсліпуватий, з невеличкою лисиною на лобі, із зморшками по обидва боки щік і з кольором обличчя, як то кажуть, гемороїдальним... Що ж робити! Винен петербурзький клімат. Коли ж говорити про чин (бо в нас найперше треба оголосити чин), то він був тим, кого називають довічним титулярним радником, з якого, відома річ, наглузувалися та накепчувалися вдосталь різні письменники, що мають похвальний звичай напосідати на тих, хто не може кусатися. На прізвище чиновник



був Башмачкін. Уже із самого імені видно, що воно колись-то пішло від башмака (...). Ім'я йому було Акакій Акакійович. Можливо, читачеві воно здасться трохи чудним і вишуканим, але можна запевнити, що його ніяк не шукали, а що самі собою склалися такі обставини, що ніяк не можна було дати іншого імені. (...)

Молоді чиновники підсміювалися та глузували з нього, скільки ставало канцелярської дотепності, розказували тут же при ньому всякі вигадані про нього пригоди; про його хазяйку, сімдесятилітню бабу, говорили, що вона б'є його, допитувалися, коли буде їхнє весілля, сипали на голову йому папірці, називаючи снігом. Та жодним словом не обзивався на це Акакій Акакійович, начеб нікого й не було перед ним. Це не мало навіть впливу на його роботу: він не робив жодної помилки в письмі. Тільки коли надто вже нестерпний був жарт, коли штовхали його під руку, заважаючи провадити своє діло, він проказував:

— Лишіть мене! Нащо ви мене кривдите? (...)

Навряд чи де можна було знайти людину, що так жила б у своїй посаді. Мало сказати: він служив ретельно; ні, він служив із любов'ю. Там, у цьому переписуванні, йому ввижався якийсь свій розмаїтий і приємний світ, насолода відбивалася на його обличчі; деякі літери в нього були фаворити, до яких, коли він добирався, то був сам не свій: і підсміювався, і підморгував, і помагав губами, так що в обличчі його, здавалося, можна було прочитати кожну літеру, яку виводило його перо. (...) Поза цим переписуванням, здавалося, для нього нічого не існувало. Він не думав зовсім про свій одяг: віцмундир у нього був не зелений, а якогось рудувато-борошняного кольору. Комірчик на ньому був вузенький, низенький (...). І завжди щось прилипало до його віцмундира: чи сінця віхтик, чи яка-небудь ниточка; до того ж він мав особливу вправність, ходячи вулицею, нагодитися під вікно саме тоді, як із нього викидали всяку погань, і тому раз у раз носив на своєму кашкеті шкарлупини з кавунів і динь та інший такий непотріб. Ні разу за життя не звернув він уваги на те, що діється та відбувається щоденно на вулиці... (...)

Акакій Акакійович з якогось часу почав відчувати, що його якось особливо дошкульно стало припікати в спину й у плече, хоча він старався перебігти якомога швидше законну відстань. Він подумав, нарешті, чи не криється яких гріхів у його шинелі. Розглянувши її гарненько вдома, він виявив, що у двох чи трьох місцях, і саме на спині та на плечах, вона стала зовсім як серпинка: сукно так уже витерлося, що світилося, а підкладка розлізлася. Треба знати, що шинель Акакія Акакійовича теж правила за об'єкт глузувань чиновникам: у неї відбирали навіть благородне ім'я шинелі й називали її капотом. Та, справді, вона мала якусь дивну будову: комір її зменшувався щороку більше й більше, бо йшов на підточування інших її частин. Підточування не показувало вправності кравця: виходило справді лантухувато й некрасиво. Побачивши, у чому річ, Акакій Акакійович вирішив, що шинель треба буде віднести до Петровича, кравця, який мешкав десь на четвертому поверсі по чорних сходах, і хоч був сліпий на одне око й мав ряботиння по всьому обличчю, досить вдало латав чиновницькі та всякі інші панталони й фраки, розуміється, коли бував у тверезому стані й не плекав у голові якогось іншого наміру. (...)

Піднімаючись сходами, що вели до Петровича (...), Акакій Акакійович подумав уже про те, скільки то запросить Петрович, і в думці поклав собі не давати більше двох карбованців. (...)

— Що ж таке? — сказав Петрович та оглянув водночас своїм єдиним оком увесь віцмундир, починаючи з коміра до рукавів, спинки, фалдів і петель, що все він дуже добре знав, бо воно було власної роботи. Такий уже звичай був у кравців: це перше, що він робить під час зустрічі.



— А я оце той, Петровичу... шинель от, сукно... ось бачиш, скрізь в інших місцях зовсім міцне... воно видається, немов старе, а воно нове, та ось тільки в одному місці трохи той... на спині, та ще ось на одному плечі протерлося, та це на цьому плечі трішки... бачиш? Оце й усе. І роботи небагато...

Петрович узяв капот, розклав його спершу на столі, роздивлявся довго, (...) розчепі- рив капот на руках і подивився його проти світла, знову покрутив головою; (...) і, набив- ши ніс тютюном, закрив, сховав табакерку й тоді вже промовив:

— Ні, не можна полагодити: негожий гардероб!

В Акакія Акакійовича від цих слів тьохнуло серце.

— Чому ж не можна, Петровичу? — сказав він мало не благальним голосом дити- ни. — Тільки ж і всього, що на плечах попротиралося; у тебе ж є якісь клаптики...

— Та клаптики можна знайти, клаптики знайдуться, — мовив Петрович, — та приши- ти їх не можна; діло зовсім гниле, зачепиш голкою — от воно й розлазиться.

— Нехай собі розлазиться, а ти зараз же латочку.

— Та латочки ж ні на що покласти, держатися їй немає за що: зносилося до краю. Тіль- ки й слави, що сукно, а вітер подме, то й розвіється.

— Ну, та якось уже прилаштуй. Як же це так, справді, той!

— Ні, — сказав Петрович твердо, — нічого не можна зробити. Діло зовсім погане. Ви краще вже, як прийде зимова холодна пора, наробіть собі з неї онучок, бо панчоха не гріє (...), а шинель уже, мабуть, доведеться Вам нову купувати.

На слові «нову» в Акакія Акакійовича потемніло в очах, і все, що було в кімнаті, так і пішло перед очима (...).

— Як же нову? — сказав він, усе ще ніби бувши вві сні. — У мене ж і грошей на це немає.

— А так, нову. (...) Та три пів сотні з лишком треба буде покласти, — мовив Петрович і стулив при цьому значущо губи. (...)

— Півтораєста карбованців за шинель! — скрикнув бідолашний Акакій Акакійович.

(...) Тільки тут почав збиратися думками, побачив ясно свій справжній стан, почав розмовляти сам із собою вже не уривчасто, а розсудливо й одверто, наче з прияте- лем, з яким можна поговорити про діло найсердечніше (...) Так думав Акакій Акакійо- вич, розважив себе й дочекався першої неділі. Побачивши здалеку, що жінка Петровича кудись виходила з дому, він — просто до нього. Петрович, справді, після суботи дуже косив оком, голову хилив додолу й був зовсім заспаний: та при всьому тому, як тільки почув, про що мова, та наче його чорт штовхнув.

— Не можна, — сказав, — звольте замовити нову.

Акакій Акакійович тут йому й усунув гривеничка.

— Дякую Вам, добродію, підкріплюся трохи за Ваше здоров'я, — сказав Петрович, — а про шинель не турбуйтеся: вона ні на що годяще не годиться. Нову шинель я вже вам пошию на славу, тут ми наполяжемо.

Акакій Акакійович ще був знову про те, щоб латати, та Петрович недочув і сказав:

— А що нову я Вам пошию безпримінно, то вже звольте на мене покластися, старання докладемо. Можна буде навіть так, як пішла мода, комір буде застібатися на срібні лапки під апліке¹.

Отут і побачив Акакій Акакійович, що без нової шинелі йому не обійтися, і зовсім за- непава духом. Та як же справді, за що, за які гроші справити? (...)

Хоча, звичайно, він знав, що Петрович і за вісімдесят карбованців візьметься пошити, та все ж звідки взяти ці вісімдесят карбованців? Половину ще можна б знайти: полови-

¹ *Апліке* — 1) накладне срібло; 2) металеві вироби, покриті тонким шаром срібла.



на знайшлася б, може, навіть трохи й більше, та де взяти другу половину?.. Але спершу читачеві треба знати, де взялася перша половина. Акакій Акакійович мав звичку з кожного витрачуваного карбованця відкладати по шажку в невеличку скриньку, замкнену на ключ, з прорізаною зверху дірочкою, щоб кидати туди гроші. Наприкінці кожного півріччя він ревізував заощаджену мідну суму й заміняв її на дрібне срібло. Так робив він із давніх-давен і за кілька років зібралось грошей більше ніж сорок карбованців. Отже, половина була в руках; та де ж узяти другу половину? Де взяти другі сорок карбованців? Акакій Акакійович думав-думав і вирішив, що треба буде зменшити витрати хоча б принаймні протягом одного року: вивести з ужитку чай вечорами; не світити вечорами свічки, а як працювати, то в кімнаті хазяйки при її свічці. Ходячи вулицею, ступати легше й обережніше по каменю й плитах, мало не навшипиньках, щоб не стерти скорочасно підметок; якомога рідше віддавати прачці прати білизну, а щоб не заношувалася, то кожного разу, приходячи додому, знімати її та залишатися в самому тільки демікотоновому¹ халаті, дуже давньому й милуваному навіть часом. Треба сказати правду, що спочатку йому було трохи важко звикати до таких обмежень, та потім якось пішло до ладу — він зовсім при звичайсьва навіть голодувати вечорами; та зате живився духовно, носячи в думках своїх вічну ідею майбутньої шинелі. З того часу неначе він одружився, неначе якась інша людина присутня була в ньому, неначе він був не сам, а якась приємна подруга життя згодилась із ним проходити разом життєву путь, — і подруга ця була не хто інша, як та ж шинель на товстій ваті, на міцній підкладці, що й зносу їй немає. Він став якийсь жвавіший, навіть твердіший характером, як людина, що вже визначила й поставила собі ціль. З обличчя та з вчинків його зникли самі собою сумнів, вагання, словом, усі нерішучі й непевні риси. (...) Протягом кожного місяця він хоч один раз навідувався до Петровича, щоб поговорити про шинель: де краще купити сукна, і якого на колір, і по чому... (...) Справа наладилася навіть швидше, ніж він думав. Наперекір усім сподіванням, директор призначив Акакію Акакійовичу не сорок і не сорок п'ять, а цілих шістдесят карбованців. (...) Це прискорило хід справи. (...) Купили сукна дуже гарного, і не дивно, бо про це думали ще за пів року раніше, і не було того місяця, щоб не заходили до крамниць примірятися до цін; зате сам Петрович сказав, що кращого сукна й не буває. На підкладку вибрали коленкору², але такого добротного та дебелого, що він, як говорив Петрович, був ще кращий за шовк і навіть на вигляд показніший і глянцеvitіший. Куниці не купили, бо вона була, справді, дорога, а замість неї вибрали кішку, найкращу, яка тільки знайшлася в крамниці, — кішку, що здаля могла завжди видатися за куницю. Петрович порався із шинеллю тільки два тижні. (...) За роботу Петрович узяв дванадцять карбованців — менше ніяк не можна було: усе було шито на шовку, подвійним дрібним швом, і по кожному шву Петрович потім проходив власними зубами, витискуючи ними всякі фігури. Це було... трудно сказати, у який саме день, та, мабуть, найурочистіший день у житті Акакія Акакійовича, коли Петрович приніс, нарешті, шинель.



В. Олександров. Ілюстрація до повісті М. Гоголя «Шинель». 2009 р.

¹ Деміко́тон — густа бавовняна тканина, яку використовували в XIX ст.

² Коленко́р — тонка бавовняна, дуже проклеєна одноколірна тканина.



Він приніс її ранком, перед тією самою годиною, коли треба було йти до департаменту. Ніколи б іншим часом не припала так до речі шинель, бо вже починалися досить міцні морози і, здавалося, мали ще збільшитися. Петрович з'явився із шинеллю, як і подобає пристойному кравцеві. (...) Акакій Акакійович (...) розплатився з ним, подякував і вийшов одразу ж у новій шинелі до департаменту. Петрович пішов слідом за ним і, залишившись на вулиці, довго ще дивився здаля на шинель, а потім пішов навмисне вбік, щоб, кривим провулком обійшовши, забігти знову на вулицю та подивитися на свою шинель, із другого боку, цебто просто спереду. Тим часом Акакій Акакійович ішов у найсвятковішому настрою. Він відчував кожен мить, що на плечах у нього нова шинель і кілька разів навіть усміхнувся від внутрішньої втіхи. Та й справді, дві користі: одне те, що тепло, і друге, що гарно. Дороги він не примітив зовсім і враз опинився в департаменті; у швейцарській він зняв шинель, обдивився її навкруги й доручив під особливий догляд швейцарові. Невідомо, яким способом у департаменті враз почули, що в Акакія Акакійовича нова шинель і що капот уже більше не існує. Усі тієї ж хвилини вибігли до швейцарської дивитися на нову шинель Акакія Акакійовича. Стали вітати його, так що той спершу тільки всміхався, а потім йому стало навіть соромно. (...)

Коли всі, приступившись до нього, почали говорити, що годиться покропити нову шинель, (...) Акакій Акакійович сторопів до краю (...), почав було запевняти досить простодушно, що це зовсім не нова шинель. (...) Урешті один із чиновників сказав:

— Я замість Акакія Акакійовича справляю вечірку, прошу до мене сьогодні на чай: я ж, як на те, сьогодні іменинник. (...)

Акакій Акакійович став відмовлятися, та всі почали говорити, що нечемно (...), і він уже не міг відмовитися. Проте йому потім стало приємно, коли згадав, що він матиме нагоду пройтися навіть і ввечері в новій шинелі. Увесь цей день був для Акакія Акакійовича справді найбільшим урочистим святом. Він повернувся додому в найщасливішому настрої, зняв шинель і повісив її обережно на стіні, намілувавшись іще раз сукном і підкладкою, а потім навмисне вийняв для порівняння колишній свій капот, що зовсім розлізся. Він на нього поглянув, і сам навіть засміявся: така була незрівнянна відмінність. І довго потім за обідом він усміхався, тільки пригадував собі, у якому стані був його капот. Пообідав він весело, і після обіду вже нічого не писав, а так трошки посибаритствував¹ на постелі, поки на стемніло. Потім, не відкладаючи діла, одягся, одягнув шинель і вийшов на вулицю. Де саме жив чиновник, що запросив гостей, на жаль, не можемо сказати. (...) Урешті добрався він додому, де квартирував помічник столоначальника, який жив на широку ногу — на сходах світив ліхтар, квартирка була на другому поверсі. Увійшовши до передпокою, Акакій Акакійович побачив на підлозі цілі ряди калош. Між ними посеред кімнати стояв самовар, що шумів і пускав клубами пару. На стінах висіли шинелі та плащі, а поміж них деякі були навіть із бобровими комірами чи з бархатними вилогами. За стіною було чути шум і гомін, що враз стали дзвінки, коли відчинилися двері та вийшов лакей із підносом, заставленим випорожненими склянками, молочником і кошиком сухарів. Видно, що чиновники вже давно зібрались і випили по першій склянці чаю. Акакій Акакійович, повісивши шинель, увійшов у кімнату, і перед ним майнули разом свічки, чиновники, люльки, столи для карт, і неясно вразила його вухо хутка розмова, що чулася з усіх боків, і грюкіт пересуваних стільців. Він спинився дуже ніяково серед кімнати, шукаючи та намагаючись придумати, що йому робити. Та його вже побачили, галасливо привітали, і всі відразу ж пішли до передпокою та знову оглянули шинель. Акакій Акакійович хоч трохи й сконфузився, але, будиши людиною щиросерд-

¹ *Сибаріт* — бездіяльна людина, що живе із чужої праці, дармоїд.

ною, не міг не порадуватися, що всі похвалили шинель. Потім, звичайно, усі облишили і його, і шинель, і повернулися, як водиться, до столів, призначених для віста. Усе: шум, гомін і натовп людей — якесь дивне було Акакію Акакійовичу. Він просто не знав, як йому бути, куди подіти руки, ноги й усього себе; нарешті, підсів він до гравців, дивився в карти, заглядав тому чи іншому в обличчя, але через деякий час почав позіхати, відчувати нудьгу, тим більше, що давно настала та година, коли він звик лягати спати. Він хотів попрощатися з господарем, та його не пустили, кажучи, що неодмінно треба випити, на честь обнови, по бокалу шампанського. Через годину подали вечерю: вінегрет, холодну телятину, паштет, кондитерські піріжки й шампанське. Акакія Акакійовича присилювали випити два бокали, після яких він відчув, що в кімнаті стало веселіше, проте ніяк не міг забути, що вже дванадцята година й що давно пора додому. Щоб часом не заманулося господареві затримати його, він потихеньку вийшов із кімнати, знайшов у передпокої шинель, що, як він із жалем побачив, лежала на підлозі, обтрусив її, зняв із неї кожну пір'їнку, одягнув і зійшов сходами на вулицю. На вулиці все ще було ясно. (...)

Незабаром простяглися перед ним ті пустельні вулиці, що навіть і вдень не такі й веселі, а ввечері то й поготів. Тепер вони стали ще глухіші та відлюдніші. (...) Він наблизився до того місця, де перерізалася вулиця безконечним майданом, з ледве видними на другому боці його домами, що мав вигляд страшної пустелі. (...)

Веселість Акакія Акакійовича якось тут значно зменшилася. Він ступив на майдан не без якогось мимовільного остраху, начебто серце його передчувало щось недобре.

Він оглянувся назад і на всі боки — наче море навколо нього. «Ні, краще й не дивитися», — подумав і пішов, заплющивши очі, і коли розплющив їх, щоб глянути, чи близько кінець майдану, ураз побачив, що перед ним стоять, майже перед носом, якісь люди з вусами, які саме, цього вже він не міг навіть розібрати. Йому затуманилося в очах і забилося в грудях.

— А шинель же моя! — сказав один із них громовим голосом, схопивши його за комір.

Акакій Акакійович хотів уже закричати «караул», як другий приставив йому до самого горла кулак, завбільшки із чиновницьку голову, і промовив:

— Ану, тільки крикни!

Акакій Акакійович відчув, як зняли з нього шинель, дали йому штовхана коліном, і він упав навznak на сніг. Через кілька хвилин він опам'ятався та звівся на ноги, але нікого вже не було. Він почав кричати; та голос, здавалося, і не думав долітати до країв майдану. Повний відчаю, не перестаючи кричати, кинувся він бігти через майдан просто до будки, біля якої стояв будочник і, спершись на свою алебарду, дивився, здається, із цікавістю, бажаючи дізнатися, якого це чорта біжить до нього здаля та кричить людина. (...) відповів, що нічого не бачив. (...) Акакій Акакійович прибіг додому зовсім у безладі: волосся, яке ще було в невеликій кількості в нього на висках і потилиці, геть розтріпалося; бік, і груди, і всі панталони були в снігу. Стара господиня його квартири, зачувши сильний стукіт у двері, похашцем скочила з постелі й, у черевіку на одній тільки нозі, побігла відчиняти двері (...), але, відчинивши, відступила назад, побачивши в такому вигляді Акакія Акакійо-



В. Олександров. Ілюстрація до повісті
М. Гоголя «Шинель». 2009 р.

вича. Коли ж він розповів, що сталося, вона сплеснула руками й сказала, що треба йти просто до часного¹, що квартальний обдурить, пообіцяє та почне водити. (...) Вислухавши її, Акакій Акакійович засмучений побрів до своєї кімнати, і як він провів там ніч — нехай скаже той, хто може хоч трохи уявити собі становище іншого. Раненько-вранці пішов він до часного; але сказали, що він спить; пішов о десятій — сказали знову, що спить; він прийшов об одинадцятій годині — сказали: «Та немає часного вдома». Писарі в прихожій ніяк не хотіли пустити його й хотіли неодмінно знати, за яким він ділом, і яка йому потреба, і що таке сталося; так що, урешті, Акакій Акакійович уперше в житті захотів показати характер і сказав навідруб, що йому треба персонально бачити самого часного. (...) Часний якось дуже чудно сприйняв розповідь про зняття шинелі. Замість того, щоб звернути увагу на головний пункт справи, він почав розпитувати в Акакія Акакійовича: чому він так пізно повертався? Та чи не заходив він і чи не був у якомусь непорядному домі?

Так що Акакій Акакійович сконфузився зовсім і вийшов од нього й сам непевний, чи набере належного ходу справа про шинель, чи ні. Увесь цей день він не був у департаменті (єдиний випадок за його життя). На другий день прийшов він увесь блідий і в старому своєму капоті, що став іще нужденніший. Повість про зняття шинелі, — хоч і знайшлися такі чиновники, щоб навіть і тут посміятися з Акакія Акакійовича, — проте багатьох зворушила. Вирішили відразу ж зробити для нього складку, але зібрали дрібницю, бо чиновники й так уже дуже витратилися, підписавшись на директорський портрет і на одну якусь там книжку, на пропозицію начальника відділу, що був приятель її авторові, — отже, суму зібрали нікчемну. (...) Нічого не зробиш, Акакій Акакійович наважився йти до поважної особи. (...) Вдача та звичаї поважної особи були солідні й величні, але не надто складні. «Строгість, строгість і строгість», — говорив начальник зазвичай, пильно дивився в обличчя тому, до кого говорив, хоча, урешті, для цього й не було ніякої причини, бо той десяток чиновників, які становили весь урядовий механізм канцелярії, і без того перебували в страху: побачивши його здаля, стояли навityжку, поки начальник пройде через кімнату. Звичайна розмова його з нижчими характеризувалася строгістю та складалася майже з трьох фраз: «Як Ви смієте? Чи знаєте Ви, з ким говорите? Чи розумієте Ви, хто стоїть перед Вами?» (...)

До такої ото поважної особи з'явився наш Акакій Акакійович, з'явився в час найнесприятливіший, вельми недоречно для себе, хоча, нарешті, доречно для значної особи. Значна особа перебувала у своєму кабінеті й дуже-дуже весело розговорилося з одним недавно прибулим давнім знайомим і товаришем дитинства, з яким кілька років не бачилася.

У цей час генералу доповіли, що прийшов якийсь Башмачкін. Він спитав, урочисто: «Хто такий?» Йому відповіли: «Якийсь чиновник». — «Ага! Може почекає, зараз не час» (...). Нарешті, наговорившись, а ще більше намовчавшись досхочу та викуривши цигарку в дуже зручних кріслах із відкидними спинками, він, начебто враз згадав і сказав секретареві, що спинився біля дверей із паперами для доповіді:

— Ага, там же стоїть, здається, чиновник; скажіть йому, що він може зайти.

Побачивши покірливий вигляд Акакія Акакійовича та його старенький віцмундир, він раптом обернувся до нього та сказав: «Чого Вам треба?» — голосом уривчастим і твердим, якого він навмисне навчився раніше в себе в кімнаті, на самоті й перед дзеркалом, ще за тиждень до того, як здобув теперішню свою посаду та генеральський чин. Акакій Акакійович уже заздалегідь відчув належний страх, трохи зніяковів і, як умів, скільки могла дозволити йому здатність до мови, висловив, додаючи навіть частіше, ніж іншим разом, часточки «той», що була, мовляв, шинель зовсім нова, і зараз пограбований нелюд-

¹ Начальник місцевої поліції.



ським чином, і що він звертається до нього, щоб він заступництвом своїм як-небудь, той, списався б із паном оберполицеймейстром чи з ким іншим і розшукав шинель. Генералові, не знати чому, видалася така поведінка фамільярною:

— Що ж Ви, шановний добродію, — провадив він уривчасто, — не знаєте порядку? Куди Ви зайшли? Не знаєте, як ведуться справи? Про це Ви повинні були спершу подати прохання до канцелярії; воно пішло б до столоначальника, до начальника відділу, потім передали б його секретареві, а секретар приставив би його вже до мене...

— Але ж, Ваше превосходительство, — сказав Акакій Акакійович, намагаючись зібрати всю невеличку жменю духу, що тільки була в ньому, почуваючи разом із тим, що вприв страшенно, — я, Ваше превосходительство, насмілюся утруднити тому, що секретарі, той... ненадійний народ...

— Що, що, що? Відкіля Ви набралися такого духу? Відкіля Ви думок таких набралися? Що це за буйство таке повелося поміж молодими людьми проти начальників і вищих! — Значна особа, здавалося, не помітила, що Акакієві Акакійовичу було вже за п'ятдесят років, виходить, якби він і міг назватися молодого людиною, то хіба тільки відносно, тобто відносно до того, кому вже було сімдесят років. — Чи знаєте Ви, кому Ви це кажете? Чи розумієте Ви, хто стоїть перед Вами? Чи розумієте Ви це? Я Вас питаю! — Тут генерал тупнув ногою, піднявши голос до такої сильної ноти, що навіть і не Акакієві Акакійовичу зробилося б страшно. Акакій Акакійович так і завмер, заточився, затрусився всім тілом і ніяк не міг устояти: якби не підбігли тут же сторожі підтримати його, він би звалився на підлогу; його винесли майже непритомного. А генерал, утішений тим, що ефект перевищив навіть його сподівання, і зовсім захоплений від думки, що слово його може кинути людину в безпам'ять, скося поглянув на приятеля, щоб побачити, якої він про це думки, і не без утіхи спостеріг, що приятель перебував у найневпевнішому стані й починав навіть і сам відчувати острах.

Як зійшов із сходів, як вийшов на вулицю — нічого вже цього не пам'ятав Акакій Акакійович. Він не почував ні рук, ні ніг: за все життя його ще так сильно не розпікав генерал, та ще й чужий. Він ішов у хуртовину, що свистіла у вулицях, розкривши рота, збиваючись із тротуарів; вітер, петербурзьким звичаєм, віяв на нього з усіх чотирьох боків, з усіх провулків. Умить надуло йому в горло, і дістався він додому, неспроможний сказати хоч одне слово; увесь розпук і зліг у постіль. Таку силу має іноді належне гримання! На другий же день проявилася в нього сильна гарячка. Через петербурзький клімат хвороба пішла швидше, ніж можна було сподіватися, і коли прийшов лікар, то він, помацавши пульс, нічого не вигадав зробити, як тільки приписати припарку для того, щоб хворий не зостався без добродійної допомоги медицини; а втім, тут же оповістив: йому за півтори доби неминучий капут, після чого звернувся до хазяйки й сказав:

— А Ви, матінко, і часу марно не гайте, та замовте йому одразу ж соснову труну, бо дубова буде для нього дорога.

Чи чув Акакій Акакійович ці вимовлені фатальні для нього слова, а коли чув, то чи вразили вони його тяжко, чи пожалкував він за безталанним життям своїм, — нічого про це невідомо, бо він пробував увесь час у маренні та в гарячці. (...) Далі він говорив цілковиту нісенітницю, так що нічого не можна було зрозуміти; можна було тільки бачити, що безладні слова й думки оберталися все навколо одної і тієї ж шинелі. Урешті, бідоласний Акакій Акакійович віддав свій дух. Ні кімнати, ні речей його не опечатували, бо, по-перше, не було спадкоємців, а по-друге, залишилося дуже небагато спадщини, а саме: пучок гусячих пер, десть білого казенного паперу, три пари шкарпеток, два чи три гудзики, що відірвалися від панталонів, і відомий уже читачеві капот. Кому все воно зосталося, Бог відає: цим, признатися, навіть не цікавився розповідач цієї повісті. Ака-



кія Акакійовича відвезли й поховали. І Петербург зостався без Акакія Акакійовича, наче в ньому його ніколи й не було. Зникла й сховалась істота, ніким не оборонена, нікому не дорога, ні для кого не цікава, що навіть не привернула до себе уваги й природодослідника (...) Через кілька днів після його смерті послано було до нього на квартиру з департаменту сторожа з наказом невідкладно з'явитися: начальство, мовляв, кличе; але сторож мусив був повернутися ні з чим, доповівши, що не може вже прийти, і на запитання: «З якої причини?» — відповів: «А так: він уже помер; три дні як поховали».

Отак довідалися в департаменті про смерть Акакія Акакійовича, і на другий день на його місці сидів інший чиновник, значно вищий на зріст, що виставляв літери не таким рівним писанням, а куди похиліше й косіше.

Та хто міг би подумати, що це ще не все про Акакія Акакійовича, що судилося йому кілька днів прожити гучно по своїй смерті, ніби в нагороду за не помічене ніким життя? Але так трапилося, і бідна історія наша несподівано набуває фантастичного закінчення. По Петербургу раптом пішли чутки, що біля Калінкіного мосту й далеко подалі став з'являтися ночами мрець в образі чиновника, що шукає якусь украдену шинель, і, під приводом украденої шинелі, здирає з усіх плечей, незважаючи ні на чин, ні на звання, усякі шинелі: на котах, на бобрах, на ваті, єнотові, лисячі, ведмежі хутра, одне слово, усякого роду хутра та шкури, які тільки вигадали люди, щоб прикрити власну. Один із департаментських чиновників на власні очі бачив мерця та відразу впізнав у ньому Акакія Акакійовича. (...) У поліції було видано наказ зловити хоч би що мерця, живого чи мертвого, і покарати його, для прикладу іншим, найнемилосерднішим способом, і його замалим були не спіймали. (...) Та ми, однак, зовсім забули про одну значну особу, яка, правду кажучи, ледве чи не була причиною фантастичного повороту врешті зовсім правдивої історії. Насамперед обов'язок справедливості вимагає сказати, що одна значна особа, незабаром після смерті нещасного, обгриманого вкрай Акакія Акакійовича, відчула щось подібне до жалю.

Почуття жалю було властиве поважному чиновнику, серце його знало чимало добрих порухів, дарма, що чин дуже часто заважав їм виявлятися. Як тільки вийшов із кабінету приїжджий приятель, він навіть замислився про бідолашного Акакія Акакійовича, із цього часу мало не щодня ввижався йому блідий Акакій Акакійович, що не витримав службового розп'якання.

Думка про нього такою мірою непокоїла генерала, що через тиждень він навіть послав до нього чиновника, щоб довідатися, що він і як, і чи не можна, справді, чим допомогти йому; і коли йому сказали, що Акакій Акакійович нагло помер від гарячки, це його навіть вразило, він відчував докори сумління та цілий день був у поганому настрої. Щоб якось розважитися та забути про неприємне враження, вирядився він на вечірку до одного із своїх приятелів, де застав чимале товариство, а що найкраще, усі там були майже в однаковій чині, отож йому нічого не могло заважати. (...) Шампанське нахилило його до всяких екстреностей, а саме: він надумався не їхати ще додому, а заїхати до однієї знайомої дами (...).

(...) Але поважна особа цілковито, урешті, задоволена з родинних ніжностей, вважала за пристойне мати для дружніх стосунків приятельку в іншій частині міста. Ця приятелька була нічим не краща й не молодша за дружину, але такі вже загадки бувають на світі, і розбиратись у них не наша справа. Отож значна особа зійшла сходами, сіла в сани й сказала кучерові: «До Кароліни Іванівни!» — і, закутавшись у дуже розкішну теплу шинель, перебувала в тому приємному стані, коли ні про що собі не думаєш, а тим часом думки самі з'являються, одна за одну приємніші, не завдаючи навіть клопоту ловити та шукати їх. (...)



Ураз відчула значна особа, що її схопив хтось дуже міцно за комір. Обернувшись, чиновник побачив чоловіка, невеликого на зріст, у старому поношеному віщмундірі, і не без жаху впізнав у ньому Акакія Акакійовича. Обличчя в нього було біле як сніг і мало вигляд як у мерця. Але жах чиновника переступив усі межі, коли він побачив, що рот мерця скривився і, дихнувши на нього страшною домовиною, вимовив такі слова:

— Ага, так ось ти, нарешті! Нарешті, я тебе, той, упіймав за комір! Твоя саме шинель мені й потрібна! Не потурбувався про мою, та ще й нагримав, віддавай же тепер свою!

Бідна значна особа мало не вмерла. (...) Генерал сам навіть скинув мерщій із плечей свою шинель і крикнув кучерові не своїм голосом:

— Гони щодуху додому!

Кучер, почувши голос, що лунає зазвичай у рішучі хвилини й навіть у супроводі дечого значно більше діючого, утягнув на всякий випадок свою голову в плечі, замахнувся батоном і помчав, як стріла. Блідий, переляканий та без шинелі доплентався чиновник сьак-так до своєї кімнати й перебув ніч у такому великому безладі, що на другий день уранці за чаєм дочка сказала йому просто:

— Ти сьогодні зовсім блідий, папа.

Але папа мовчав і нікому й слова не сказав про те, що з ним трапилося, і де він був, і куди хотів їхати. Ця пригода здійснила на нього сильне враження. Він навіть не так часто почав говорити підлеглим: «Як Ви смієте? Чи розумієте Ви, хто перед Вами?»; а коли й говорив, то вже не раніше, як вислухавши спершу про що мова. Та ще дивніше те, що відтоді зовсім перестав з'являтися чиновник-мрець: видно, генеральська шинель була зовсім до міри, принаймні вже ніде не чути було таких випадків, щоб знімали з кого шинель. (...)

(Переклад Миколи Зерова)

Експрес -урок. Гоголь проти корупції



Результати навчання

Осмислюємо прочитане. 1. Як жив Акакій Акакійович у «період капота»? Опишіть його спосіб життя, уподобання. Знайдіть деталі, які відображають бідність Акакія Акакійовича. 2. Які психологічні зміни відбулися з героєм у той час, коли в нього з'явилася мета — нова шинель? 3. Розкрийте ставлення чиновників до Башмачкіна у різні періоди його життя. Поясніть. 4. Чому високопосадовець не захотів допомогти героєві? 5. За допомогою інтернету з'ясуйте, хто такий титулярний радник. Поясніть, чому саме цей чин М. Гоголь вибрав для Башмачкіна 6. Як ви вважаєте, чи був практичною людиною Акакій Акакійович? Доведіть.

Творче завдання. 7. Як ви розумієте поняття «маленька людина»?

Дискусія. 8. Чи впливає бідність на світовідчуття та вчинки людини? Аргументуйте свою думку.

Робота в групах. 9. Що варто було б змінити в департаменті, який змалював М. Гоголь?

Життєві ситуації. 10. Як ви думаєте, кого можна назвати *маленькими людьми* в нашому житті? Якої допомоги вони потребують? 11. Як спонукати сучасних високопосадовців звернути увагу на маленьких людей?

Проект. 12. Визначте причини трагедії героя — суспільні й психологічні. Підготуйте презентацію.





НОВІ ТЕНДЕНЦІ В ДРАМАТУРГІЇ НАПРИКІНЦІ ХІХ — НА ПОЧАТКУ ХХ СТ.

ЗМІНИ В ДРАМАТУРГІЇ наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст.



Підготуйте повідомлення та презентацію про письменницьку й режисерську діяльність видатної особистості наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст.: Г. Ібсен, К. Гамсун, А. Стріндберг, Г. Гауптман, А. Чехов, М. Метерлінк, Б. Шоу, Леся Українка, В. Винниченко, М. Куліш, Лесь Курбас (1 за вибором).



«Стара» і «нова драма». Наприкінці ХІХ ст. драматурги шукали нових форм мистецтва, що сприяло народженню та активному розвитку «нової драми», яка, за словами Б. Шоу, «кардинально змінила своє ставлення до проблем етики й естетики». *«Нова драма»* — складне й цікаве явище драматургії наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. Вона засвідчила художню «революцію» у театрі й системі драматичних жанрів. Біля її витоків стояли Г. Ібсен, К. Гамсун, А. Стріндберг, Г. Гауптман, А. Чехов, М. Метерлінк, Б. Шоу та ін.

«Нова драма» кардинально відрізнялася від «старої драми» (драматичних творів попередніх епох). Якщо в центрі «старої драми» була поставлена подія чи випадок, то в «новій драмі» — особистість із неповторним внутрішнім світом, її думками, почуттями, прагненнями й емоціями. Духовний стан героїв «нової драми» відображав загальну атмосферу епохи загалом.

Особистість у «новій драмі» перестає бути соціальним типом, вона — духовний симптом (критерій) світу, його своєрідний емоційний камертон. Драматургів наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. більше цікавили не зовнішні події, а те, що відбувалося в душі людини. У її внутрішніх порухах автори вбачали втілення моральних, соціальних і філософських проблем буття.

Якщо в «старому театрі» йшлося про окрему трагедію в житті певної людини, то в «новому» — про всезагальну трагедію життя особистості та людства. Драматурги закликали до осмислення закономірностей буття, сутності сучасної дійсності, звільнення людського духу, пошуку шляхів відновлення гармонії світу.

На відміну від «старої драми» з її конкретним (соціальним, історичним, побутовим) змістом, «нова драма» визначається більшою умовністю та узагальнюючим змістом. Драматурги наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. не ставили за мету достовірно відобразити певні події, їхні твори — це своєрідна метафора життя особистості (особливо її внутрішнього життя) і світу.



У «новій драмі» змінюються стосунки між драмою та глядачем (читачем). Якщо раніше глядач (читач) лише спостерігав за дією на сцені й співчував персонажам, на яких дивився ззовні, то тепер він мав упізнати себе, неначе сам опинився на сцені (у центрі художнього світу), співпереживав і мислив разом із героями.

У «старому театрі» герої, як правило, поділялися на головних і другорядних, позитивних і негативних. У «новій драмі» такого поділу немає. Тут усі персонажі важливі, позбавлені однозначних характеристик, і кожний із них має велике значення для розуміння ідеї твору. У «новій драмі» правом на остаточну істину не володіє ніхто, широкий спектр ідей (поліфонізм), які представляли письменники, передбачав різноманіття тлумачень.

Якщо «стара драма» характеризувалася пафосом активної дії та боротьби, зовнішнім виявленням конфліктів, то «нова» — пафосом роздумів, дискусій та пошуку істини. Тому велику роль у «новій драмі» відігравали підтекст, символіка, психологічні деталі тощо.

Жанрові новації. «Нова драма» оновила засоби традиційної естетики. Прагнучи розкрити ідейні та моральні проблеми доби, митці використовували принципи реалізму й натуралізму, водночас зверталися і до можливостей модернізму, який почав формуватися з останньої третини XIX ст. «Нова драма» активно використовувала засоби таких течій модернізму, як символізм, неоромантизм, імпресіонізм, експресіонізм, сюрреалізм тощо.

Новітні драматичні жанри визначала передусім авторська художня свідомість, тому з'явилися такі оригінальні явища, як *інтелектуальний театр Г. Ібсена, символістська драма М. Метерлінка, психологічна драма А. Чехова*.

Межі між драматичними жанрами стають надто прозорими, доволі умовними. Наприклад, у деяких творах Г. Ібсена можна знайти ознаки власне драми й трагедії, в А. Чехова — комедії та трагедії тощо. Невипадково виникає особливий жанр — «*драма ідей*», побудований на гострих дискусіях та ідейних пошуках героїв, основна дія в «драмі ідей» зумовлена не зіткненнями між персонажами, а зіткненнями світоглядних позицій (Б. Шоу та ін.).

Представники «нової драми». Норвезький драматург **Генрік Ібсен** (1828–1906) першим розпочав перехід від «старої» до «нової драми». У творах «Ляльковий дім» (1879), «Гедда Габлер» (1890) та ін. він відтворив драматизм сучасного життя, заснований не на зовнішніх зіткненнях окремих особистостей, а на гострих ідейних конфліктах самої дійсності.

Важливим складником композиції його творів є дискусія, яка виявляла різні позиції героїв, а також спонукала глядачів мислити й шукати шляхи вирішення складних проблем разом із персонажами. Водночас емоційне напруження його творів зумовлене показом тонкого аналізу душевних переживань дійових осіб. Дослідження глибин внутрішнього життя людей є характерною ознакою «нової драми».

Г. Ібсен стояв біля витоків соціально-психологічної драми та філософської «драми ідей», у яких значно посилена роль дискусії, підтексту, настроїв, психологічного аналізу та символів. Ідейно-естетичний зміст п'єс драматурга набуває не тільки реального, а передусім символіко-узагальнюючого значення. Послідовниками Г. Ібсена стали А. Стріндберг, Г. Гауптман. Символіка ібсенівської драматургії надихала на нові відкриття М. Метерлінка. Учнем Г. Ібсена вважав себе Б. Шоу. Норвезький драматург мав великий вплив і на російського письменника А. Чехова.

У п'єсах **Антон Чехова** (1860–1904) «Чайка» (1896), «Дядя Ваня» (1896), «Три сестри» (1900), «Вишневий сад» (1903) показано трагізм суспільства, де головним «режисером було життя як воно є», за словами К. Станіславського. На відміну від «старої драми», тут немає традиційного протиставлення персонажів, герої стикаються з трагічною повсякденністю, на тлі якої руйнуються долі, стосунки й сімейні зв'язки.



Душевні почуття, настрої, переживання героїв у творах А. Чехова виходять на перший план. Психологічну складність персонажів допомагають розкрити засоби підтексту, тонкої іронії, символіки, а також прийоми імпресіонізму. П'єси А. Чехова на тлі світової літератури вирізняє особливий ліризм. Взаємодія лірики й драми, елементів комедії та трагедії визначає специфіку чеховських жанрів драматургії.

Із закликком посилення психологізму в драматургії виступив норвезький письменник **Кнут Гамсун** (Кнут Педерсен, 1859–1952), автор п'єс «Гра життя» (1896), «Вечірня зоря» (1898), «Цариця Тамара» (1903), «У полоні почуттів» (1910) та ін. Він зазначав, що сучасна людина, живучи в «нервовому» темпі, думає і відчуває не так, як раніше, вона «не послідовна у своїх думках і вчинках», а тому її треба зображувати по-новому. Отже, головними завданнями драматурга, на думку К. Гамсуна, мають стати «дослідження складного внутрішнього світу сучасної людини, висвітлення порухів її душі, вивчення її з різних точок зору, проникнення в усі потаємні глибини». Використовуючи філософію Ф. Ніцше, К. Гамсун шукав засоби, що здатні відтворити «хаос відчуттів, примхливу фантазію, загадковість нервових явищ, тобто все підсвідоме душевне життя особистості». Письменник збагатив психологічну драму засобами неоромантизму й імпресіонізму.

Творчість англійського драматурга **Бернарда Шоу** (1856–1950) стала ще одним важливим кроком у розвитку світової драматургії. Б. Шоу наголосив на тому, що в сучасний період «замало тільки зображувати», потрібно «повчати», «звернутися до сучасної дійсності та філософії», «залучити глядачів до дії».

Відмову від традиційної художньої достовірності заради «руху ідей» високо оцінив Б. Брехт, назвавши Б. Шоу «творцем інтелектуального театру ХХ ст.». У п'єсах «Професія місіс Уоррен» (1894), «Учень диявола» (1897), «Пігмаліон» (1913), «Дім, де розбиваються серця» (1917) та ін. межі реалізму розширені завдяки використанню символіки, умовності, філософського інакомовлення, фантастики, гротеску, парадоксів (мовних, ситуативних, образних) тощо. Б. Шоу наголошував також на великій ролі комедії, яка допомагає «подолати страждання та виховує в глядачів тверезе ставлення до навколишнього світу». Однак комічне у творах письменника поєднувалося з глибокими роздумами про буття.

Принципи «нової драми» в українській драматургії



Леся Українка (1871–1913) активно використовувала прийоми неоромантизму та символізму. У її творчості вперше у вітчизняному мистецтві досягає свого апогею інтелектуальна та психологічна драма, у якій увага з побутових обставин перенесена переживання персонажів, їхні духовні шукання. **Володимир Винниченко** (1880–1951) наполегливо розробляв філософську та морально-етичну тематику, прагнучи осмислити сучасні проблеми засобами психологічної драми. Письменник органічно поєднав різні художні напрями й течії: реалізм та експресіонізм, натуралізм і символізм. Найвидатнішим представником українського відродження 1920–1930-х років став **Микола Куліш** (1892–1937), який у своїй драматургії пройшов шлях від реалізму до модернізму й показав «моральні втрати нового часу в душах людей». Творчість М. Куліша тісно пов'язана з діяльністю видатного українського режисера **Лесь Курбаса** (1887–1937) і театру «Березіль» (м. Харків). Лесь Курбас прагнув поєднати вітчизняні традиції української драматургії зі здобутками світового мистецтва.



Сцена зі спектаклю «97» за п'єсою М. Куліша в постановці Лесь Курбаса в театрі «Березіль». 1930 р.

Сміливим експериментатором і теоретиком у галузі «нової драми» був шведський письменник **Август Стріндберг** (1849–1912). Він написав понад 50 п'єс, але особливу роль у становленні «нової драми» відіграли його соціальні та філософсько-символічні драми. У працях «Про сучасну драму й сучасний театр» (1889), «Передмова до “Фрекен Жулі”» (1888) та ін. письменник визначив нові напрями розвитку драматургії. Справжнє мистецтво, на його думку, не повинне «точно наслідувати життя», предметом драматургії є сутнісні протиріччя: життя і смерть, боротьба за існування, віра і безнадія тощо.

Письменник приділяв велику увагу зображенню ірраціональної природи людського життя. Його філософсько-символічні п'єси «Пекло» (1897), «Легенди» (1898), «Гра снів» (1902), «Шлях у Дамаск» (1898–1904) та ін. порушували межу між матеріальним і духовним, дійсним та уявним. Реальність показано в них як «ілюзорну дійсність», «сон наяву». «Час і простір не існують... В уяві виникає суміш спогадів, недоречностей, імпровізацій... І над усім панує свідомість сновидця... І як сон частіше завдає болю, а не радості, тут відчувається туга й співчуття до всіх живих», — писав А. Стріндберг у передмові до п'єси «Гра снів».

Драматург використовував фрагментарну структуру п'єс, «розірвані» ситуації наповнювалися особливим символічним змістом. Принцип музичності (А. Стріндберг порівнював свої п'єси з музичними творами Л. ван Бетховена) підсилював ліричні настрої, викликав певні асоціації. Дивовижні фантазмагорії (примарні, фантастичні уявлення) стають ознакою «іншого, нереального, життя, яке, можливо, має більше значення для людини, аніж сама дійсність».

У спадщині німецького драматурга **Герхарда Гауптмана** (1862–1946) органічно поєднано елементи реалізму й натуралізму, неоромантизму та символізму. Продовжуючи традиції Л. Толстого й Г. Ібсена, письменник звернувся до всебічного розкриття проблем сучасного життя в п'єсах «Перед сходом сонця» (1889), «Самотні» (1891), «Ткачі» (1893) та ін. Водночас він відтворював порухи людської душі, досліджував складні процеси внутрішнього життя особистості. У символічних драмах-казках Г. Гауптмана «Ганнеле» (1893) і «Затонулий дзвін» (1896) виявилися поетичні традиції німецького романтизму. За словами драматурга, у них він хотів показати не суперечності між буденним світом «долин» і піднесеним світом «гір», а вічні мандри людського духу в пошуках самого себе, краси й гармонії. П'єси «Возій Геншель» (1898) і «Роза Бернд» (1903) нерідко називають «драмами долі», або «драмами фатуму». Письменник убачав у них «античну трагедію в інтерпретації сучасної дійсності».

Бельгійський драматург **Моріс Метерлінк** (1862–1949) остаточно відійшов від принципів «старої драми», ставши теоретиком і практиком «нового театру». Своєму театру він дав назву «театр статичний», або «театр мовчання». Сутність трагізму сучасної драми, на його думку, полягає в «трагізмі повсякденності», у «самому факті життя», в «існуванні душі серед безмежності Всесвіту, який завжди рухається». Завдання драматурга — зображувати не виняткові події, де все вирішує випадок, а духовне життя людини, яка прагне до вищих сфер буття. За діалогами персонажів автор повинен показати «діалог живої істоти та її долі». Тому М. Метерлінк не визнавав зовнішньої дії в драмі. Справжній трагізм життя, на його думку, виявляється не «у вчинках і криках», а «у тиші й мовчанні».

Митці наприкінці XIX — на початку XX ст. про шляхи нової драматургії



«Що хочуть бачити глядачі на сцені? Далеке минуле? Ні, вони хочуть бачити себе у звичних для них обставинах. Вони хочуть думати про те, що їх хвилює» (Г. Ібсен).

«Генрік Ібсен був “батьком” нової драматургії, яка впритул наблизилася до проблем сучасної людини та її душі» (Б. Шоу).





Г. Паус. Ілюстрація до драми-казки М. Метерлінка «Синій птах». 1920 р.

У п'єсах «Принцеса Мален», «Сліпі» (1890), «Маленькі драми для маріонеток» (1894) та ін. герої/героїні занурені у внутрішній світ, споглядають Вічність, перебуваючи під владою фатальних сил Невідомого. На перший план у драмах М. Метерлінка виходять символи, підтекст, настрої та ідеї. Тут немає гострих конфліктів, пристрасних монологів. Через ефект «мовчання» автор змушує глядачів відчувати присутність «невидимого голосу Духу».

У драмі-казці «Синій птах» (1908) за допомогою засобів символізму М. Метерлінк утілює ідею відновлення порушених зв'язків у світі, одухотворення буття. Цей твір став гімном життя, краси, шляхетності та щастя.

Твори драматургії наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. увійшли в золотий фонд світового мистецтва. Це твори про складні духовні пошуки та поневіряння людства в непевні й тривожні часи. Водночас це твори з високими гуманістичними ідеями та великим бажанням повернути втрачені моральні цінності.



«Старі драми» — термін для позначення драматургічних творів, що були створені до останньої третини ХІХ ст. в межах традицій жанру, стилю, напряму (античні драматичні твори, шекспірівський театр, твори класицизму, реалізму та ін.).

«Нові драми» — сукупність новітніх явищ у європейській драматургії наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст., що засвідчили активні естетичні пошуки митців, появу нових драматичних жанрів, взаємодію різних напрямів, течій і стилів (реалізму, натуралізму, модернізму, символізму, імпресіонізму, неоромантизму тощо).

Модернізм (фр. *moderne* — сучасний, найновіший) — загальна назва нових літературно-мистецьких течій наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. нереалістичного спрямування, що виникли як заперечення традиційних форм та естетики минулого. До ранніх течій модернізму належать символізм, імпресіонізм, неоромантизм, до пізніх — сюрреалізм, експресіонізм, футуризм та ін.

Результати навчання

Осмислюємо прочитане. 1. Що вам відомо з історії світової драми? **2.** Визначте основні ознаки «нової драми». **3.** Порівняйте особливості «нової драми» і «старої драми».

Творче завдання. 4. Підготуйте усну розповідь на тему «Театр у моєму житті».

Дискусія. 5. Якою постає людина у вимірі «нової драми»?

Робота в групах. 6. За допомогою інтернету подивіться екранізацію або театральну виставу однієї з п'єс «нової драми» (за вибором). Висловіть враження про неї у вигляді буктрейлера.

Життєві ситуації. 7. Уявіть, що ви — режисер/режисерка. Складіть репертуар із зарубіжних та українських драматичних творів для сучасної публіки (2–3 п'єси). Обґрунтуйте свою думку.

Проект. 8. Специфіка розвитку драматургії та театру ХІХ–ХХ ст. в різних країнах (1 країна за вибором).





ГЕНРІК ІБСЕН

1828–1906 рр.



Прочитайте текст драми Г. Ібсена «Ляльковий дім». В інтернеті подивіться фільм «Ляльковий дім» (реж. П. Гарленд, Велика Британія, 1973 р.). Порівняйте п'єсу й екранізацію.



Генрік Ібсен народився 20 березня 1828 р. в приморському містечку Шієні (Норвегія) у родині судновласника. У 1836 р. його батько збанкрутів. Значно змінився не лише майновий стан родини, а й ставлення до неї оточення. Хлопчиком було лише 8 років, проте він гостро відчував цю зміну. Генрік навчався в школі, вражаючи вчителів своїми здібностями, особливо з літератури та малювання, але про вступ до університету годі було й мріяти. У 15 років він став учнем аптекаря в сусідньому містечку Грімстаді. Отримуючи мізерну платню за свою працю, молодий провізор присвячував вільний час улюбленій справі — літературі.

У 20 років написав першу драму «Катиліна» (1848–1849), у якій звучить тема бунту сильної, самотньої особистості проти оточення. Майже одночасно створив п'єсу про норвезьких вікінгів «Богатирський курган», яку вперше була поставлено на сцені театру Крістіанії (нині Осло). Так розпочався шлях Г. Ібсена в драматургію.

У 1851 р. 23-річному юнакові було запропоновано стати художнім керівником, режисером і драматургом Національного норвезького театру в м. Бергені. Щороку він писав для бергенського театру нову п'єсу. У 1857 р. знову повернувся до Крістіанії, де був призначений директором театру. Коли в 1862 р. театр збанкрутів, Г. Ібсен через деякий час виїхав із Норвегії, відтоді переважно жив у Римі.

Майже 30 років Г. Ібсен прожив за кордоном — в Італії та Німеччині. Він здалеку стежив за суспільними й культурними подіями в Норвегії, листувався з друзями, запрошував до свого дому скандинавів, які подорожували. Протягом років еміграції були написані твори, які увійшли до золотого фонду світової драматургії.

Г. Ібсен повернувся додому лише 1891 р. Його палко зустріли співвітчизники. За час перебування за кордоном він став письменником зі світовим ім'ям, залишаючись вірним норвезькій національній тематиці, своєму народові.

Г. Ібсен помер 23 травня 1906 р. в м. Осло (Норвегія).

Періоди творчості. Драматургічну діяльність Г. Ібсена умовно поділяють на три етапи. *Перший етап* (1848–1864) — *національно-романтичний*. Основна його тема — боротьба Норвегії за незалежність та уславлення її героїчного минулого. У той час письменника при-



Г. Ібсен у своєму кабінеті.
Фото. 1898 р.





С. Бродський. Ілюстрація до драми Г. Ібсена «Пер Гюнт». 1980 р.

ваблювали виняткові характери, сильні пристрасті, незвичайні колізії. Твори першого періоду мають історичний характер або засновані на скандинавських легендах: «Катиліна» (1848–1849), «Богатирський курган» (1849), «Іванова ніч» (1853), «Фру Інгер з Естрота» (1854), «Бенкет у Сульхаузі» (1855), «Вояки в Хельгеланді» (1857) та ін. Наслідуючи найкращі традиції історичної літератури першої половини ХІХ ст. (В. Гюго, О. Пушкін та ін.), Г. Ібсен ставив у центр своїх драм соціально-історичні моменти й нерозривно пов'язав із ними долю та розвиток характерів персонажів. Сильних героїв і визначні історичні події протиставляв убогості й жорстокості суспільства тогочасної Норвегії.

Другий етап творчості (1864–1884) Г. Ібсена — *реалістичний*. Це етап розквіту його драматургії, найбільш нещадного, різкого викриття бездуховної дійсності. У ті роки митець написав драми «Бранд» (1865), «Пер Гюнт» (1867), «Спілка молоді» (1869), «Кесарі галілеянин» (1873), «Стовпи суспільства» (1877), «Ляльковий дім» (1879), «Привиди» (1881), «Ворог народу» (1882). П'єси «Бранд»

і «Пер Гюнт» виокремлені у творчому доробку письменника, у них простежується потужна лірична стихія, вони завершують перший період творчості Г. Ібсена й відкривають другий. В обох п'єсах розкрито етичну позицію драматурга: людина має бути собою, залишатися вірною своєму покликанню та досягати щастя у вільному житті.

У наступних п'єсах другого етапу творчості критика суспільства значно посилилася. Письменник показав моральну деградацію в різних галузях життя тогочасної Норвегії, розпад сімей, утрату ідеалів. Г. Ібсен прагнув розкрити приховану бездуховність навколишнього світу. Це вимагало від драматурга нових форм відображення. Так він прийшов до новацій у структурі художнього твору — інтелектуально-аналітичної композиції, що яскраво виявилася в «Стовпах суспільства» і «Ляльковому домі». Г. Ібсен будує ці п'єси на художньому конфлікті між видимістю та сутністю сучасного життя.

У творах Г. Ібсена описано долі конкретних персонажів з їхніми внутрішніми драмами й прихованими таємницями. Це вимагало пошуку нових засобів дослідження душевних станів героїв, їхніх моральних змін. Письменник використовував багатопланові й багатозначні діалоги, зосереджував увагу не на вчинках персонажів, а на їхніх настроях, емоціях і почуттях, що розкривалися через окремі деталі, жести та символи тощо. Внутрішня дія в п'єсах Г. Ібсена переважає над зовнішньою, виявляючи приховану сутність дійсності та глибинні причини подій. Отже, у другому, реалістичному, етапі творчості письменника посилюється соціально-критична спрямованість і психологізм «нової драми».

Б. Шоу про Г. Ібсена



«Г. Ібсен започаткував дискусію та розширив її права настільки, що вона асимілювалася з дією. П'єса й дискусія стали практично синонімами, рух ідей і поглядів визначав сюжет. Глядачі стали повноправними учасниками драми, а випадки з їхнього життя — сценічними ситуаціями».

«Саме Г. Ібсен спонукав з усією непримиримістю боротися проти розважальних видовищ, за «нову драму», яка давала поштовх думати й співпереживати».

Третій етап творчості (1884–1900) Г. Ібсена — символічний, який об'єднує «п'єси про людську душу»: «Дика качка» (1884), «Росмерсхольм» (1886), «Жінка з моря» (1888), «Гедда Габлер» (1890). У творах цього етапу відображено складну моральну проблематику, внутрішні протиріччя людини, пізнання етичних закономірностей.

Завершується творчий шлях Г. Ібсена створенням низки п'єс, основною темою яких стає співвідношення покликання людини та шляхів його здійснення, моральної відповідальності людини перед іншими: «Будівник Сольнес» (1892), «Маленький Ейольф» (1894), «Йоун Габріель Боркман» (1896), «Коли ми, мертві, пробуджуємося» (1899).

Г. Ібсен завершив той період європейської літератури, який прийнято вважати класичним, і водночас прокладав шляхи для «нової драми». З його творів розпочалася нова ера театру — психологічного, інтелектуального, дискусійного. У творчості митця поєднуються елементи реалізму й натуралізму, а також велику роль відіграють елементи символізму (утілення проблем буття та духовних процесів у символах, алегоріях, метафорах).



П'єса «Ляльковий дім». Сюжет і композиція. Дія відбувається в домі адвоката Торвальда Хельмера, який отримав посаду директора Акціонерного банку. У нього чудова дружина Нора, яка любить його та дітей, робить дім теплим, затишним і радісним. Експозиція п'єси змальовує переддень Різдва. Триває підготовка до свята, пахне ялинкою та мигдалевим печивом, дзвенить веселий сміх. Дім обставлений не дорогими, але добротними речами, у шафі — книжки, на стінах — гравюри... На перший погляд здається, що в будинку Хельмерів панують щастя, добробут і благополуччя. Але, як виявляється в ході сюжету, це тільки зовні.

Зав'язка п'єси розпочинається з появою в домі Хельмерів «людей із минулого». Кристина Лінне, яку Нора знала давно, пережила багато життєвих випробувань, утратила чоловіка й статки. Вона звернулася по допомогу до Нори, щоб та влаштувала її на роботу в банк, де працював Хельмер. Нора зі щирим співчуттям поставилася до Кристини й допомогла їй у скруті. Водночас у будинку Хельмерів з'являється ще один персонаж — Нільс Кrogstad, котрий теж потребує допомоги Нори. Але він не просить, а шантажує її, сподіваючись утриматися на посаді в банку Хельмера.

Розвиток дії зумовлює поступове розкриття таємниці Нори. Виявляється, що вона боїться Кrogстада, адже він знає про її жахливий вчинок у минулому. Нора підробила підпис свого вмираючого батька, щоб позичити гроші в Кrogстада (він у той час займався темними справами) для лікування хворого чоловіка. Кrogstad знав, що скоїла Нора, і, хоча вона вчасно сплачувала йому борг і відсотки, вирішив шантажувати її. Внутрішньо вона пишається своїм вчинком, хоча й усвідомлює його протизаконність. Її таємниця — радість і гордість — є виявом відданого кохання. Нора припускала, що колись розповість правду чоловікові, але хотіла зробити це якомога пізніше — через роки й навіть десятиліття. Однак поява неблаганного кредитора зруйнувала всі плани й життя Нори. Безвихідна ситуація, у якій опинився Нільс Кrogstad, зумовила пришвидшення та непередбачуваність подій, що відбуваються в домі Хельмерів.

Нільс Кrogstad погрожує Норі викрити її таємницю, якщо вона не допоможе отримати йому прибуткове місце в банку. Його дії обумовлені тим, що на його утриманні були діти, які рано залишилися без матері й за яких він ніс відповідальність. Окрім того, посаду в банку Кrogstad розглядає як можливість чесного (а не такого, як раніше) життя. Тобто ситуація шантажу зображена автором доволі неоднозначно. Але Нора не може допомогти Кrogstadові через відмову Хельмера.



Кульмінація п'єси — це лист Кrogстада до Торвальда Хельмера, у якому виявляється вся правда про вчинок Нори. Але головним у п'єсі є не розкриття давнього злочину Нори, а з'ясування внутрішньої сутності персонажів, мотивів їхньої поведінки й справжніх стосунків між людьми. У цьому полягає мета інтелектуально-аналітичної композиції — виявити не зовнішні, а внутрішні колізії, причини й наслідки життєвих ситуацій.

Нора, яка свято вірила в кохання чоловіка, думала, що в разі небезпеки він візьме її провину на себе, але в кульмінаційний момент раптом побачила перед собою зовсім іншу людину. Після прочитання листа Торвальда хвилювала лише його репутація: що скажуть люди. Він боявся, що його добродісна сім'я може стати приводом для суспільного скандалу. Торвальда найбільше цікавить, як зберегти імідж родини й не допустити Нору до виховання дітей. Дружина, яка його обожнювала, після листа Кrogстада ніби перестала існувати для Торвальда як жінка й людина взагалі. Отже, за зовнішнім благополуччям дому Хельмерів були приховані фальш, непорозуміння та відчуження.

Лист Кrogстада виявляє також і сутність подруги Нори — Кристини. Її, бідну й самотню, Нора пожаліла та допомогла. Однак Кристина, яка могла повернути лист Кrogстада, не зробила цього. Що це — бажання відновити справедливість чи просто жіноча заздрість? На ці запитання, як і на інші, автор не дає відповідей, залучаючи глядачів (читачів) до інтелектуальної дії.

У процесі розвитку сюжету змінюється й Кrogstad. Він виявляється тепер не таким, яким його раніше знала Нора, — духовно нищим і жорстоким. Кrogstad поведився аморально, удався до шантажу, але то було зроблено заради дітей. Зустріч із Кристиною Лінне, надія на можливе сімейне щастя разом із нею пробудили в його душі невідомі раніше почуття великодушності й совісті. Надіславши лист, він через деякий час вирушає до Торвальда, щоб засвідчити, що ніхто й ніщо більше не загрожуватиме сімейству Хельмерів.

Торвальд під впливом стрімких подій знову змінюється. Він радіє, обіймає свою дружину, щасливий від того, що загроза ганьби минула. Але Нора вже не та... Вона не може більше залишатися тією «лялечкою» Норою, якою була донедавна. Розв'язку п'єси становить розпад сім'ї, Нора залишає Торвальда та йде з дому.

Боротьба за права жінки. У п'єсі «Ляльковий дім» Г. Ібсен одним із перших у світовій драматургії порушив проблему залежності й трагічної долі жінки в суспільстві, необхідності здобуття нею особистої свободи. У Норвегії ХІХ ст. жінки не мали права на самостійність у родинних, фінансово-юридичних, професійних питаннях. Соціальну

нерівність між жінками і чоловіками широко обговорювали в тогочасній пресі, Г. Ібсен брав участь у тих дискусіях і як журналіст, і як письменник.

В образі Нори втілено право жінки на власну гідність, вибір моральної позиції та життєвого шляху. Нора усвідомила, що в бажанні зберегти сімейне щастя вона пожертвувала найдорожчим — правдою та внутрішньою сутністю. «Лялька» у руках Торвальда, вона не помітила, як у пристрасному коханні втратила своє ество, як дім, що тримався на брехні, перестав бути справжнім. Як крихкий іграшковий будинок «розвалився» від першого удару долі.



Сцена із спектакля за п'єсою Г. Ібсена
«Ляльковий дім». Театр «Американ Плеєрс».
США (реж. К. Фромм, 2019)

Ситуація, у якій опинилася Нора, трагічна, але справжньою трагедією є її життя, адже той, кого вона вважала високим ідеалом, заради якого вона пожертвувала собою, виявився не гідним цієї жертви. Усвідомивши це, вона вже не може жити так, як раніше.

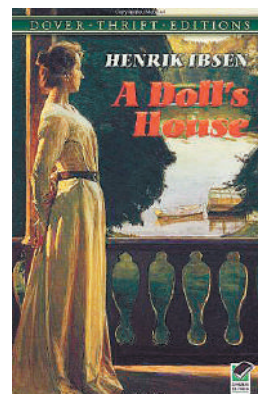
Незважаючи на те, що після приходу Кrogстада Торвальд став таким, як раніше, Нора прийняла рішення піти з дому. Куди вона йде? Вона й сама не знає... Але жінка йде від фальші й обману, від «лялькового» світу, де не може бути собою, де немає щирих стосунків і де в ній самій не бачили особистість.

Відкритий фінал. Особливістю багатьох п'єс Г. Ібсена є відкритий фінал. Письменник вважав, що реальне життя складне й неоднозначне, воно не завжди дає відповіді на запитання, тому драматург, якщо хоче бути правдивим, мусить показати відкритість життєвих проблем у часі. Так відбувається в п'єсі «Ляльковий дім». Після розкриття всіх таємниць змінюються не тільки герої та героїні, а і їхні долі. Що буде з ними далі? Про це має подумати вже не автор, а глядачі (читачі). Чи повернеться додому Нора? Чи зміниться внутрішньо Торвальд та як буде сприймати свою дружину? Чи надасть життя їм новий шанс для відновлення родини? Чи зможуть побудувати справжні сімейні стосунки Крістіна Лінне та Нільс Кrogстад? Якими виростуть діти Хельмера й Кrogстада? У чому помилялися персонажі й чи могли вони уникнути помилок? Ці запитання Г. Ібсен залишив для роздумів сучасникам і нащадкам.

Специфіка конфлікту й жанру. П'єса «Ляльковий дім» за жанром належить до *соціально-психологічної драми*. Художній конфлікт тут багатогарбовий. Соціальний конфлікт розгортається між: 1) бідними й багатими представниками суспільства (Хельмери — Нільс Кrogстад, Крістіна Лінне); 2) суспільними законами (які порушила Нора) і людськими прагненнями (героїня прагнула врятувати чоловіка, але не знайшла законного способу для цього); 3) існуючими сімейними нормами й бажанням жінки здобути гідність і незалежність.

Однак усі соціальні проблеми Г. Ібсен переводить у психологічну площину, показуючи вплив суспільства на долю людини, її внутрішній стан, почуття, прагнення.

Драматург майстерно використовує психологічний підтекст. У драмі важливими є нюанси почуттів, емоцій, навіть не усвідомлені. Так, наприклад, Ранк — тяжкохворий, готується піти в інший світ. Цей образ є психологічно складним і трагічним. Його щире нерозділене кохання до Норви створює контрастний фон для історії родини Хельмерів. Останні дні доктора Ранка на межі життя й смерті зовсім по-іншому відображають образ Торвальда й стосунки Хельмерів, позбавлені справжньої довіри. У психологічному підтексті драматург спонукає глядачів (читачів) замислитися над тим, що ж насправді є найважливішим у житті, як зробити його осмисленим і наповненим справжніми цінностями.



Символізм
на обкладинках
і плакатах різного
часу до п'єси
Г. Ібсена
«Ляльковий дім»

Символіка. Г. Ібсен заклад засади «нової драми», де істина не завжди висловлена прямо, про неї глядачам (читачам) потрібно думати, іти до неї через символи, метафори й алегорії. Центральним символом твору є «ляльковий дім», у ньому втілено відчуження, недовіру, фальш у родині, у стосунках чоловіка і жінки. Проти «лялькових будинків», штучного життя, утисків людяності, жорстоких законів і догм суспільства постає автор. Мигдалеве печиво також стає певним символом.

З одного боку, воно акцентує увагу на родинному затишку й добробуті, а з іншого — цей символ розкриває певні обмеження для Нори та її внутрішні (приховані) прагнення, адже вона позбавлена права на самостійність як жінка. Образи Різдва й різдвяної ялинки також є символічними. Нора починає прикрашати ялинку ще в першій дії п'єси, коли її «іграшкове» життя ще нічим не затьмарене. Згодом ялинка постає обшарпаною, з обгорілими свічками, забута.

Життя Нори, як та ялинка, потьмяніло, коли назовні вийшла страшна правда. Руїнування сім'ї Хельмерів у Різдвяні дні свідчить про втрату християнських цінностей у світі. Водночас Різдво дає світлу надію на народження нових стосунків, відновлення втрачених моральних ідеалів. Коли Нора йде з дому, у її діалозі з Торвальдом звучить думка про «диво», яке може зробити шлюб справжнім. Та чи станеться «диво» у реальному житті?.. Цей символ, як і фінал твору, відкритий у часі, він спонукає глядачів (читачів) до уяви.

Експрес-урок «Чи варто порушувати закон?»



Дія — 1) акт драматичного твору; 2) перебіг подій у художньому творі, через які розкривається конфлікт, сюжетні колізії, риси характеру персонажа, дійової особи чи ліричного героя. Дія може бути зовнішньою та внутрішньою. *Зовнішня дія* — це вчинок персонажа, подія в його житті, різка зміна долі, становища тощо. *Внутрішня дія* — життя героя, його роздуми, зміна умонастрою, зіткнення ідей, позицій. Якщо зовнішня дія виявляє локальні конфлікти, які вирішуються протягом твору, то внутрішня — свідчить про глибинні конфлікти, які не завжди розв'язуються у фіналі, вони спрямовані на активізацію читацького (глядацького) сприйняття.

Ібсенізм — це особливість художнього мислення, стилю, яка полягає в розкритті трагізму життя через психологічні колізії, поєднанні зовнішньої та внутрішньої дії з перевагою останньої, інтелектуально-аналітичному підході до подій та образів, філософському осягненні дійсності, широкому використанні підтексту, символіки тощо. Вияви ібсенізму можна знайти в п'єсах Г. Гауптмана, А. Чехова, Б. Шоу, М. Куліша та ін.

Підтекст — прихований, внутрішній зміст висловлення. Може створюватися не лише за допомогою вербальних (мовних) засобів, а й інших, невербальних (наприклад, у драматичному творі — мелодія, мовчання, зміна освітлення, звукові ефекти тощо), зокрема акторської гри.

Соціально-психологічна драма — драматичний твір, у якому відображено зіткнення внутрішніх прагнень героя із соціальними обставинами, глибоко розкрито психологію персонажів, мотиви їхніх учинків, роздуми, почуття, що свідчить про стан суспільства взагалі та його вплив на духовний світ людей.





ЛЯЛЬКОВИЙ ДІМ (1879)

Г'єса
(Скорочено)

ДІЙОВІ ОСОБИ

Адвокат Хельмер.
Нора, його дружина.
Доктор Ранк.
Фру Лінне.

Приватний повірений Кругстад.

Троє маленьких дітей Хельмерів.
Анна-Марія, їхня нянька.
Служниця Хельмерів.
Посильний.

Дія відбувається у квартирі Хельмера.

ДІЯ ПЕРША

Затишна кімната, обставлена зі смаком, проте недорогими меблями (...). На стінах гравюри. Етажерка з фарфоровими й іншими дрібничками, книжкова шафа з книжками в розкішних оправах. На підлозі — килим. Зимовий день. У грубці — вогонь. У передпокої дзвінок (...). З передпокою до кімнати входить, весело наспівуючи, Нора, у верхньому одязі, з пакетами й пакунками, які вона складає на стіл праворуч. Двері в передпокій залишаються відчиненими, і там видно посильного; він приніс ялинку й кошика й віддає їх служниці, яка відчинила двері.

Нора. Гарненько заховай ялинку, Елене. Діти не повинні бачити її раніше, ніж увечері, коли вона буде прикрашена. *(До посильного, виймаючи портмоне.)* Скільки?

Посильний. П'ятдесят ере!

Нора. Ось крона... Ні, залишіть собі все.

Посильний кланяється і виходить. Нора зачиняє двері до передпокою, знімає верхній одяг, усміхається. Потім виймає з кишені торбинку з мигдалевим печивом і з'їдає кілька. Обережно йде до дверей, що ведуть до кімнати чоловіка.

Так, він дома. *(Знову наспівує, ідучи до столу.)*

Хельмер *(з кабінету)*. Що це, жайворонок заспівав?

Нора *(розгортаючи пакунки)*. Саме він. (...) Іди сюди, Торвальде, поглянь, що я купила.

Хельмер. Почекай, не заважай. *(Трохи згодом відчиняє двері й зазирає до кімнати, тримаючи ручку.)* Купила, кажеш? Оце все?... То, виходить, пташка знову літала смітити грішми?

Нора. Знаєш, Торвальде, час нам нарешті трішки розгулятися. Адже це перше Різдво, коли в нас немає потреби так обмежувати себе.

Хельмер. Ну й розтринькувати також не можна.

Нора. Трішки можна! Правда? Ну, трішечки! Ти ж тепер маєш велику платню й будеш заробляти багато-багато грошей.

Хельмер. Так, з нового року. Але видадуть мені платню тільки через три місяці.

Нора. Е! Можна позичити поки що. (...)

Хельмер. Ах, яка насолода відчувати, що ти домігся певного забезпеченого становища, що в тебе буде тепер солідний прибуток. Правда, приємно це відчувати?

Нора. О, чудесно! (...) *(Бере його під руку.)* Тепер я розповім тобі, як я мрію влаштуватися, Торвальде. Ось, як тільки свята закінчаться...

Дзвінок у передпокої.



Ах, дзвонять! (*Прибирає трохи в кімнаті.*) Мабуть, хтось до нас. Прикро.

Х е л ь м е р. Якщо гість, — мене немає вдома, пам'ятай.

С л у ж н и ц я (*на дверях передпокою*). Пані, там незнайома дама.

Н о р а. То запроси сюди.

С л у ж н и ц я (*до Хельмера*). І доктор.

Х е л ь м е р. Прямо до мене пройшов?

С л у ж н и ц я. Так-так.

Хельмер виходить до кабінету. Служниця вводить фру Лінне, одягнену по-дорожньому, і зачинає за нею двері.

Ф р у Л і н н е (*ніяково, запинаючись*). Здрастуй, Норо.

Н о р а (*невпевнено*). Здрастуйте...

Ф р у Л і н н е. Ти, мабуть, не впізнаєш мене?

Н о р а. Ні, не знаю... Так, здається... (*Поривчасто.*) Як! Кристина... Невже це ти?

Ф р у Л і н н е. Я.

Н о р а. Кристино! А я не впізнала тебе відразу! Та й як можна... (*Стиха.*) Як ти змінилася, Кристино!

Ф р у Л і н н е. Ще б пак. За дев'ять-десять довгих років...

Н о р а. Невже ми так давно не бачилися? Так, так воно і є. Ах, останні вісім років — от щасливий був час!.. То ти приїхала сюди до нас у місто? Рушила в таку довгу дорогу взимку! Хоробра!

Ф р у Л і н н е. Я тільки сьогодні приїхала, вранішнім пароплавом.

Н о р а. Щоб повеселитись у свято, звичайно. Ах, як славно! Ну, будемо ж веселитися! Ти ж роздягнися. Тобі не холодно? (*Допомагає їй.*) Ось так. Тепер сядемо зручніше, біля грубки. Ні, ти в крісло! А я в качалку! (*Бере її за руку.*) Ну ось, тепер знов у тебе обличчя таке, як раніше. Це лише в першу хвилину... Хоча все ж ти трохи зблідла, Кристино, і, здається, трохи схудла. (...) Бідна Кристино, ти ж стала вдовою.

Ф р у Л і н н е. Три роки тому.

Н о р а. Так, я знаю. Я читала в газетах. Ах, Кристино, повір, я стільки разів збиралася написати тобі в той час, та все відкладала, усе щось заважало.

Ф р у Л і н н е. Люба Норо, я добре розумію.

Н о р а. Ні, це було огидно з мого боку, Кристино. Ах ти, бідолашна, скільки ти, мабуть, витерпіла. І він не залишив тобі жодних коштів?

Ф р у Л і н н е. Жодних.

Н о р а. Ні дітей?

Ф р у Л і н н е. Ні дітей.

Н о р а. Значить, нічого?

Ф р у Л і н н е. Нічого. Навіть горя та жалю, про що можна було б пам'ятати. (...)

Н о р а. Значить, сама-самісінька. Як це, мабуть, надзвичайно важко. А в мене троє чудових дітей. Зараз ти їх не побачиш, вони гуляють із нянею. Але ти неодмінно розкажи мені про все...

Ф р у Л і н н е. Ні-ні-ні, розповідай краще ти.

Н о р а. Ні, спочатку ти. Сьогодні я не хочу бути егоїсткою. Хочу думати тільки про твої справи. Та одне я все ж таки повинна сказати тобі. Знаєш, як пощастило нам у ці дні?

Ф р у Л і н н е. Ні. Як?

Н о р а. Уяви, чоловік став директором акціонерного банку!

Ф р у Л і н н е. Твій чоловік? От удача!..



Н о р а. Неймовірна! Адвокатура — це такий непевний хліб, особливо, якщо хочеш братися тільки за найчистіші, хороші справи. А Торвальд, звичайно, за інші ніколи не брався, і я, зрозуміло, цілком із ним згодна. Ах, ти розумієш, які ми раді. Він займе посаду з нового року й отримуватиме велику платню та добрі проценти. Тоді ми зможемо жити зовсім по-іншому, ніж досі жили, — так, як нам подобається. Ах, Кристино, мені так легко стало на серці, я така щаслива! Адже це чудесно — мати багато-багато грошей і не знати ні злигоднів, ні клопоту. (...) Адже ти знаєш, що Торвальд залишив службу в міністерстві, коли ми одружилися? Не було жодних перспектив на нову посаду, а заробляти треба було більше, ніж раніше. Ну, перший рік він працював понад силу. Просто жахливо, йому доводилося брати всякі додаткові роботи й працювати з ранку до вечора. Ну, не витримав, захворів, лежав при смерті, і лікарі сказали, що треба відрадити його на південь.

Ф р у Л і н н е. Ви й пробули тоді весь рік в Італії?

Н о р а. Еге ж. Але нелегко було нам поїхати, повір. Івар тоді щойно народився. Та їхати все-таки було необхідно. Ах, яка це була чудесна, дивна поїздка! І Торвальда було врятовано. Але скільки грошей пішло — жах, Кристино! (...) Скажу тобі, ми отримали їх від батька.

Ф р у Л і н н е. А, так. Адже, здається, батько твій саме тоді й помер.

Н о р а. Так, саме тоді. І, подумай, я не могла поїхати й доглянути його. (...)

Ф р у Л і н н е. Я знаю, ти дуже любила батька. То, значить, після цього ви рушили до Італії?

Н о р а. Так. Адже гроші в нас були, а лікарі радили. Ми й поїхали за місяць.

Ф р у Л і н н е. І чоловік твій повернувся цілком здоровий?

Н о р а. Цілком!

Ф р у Л і н н е. А... лікар?

Н о р а. Тобто?

Ф р у Л і н н е. Здається, дівчина сказала, що пан, який прийшов зі мною разом, — лікар.

Н о р а. А-а, це лікар Ранк. Та він приходить не з лікарським візитом. Це наш найкращий друг і хоч раз на день, а навідається до нас. Ні, Торвальд із того часу жодного разу не прихворів навіть. І діти бадьорі й здорові, і я. (*Схоплюючись і плескаючи в долоні.*) О Господи, Кристино, як чудесно жити й почувати себе щасливою! Ні, це просто ганебно з мого боку — я говорю лише про себе. (*Сідає на лавку поруч фру Лінне та кладе руки їй на коліна.*) Ти не сердься на мене!.. Скажи, чи правда це: ти справді не любила свого чоловіка? Навіщо ж ти вийшла за нього?

Ф р у Л і н н е. Мати моя була ще жива, але така слабка, безпорадна, не зводилася з ліжка. І ще в мене були на руках два менших брати. Я й не думала навіть, щоб відмовити йому.

Н о р а. Так-так, мабуть, ти маєш рацію. Значить, він був тоді багатий?

Ф р у Л і н н е. Досить багатий. Але справи його були ненадійні. І коли він помер, усе пропало, нічого не залишилося. І мені довелося перебиватися дрібною торгівлею, маленькою школою та взагалі чим доведеться. Ці три останніх роки тяглися для мене, як один довгий, суцільний робочий день без відпочинку. Тепер він скінчився, Норо. Моя бідна мати не потребує моєї допомоги — вона померла. І хлопчики стали на ноги, самі можуть про себе подбати.

Н о р а. Отже, тепер тобі легко на душі...

Ф р у Л і н н е. Не сказала б цього. Навпаки, страшенна порожнеча. Немає для кого більше жити. (*Підводиться схвильовано.*) (...) Якби лише вдалося знайти якусь постійну службу, якусь конторську роботу... (...) Ти мені розповіла про щасливу зміну у вашому житті, а я — повіриш — зраділа не так за тебе, як за себе.



Н о р а. Як це так? Ах, розумію: ти думаєш, що Торвальд зможе щось зробити для тебе?

Ф р у Л і н н е. Я про це подумала.

Н о р а. Він і зробить, Кристино. Тільки довір усе мені. Я так тонко-тонко все підготую, придумаю щось таке особливе, чим задобрити його. Ах, я б від душі хотіла допомогти тобі.

Ф р у Л і н н е. Як це порядно з твого боку, Норо, що ти берешся за мою справу... (...)

Н о р а. І мені є чим пишатися, чим радіти. Це я врятувала життя Торвальду. (...) Тато не дав нам ні копійки. Це я дістала гроші.

Ф р у Л і н н е. Ти? Усю цю велику суму?

Н о р а. Тисячу двісті спецій. Чотири тисячі вісімсот крон. Що ти скажеш? (...)

Ф р у Л і н н е. Так звідки ж ти їх узяла? (...) Не могла ж ти позичити?

Н о р а. Так? Чому?

Ф р у Л і н н е. Дружина не може заборгувати без згоди чоловіка. (...) Послухай, любя Норо, чи не натворила ти чогось нерозважливого?

Н о р а (*випростуючись на дивані*). Хіба нерозважливо врятувати життя своєму чоловікові?

Ф р у Л і н н е. По-моєму, нерозважливо, якщо ти без його відома...

Н о р а. Так йому ж не можна було ні про що знати! Господи, як ти цього не розумієш? Він не повинен був підозрювати, у якій він небезпеці. Це мені лікарі сказали, що життя його в небезпеці, що один порятунок — повезти його на південь. (...) Добре, добре, думаю, рятувати тебе все-таки треба, і знайшла вихід...

Ф р у Л і н н е. І твій чоловік так і не дізнався від твого батька, що гроші були не від нього?

Н о р а. Так і не дізнався. Адже тато помер саме в ці дні. Я, правду сказати, хотіла розповісти йому й просити не виказувати мене, але він був уже такий хворий, — і мені, на жаль, не довелося зробити цього.

Ф р у Л і н н е. І ти досі не зізналася чоловікові?

Н о р а. Ні, боронь Боже, що ти! Він такий суворий щодо цього. І, крім того, із чоловічим самолюбством... Для нього було б так болісно, принизливо дізнатися, що він зобов'язаний мені чимось. Це б зіпсувало наші стосунки. Наше щасливе сімейне життя перестало б тоді бути таким, яким воно є.

Ф р у Л і н н е. І ти ніколи йому не скажеш?

Н о р а (*подумавши та всміхнувшись*). Так... Колись, можливо... коли мине багато-багато років і я вже не буду така гарненька. (...) Ти не думай, що ця справа не завдає мені клопоту. Мені, по правді, інколи зовсім не легко виконувати в строк свої зобов'язання. (...)

Ф р у Л і н н е. Тож тобі, певно, доводилося відмовляти собі, бідолашна?

Н о р а. Зрозуміло. Я ж була більше за всіх зацікавлена! Торвальд дасть, бувало, мені грошей на нове плаття, а я завжди витрачу тільки половину. Усе якомога дешевше та простіше купувала. (...) Ну, були в мене, звичайно, й інші джерела. Минулої зими пощастило — я отримала цілу купу паперів для переписування. (...) Але часто в мене просто руки опускалися. (...)

У передпокої чути дзвінок.

Ф р у Л і н н е (*встає*). Дзвонять. Мені, мабуть, краще піти.

Н о р а. Ні, залишайся. Сюди навряд чи хто зайде. Це, певно, до Торвальда...

С л у ж н и ц я (*на дверях передпокою*). Вибачте, пані, тут якийсь пан хоче поговорити з паном адвокатом.



Н о р а. Тобто, з директором банку, хочеш сказати.
С л у ж н и ц я. З паном директором. Та я не знаю, адже там лікар...
Н о р а. А що це за пан?
К р о г с т а д *(на дверях)*. Це я, фру Хельмер.

Фру Лінне, вражена, здригнувшись, відвертається до вікна.

Н о р а *(ступивши крок до Кругстада, із хвилюванням, притишеним голосом)*. Ви? Що це значить? Про що ви хочете говорити з моїм чоловіком?

К р о г с т а д. Про банківські справи, певною мірою. Я посідаю невеличку посаду в акціонерному банку, а ваш чоловік буде тепер нашим директором, як я чув...

Н о р а. Отже...

К р о г с т а д. В особистій справі, фру Хельмер. Більше нічого.

Н о р а. То будьте ласкаві пройти до його кабінету. *(Байдуже вклоняється, зачиняє двері до передпокою, потім підходить до грубки подивитися, чи добре в ній горить.)*

Ф р у Л і н н е. Норо... хто це був?

Н о р а. Приватний повірений Кругстад.

Ф р у Л і н н е. Отже, насправді він.

Н о р а. Ти знаєш цю людину?

Ф р у Л і н н е. Знала... Кілька років тому. Адже він якийсь час вів справи в наших краях. (...) Як він змінився!

Н о р а. Він, здається, був дуже нещасливо одружений.

Ф р у Л і н н е. То він тепер удівець?

Н о р а. З купою дітей... (...)

Ф р у Л і н н е. Він, кажуть, займається найрізноманітнішими справами?

Н о р а. Так. Дуже можливо. Я зовсім не знаю. (...)

З кабінету Хельмера виходить лікар Р а н к.

Н о р а. (...) Лікар Ранк — фру Лінне.

Р а н к. Ось як. Я частенько чув це ім'я в цьому домі. Здається, я обігнав вас на сходах, коли йшов сюди. (...)

Ф р у Л і н н е. Я приїхала сюди шукати роботу.

Р а н к. Що ж, це особливо слушний засіб від перевтоми?

Ф р у Л і н н е. Адже треба жити, лікарю.

Р а н к. Так, якимось приємно думати, ніби це вельми потрібно.

Н о р а. Ну, знаєте, лікарю!.. І ви ж не від того, щоб пожити.

Р а н к. Ну так, виходить. Як мені не погано, я все-таки готовий жити й мучитися якомога довше. І всі мої пацієнти також, і всі моральні каліки так само. Зараз ось один такий сидить у Хельмера...

Ф р у Л і н н е *(тихо)*. А!..

Н о р а. Кого ви маєте на увазі?

Р а н к. Приватного повіреного Кругстада, людину, про яку ви нічого не знаєте. У нього підгнило саме коріння характеру, добродійко. Але й він твердить як щось непорушне, що і йому треба жити. (...)

Н о р а. Я не знала, що Круг... що цей приватний повірений Кругстад має стосунок до банку.

Р а н к. Так, він посідає там якусь посаду. *(До фру Лінне.)* Не знаю, чи водяться у ваших краях такого сорту люди, які наче в гарячці шмигляють усюди, рознюхуючи, чи не



пахне де моральною гнилизною, щоб потім цю особу мати на увазі для призначення на якусь вигідну посаду. А здоровим доводиться смиренно залишатися за порогом.

Фру Лінне. Але ж хворі більше, ніж усі інші, потребують догляду.

Ранк (*знижуючи плечима*). Отож воно й саме через такі погляди суспільство перетворюється на лікарню. (...)

Хельмер із перекинутим через руку пальтом, тримаючи в іншій руці капелюх, виходить із кабінету.

Нора (*ідучи до нього*). Ну, любий, спровадив його?

Хельмер. Так. Пішов.

Нора. Дозволь тебе познайомити. Це Кристина. Приїхала до міста.

Хельмер. Кристина?.. Вибачте, але я не знаю...

Нора. Фру Лінне, любий, фру Кристина Лінне!

Хельмер. А, ось воно що! Очевидно, подруга дитинства моєї дружини?

Фру Лінне. Так, ми давні знайомі.

Нора. І уяви собі, вона вирушила у таку далеку дорогу, щоб поговорити з тобою. (...) Кристина якраз працювала в банку, і їй дуже хочеться ще підучитися в досвідченої людини ще більше... (...) І коли вона дізналася, що тебе призначено директором банку, про це було в газетах, вона відразу ж полетіла сюди... Правда, Торвальде, ти заради мене зробиш щось для Кристини? Так?

Хельмер. Так, можливо. Ви, мабуть, удова?

Фру Лінне. Так.

Хельмер. І маєте досвід у банківській справі?

Фру Лінне. Так. Чималий.

Хельмер. То дуже можливо, що я зможу надати Вам місце...

Нора (*плескаючи в долоні*). Бачиш, бачиш!

Хельмер. Ви з'явилися саме в щасливу хвилину, пані. (...)

Усі виходять, прощаючись і розмовляючи, до передпокою.

Зі сходів чути дитячі голоси.

Входить нянька Анна-Марія з дітьми.

Нора. Заходьте! Заходьте! (*Нахиляється й цілує дітей*). Ах ви, любі мої, славні! (...) Які свіженькі, жваві, рум'яненькі! Просто яблучка, розанчики!.. То весело було? (...)

Нора роздягає дітей, розкидаючи скрізь їхню одежу й продовжуючи розмовляти з дітьми. (...) Починається гра, супроводжувана сміхом, веселощами. (...) Тим часом стукають у вхідні двері. Ніхто не помічає. Тоді двері з передпокою розчиняються і з'являється Кругстад. Він вичікує якусь хвилину. Гра триває.

Кругстад. Вибачте, фру Хельмер...

Нора (*легко скрикуючи, обертається й напівпідводиться*). А! Що Вам?

Кругстад. Вибачте. Вхідні двері не були причинені. Забули, мабуть, зачинити...

Нора (*устаючи*). Чоловіка немає вдома, пане Кругстад.

Кругстад. Знаю.

Нора. Ну... Що ж вам потрібно?

Кругстад. Поговорити з Вами.

Нора. Зі... (*До дітей тихо*). Ідіть до Анни-Марії. (...) Ви хочете поговорити зі мною?

Кругстад. Так, хочу.



Н о р а. Сьогодні? Але ж у нас ще не перше число...

К р о г с т а д. Ні, у нас Святвечір. І від Вас залежать веселі свята.

Н о р а. Що ж Вам потрібно? Я зовсім не можу сьогодні... (...)

К р о г с т а д. Гаразд. Я сидів унизу, у ресторані Ульсена, і бачив, як Ваш чоловік пішов вулицею... (...) З дамою. Дозвольте спитати: це не фру Лінне? Вона Вам близька подруга? Я колись був знайомий із нею.

Н о р а. Знаю.

К р о г с т а д. Справді? То Ви її знаєте? Я так і думав, тоді дозвольте мені запитати Вас прямо: фру Лінне отримає місце в банку?

Н о р а. Як Ви насмілюєтеся випитувати в мене, пане Кrogstad, Ви, підлеглий мого чоловіка? Та коли вже Ви спитали, то знайте: так, фру Лінне матиме місце. І це я поклопоталася про неї, пане Кrogstad.

К р о г с т а д. Значить, я не помилюся? (...) *(Змінюючи тон.)* Фру Хельмер, чи не згодитеся Ви переговорити зі своїм чоловіком про мене?

Н о р а. Як це так? Що Ви хочете сказати?

К р о г с т а д. Чи не згодитеся Ви потурбуватися, щоб я зберіг своє становище підлеглого в банку? (...)

Н о р а. Але, пане Кrogstad. У мене немає жодного впливу! (...)

К р о г с т а д *(стриманіше)*. Слухайте, фру Хельмер. При потребі я буду боротися не на життя, а на смерть за свою скромну посаду в банку.

Н о р а. Я й не сумніваюся.

К р о г с т а д. Не тільки заради платні. Про неї я найменше клопочуся. Тут — інше... Так-так, начистоту! Ось у чому справа. Ви, певно, так само добре, як і інші, знаєте, що я одного разу зробив непродуманий вчинок. (...) Справа не дійшла до суду, але з того часу всі шляхи для мене закриті. Тоді я взявся за ті справи... Ви знаєте. Треба ж було за щось ухопитися. І, смію сказати, я був не з гірших, так би мовити. Але тепер мені треба вийти із цього становища. У мене сини виростають. Заради них мені треба відновити своє колишнє становище в суспільстві — наскільки це можливо. Місце в банку було ніби першим етапом. Однак тепер Ваш чоловік зіштовхує мене знову до ями.

Н о р а. Але, боже мій, пане Кrogstad, допомогти Вам — зовсім не в моїх силах.

К р о г с т а д. Бо Ви не хочете, та я знаю, як примусити Вас.

Н о р а. Ви ж не розкажете моєму чоловікові, що я заборгувала Вам?

К р о г с т а д. Гм! А якби розказав?

Н о р а. Це було б безчесно з Вашого боку. *(Зі сльозами в голосі.)* (...) Якщо мій чоловік дізнається, він, звичайно, відразу заплатить весь залишок, і нам з Вами ні для чого буде бачитися.



Кадр із кінофільму



Крогстад (*ступивши крок до неї*). Слухайте, фру Хельмер, чи у Вас пам'ять коротка, чи Ви не розумієтеся на справах? Мабуть, доведеться мені розтлумачити Вам докладніше. Коли Ваш чоловік був хворий, Ви прийшли до мене позичити тисячу двісті спецій.

Нора. Я не знала, до кого ще звернутися.

Крогстад. Я взявся дістати для Вас цю суму... (...) Узявся на певних умовах. Ви були такі заклопотані хворобою Вашого чоловіка, такі стурбовані, де б дістати грошей на поїздку, що, здається, Вам ніколи було вдаватися в подробиці. Тому не завадить нагадати Вам про них. Отож я взявся дістати Вам гроші й склав для Вас боргове зобов'язання.

Нора. Звичайно, яке я підписала.

Крогстад. Це так. Але внизу я додав кілька рядків від імені Вашого батька — його поручительство за Вас. Ці рядки він повинен був підписати.

Нора. Повинен був? Він і підписав.

Крогстад. Я залишив місце для числа. Тобто Ваш батько сам повинен був поставити день і число, коли підписуватиме документ. Чи Ви пам'ятаєте це, пані?

Нора. Здається... (...)

Крогстад. Ви, звичайно, відразу ж зробили це, бо через п'ять-шість днів принесли мені вексель із підписом Вашого батька. І суму було Вам вручено. (...) Батько Ваш, здається, був тяжкохворий.

Нора. При смерті.

Крогстад. І незабаром помер?

Нора. Так.

Крогстад. Скажіть мені, фру Хельмер, чи не пам'ятаєте випадково дня смерті Вашого батька? Тобто якого місяця і числа він помер?

Нора. Тато помер двадцять дев'ятого вересня.

Крогстад. Цілком справедливо, я довідувався. І ось саме тут стається диво... (*ви-ймає документ*) (...) фру Хельмер, що Ваш батько підписав цей вексель через три дні після своєї смерті.

Нора. Як це так? Я не розумію.

Крогстад. Батько Ваш помер двадцять дев'ятого вересня. А погляньте — ось тут він підписав документ: друге жовтня. Хіба це не диво?

Нора мовчить.

Чи можете Ви пояснити це?

Нора мовчить.

Примітне ще й таке: слова «друге жовтня» і рік написано не почерком Вашого батька, а іншим, який мені видається знайомим. Ну, це можна ще пояснити: Ваш батько міг забути поставити число та рік під своїм підписом. І хтось інший зробив це наугад, ще не знаючи про його смерть. У цьому немає нічого такого. Головна справа в самому підписі. Цей підпис справжній, фру Хельмер? Це справді Ваш батько підписався?

Нора (*після короткої паузи підводить голову й задирливо дивиться на нього*). Ні, не він. Це я підписалася за нього. (...)

Крогстад. То Вам би краще було відмовитися від подорожі за кордон.

Нора. Це було неможливо. Від цієї подорожі залежав порятунок мого чоловіка. Я не могла відмовитися від неї.

Крогстад. А Ви не подумали, що в такий спосіб обдурюєте мене?..

Нора. На це мені ніколи було звертати увагу. (...)

Крогстад. Фру Хельмер, Ви, очевидно, не уявляєте собі чітко, у чому власне Ваша вина. Та я можу сказати Вам: те, на чому я попався й що так запламувало мене в



очах суспільства, було анітрохи не гірше за Ваш вчинок. (...), але коли я подам цей документ до суду, — Вас засудять по закону.

Н о р а. Нізачо не повірю, щоб дочка не мала права позбавити вмираючого старого батька тривоги і гіркоти! Щоб дружина не мала права врятувати життя своєму чоловікові!.. Я не знаю точно законів, але впевнена, що десь у них має бути це дозволено. (...)

Крогстад. Так от. Робіть, що хочете. Але... якщо мене викинуть ще раз, Ви будете в моїй компанії. *(Уклоняється й виходить через передпокій.)*

Н о р а *(після хвилинних роздумів, підводячи голову)*. Е, що там! Залякати мене хотів! Я не з лякливих. *(Береться прибирати дитячі речі, та скоро перестає.)* Але... Ні, цього все-таки не може бути! Я ж це зробила з любові. (...) *(Іде до столу ліворуч, відмикає шухляду, знову зупиняється)*. Ні, це просто неможливо! (...)

З передпокою входить Хельмер із пакою паперів під рукою.

Х е л ь м е р. (...) Заходив хтось?

Н о р а. Заходив?.. Ні.

Х е л ь м е р. Дивно. Я бачив, як Крогстад вийшов із воріт.

Н о р а. Справді?.. Ах, так, правда; Крогстад — він заходив сюди на хвилинку.

Х е л ь м е р. Норо, я бачу по твоєму обличчю, він приходив просити, щоб ти замовила за нього. (...) Ти хіба не сказала, що ніхто не заходив? *(Погрожуючи пальцем.)* Щоб цього більше не було, співуча пташко. (...) Я дістав згоду попереднього правління на нагальні зміни в особовому складі службовців і в плані робіт. Я хочу присвятити цьому різдвяний тиждень. Хочу, щоб до Нового року все було налагоджено. (...)

Н о р а *(як і раніше, спираючись ліктями на спинку крісла, тихенько перебирає пальцями волосся чоловіка)*. Якби ти не був такий зайнятий, я попросила б тебе зробити мені одну величезну послугу. Торвальде, (...) мені б так хотілося бути гарненькою на (...) костюмованому вечорі. Торвальде, чи не можеш ти зайнятися мною, вирішити, ким мені бути та як одягнутися? (...)

Х е л ь м е р. Гаразд, гаразд. Подумаємо й, мабуть, зарадимо горю. (...)

Н о р а. Та скажи мені, у чому провина цього Крогстада, щось справді дуже погано?

Х е л ь м е р. Він завинив у підробці документів. Ти маєш уявлення, що це таке?

Н о р а. Чи не від злиднів він це зробив?

Х е л ь м е р. Так, або, як багато хто, — з легковажності. І я не такий безсердечний, щоб безповоротно засудити людину за один такий вчинок.

Н о р а. Справді це так, Торвальде?

Х е л ь м е р. Інколи той, хто впав, може знову підвестися морально, якщо відверто визнає свою провину й зазнає покарання.

Н о р а. Покарання?..

Х е л ь м е р. Але Крогстад не пішов цим шляхом. Він викрутився всілякими правдами й неправдами, і це, власне, згубило його морально.

Н о р а. По-твоєму, треба було...

Х е л ь м е р. Ти тільки уяви собі, як людині з такою плямою на совісті доводиться брехати, вивертатися, прикидатися перед усіма, носити маску навіть перед своїми близькими, навіть перед дружиною та власними дітьми. А от щодо дітей — це найгірше, Норо.



Кадр із кінофільму



Н о р а. Чому?

Х е л ь м е р. Тому що отруєна брехнею атмосфера заражає, розкладає все домашнє життя. Діти з кожним ковтком повітря сприймають зародки.

Н о р а (*наближаючись до нього ззаду*). Ти впевнений у цьому?

Х е л ь м е р. Ах, люба, я досить добре переконався в цьому під час своєї адвокатської діяльності. Майже всі, хто рано схибив у житті, мали брехливих матерів.

Н о р а. Чому саме матерів?

Х е л ь м е р. Найчастіше це починається від матері. Але й батьки, звичайно, впливають у тому ж дусі. Це добре відомо кожному адвокату. А цей Кругстад усі роки отруював своїх дітей брехнею та лицемірством, ось чому я й називаю його морально зіпсованим. (*Простягаючи до неї руки.*) Тому хай моя миленька Нора обіцяє мені не просити за нього. (...)

Н о р а (*бліднувши від жаху*). Зіпсувати моїх малят!.. Отруїти сім'ю! (*Після короткої паузи підводячи голову.*) Це неправда. Не може бути правдою, ніколи, ніколи у світі!

ДІЯ ДРУГА

Та сама кімната. У кутку, біля піаніно, стоїть обібрана, обтріпана, з обгорілими свічками ялинка. (...) Нора сама; хвилюючись ходить по кімнаті (...).

З передпокою входить фру Лінне. Уже без верхнього одягу.

Н о р а. Ах, це ти, Кристино! І більше там нікого немає?.. От добре, що ти прийшла.

Ф р у Л і н н е. Мені сказали, ти заходила, питала про мене.

Н о р а. Так, я саме проходила мимо. Мені так потрібна твоя допомога. Сядемо сюди, на диван. Бачиш, завтра ввечері в мешканців нагорі, у консула Стенборга, костюмований вечір, і Торвальд хоче, щоб я була в неаполітанському вбранні й протанцювала тарантелу. (...) Та ось, костюм. Торвальд замовив його мені ще там. Але тепер усе повідривалося, і я просто не знаю, що робити.

Фру Лінне. Ну, це ми швидко поладимо. (...)

Тієї ж хвилини з передпокою входить Х е л ь м е р.

Н о р а (*іде йому назустріч*). Ах, я жду тебе, не діждуся, любий Торвальде.

Х е л ь м е р. Це швачка чи хто.

Н о р а. Ні, це Кристина. Вона допомагає мені поладити костюм. Побачиш, яке я справлю враження. (...) Торвальде... (...) А якщо твоя білочка попросить тебе гарненько про щось?..

Х е л ь м е р. Про що?

Н о р а. Ти зробив би для неї?

Х е л ь м е р. Спочатку, природно, треба знати, що саме. (...)

Н о р а. (...) ти повинен послухатися мене, повинен залишити за Кругстадом його посаду в банку!

Х е л ь м е р. Але ж, люба Норо, я вирішив узяти на його місце фру Лінне.

Н о р а. Це дуже мило з твого боку, але ти можеш відмовити комусь іншому з конторників замість Кругстада. (...) Заради тебе самого. Адже ця людина пише в найогидніших газетах — ти сам казав. Він може дуже нашкодити тобі. Я дуже боюся його. (...) Ах, ніхто не знає, що можуть задумати злі люди. І ми саме тепер могли б жити добре, спокійно, щасливо, мирно, без клопоту — ти, і я, і діти, Торвальде! Ось чому я так прошу тебе.



Хельмер. Та саме заступаючись за нього, ти позбавляєш мене можливості залишити його. У банку вже відомо, що я вирішив звільнити Кrogстада. То треба, щоб тепер почалися розмови, ніби новий директор змінює свою думку під впливом дружини?..

Нора. А якби й так? Що ж тут такого?

Хельмер. Ну, звичайно, аби лише ти домоглася свого! Мені поставити себе в смішне становище перед усіма службовцями?.. Дати людям привід говорити, що мною керують всілякі сторонні впливи? Повір, я б незабаром відчув на собі наслідки цього! І крім того... Є обставина, через яку зовсім неможливо залишити Кrogстада в банку, доки я там директором.

Нора. Яка обставина?

Хельмер. На його моральні недоліки я б ще міг, у крайньому випадку, подивитися крізь пальці...

Нора. Правда ж, Торвальде?

Хельмер. І, кажуть, він досить тямущий працівник. Але ось що: ми з ним знайомі з юності. (...) Так, я не приховую від тебе, ми з ним навіть на «ти», він такий безтактний, що й не думає приховувати цього при інших. Навпаки, він вважає, що це дає йому право бути фамільярним, він раз у раз козиряє своїм «ти», «ти, Хельмере». Це мене найбільше обурює. Він може зробити моє становище в банку просто нестерпним. (...)

Нора. Це ж такі дріб'язкові міркування!

Хельмер. Що ти говориш? Дріб'язкові? По-твоєму, я дріб'язкова людина?

Нора. Ні, навпаки, любий Торвальде. І ось саме тому...

Хельмер. Усе одно. Ти називаєш мої наміри дріб'язковими, то, певно, і я такий. Дріб'язковий! Ось як!.. Ну, треба покласти цьому край. *(Іде до дверей у передпокої і кличе)*. Елене!

Нора. Що ти хочеш?

Хельмер *(порпаючись у паперах)*. Покласти край. *(До служниці, що увійшла)*. Ось, візьміть цей лист і негайно ж ідіть. Знайдіть посильного, і хай він його віднесе. Тільки швидко. Адресу написано. Ось гроші.

Служниця. Гаразд. *(Виходить з листом.)*

Хельмер *(збираючи папери)*. Отаке-то, моя маленька вперта панійко!

Нора *(затамувавши подих)*. Торвальде, що то за лист?

Хельмер. Звільнення Кrogстада.

Нора. Поверни, поверни назад, Торвальде! Ще не пізно. Торвальде, поверни! Заради мене, заради себе самого, заради дітей. Чуєш, Торвальде, поверни. Ти не знаєш, як це може позначитися на всіх нас.

Хельмер. Пізно. (...)

Дзвінок у передпокої. (...) Доктор Ранк знімає із себе шубу в передпокої й вішає її.

Протягом наступної сцени починає вечорити.

Нора. Здрастуйте, докторе Ранк. Я Вас по дзвінку впізнала. Та Ви тепер не йдіть до Торвальда; він, здається, зайнятий.

Ранк. А ви? *(Входить до кімнати.)*

Нора *(зачинаючи двері в приймальню)*. О, Ви знаєте, — для Вас у мене завжди знайдеться вільна хвилинка.

Ранк. Дякую. Скористаюся із цього, доки можна.

Нора. Що Ви хочете цим сказати? «Доки можна»?..

Ранк. Саме так. Це Вас лякає?

Нора. Ви так якось це сказали... Що ж такого може статися?

Ранк. Те, на що я давно чекав. Щоправда, я не сподівався, що це буде так швидко.

Нора *(хапає його за руку)*. Про що таке Ви дізналися? Докторе, скажіть же мені.



Р а н к *(сідуючи біля грубки)*. Погана справа. Три чисниці до смерті. Нічого не поробиш.

Н о р а *(переводячи подих)*. Це Ви про себе?..

Р а н к. А то про кого ж? Нічого брехати собі самому. Я найнікчемніший з усіх моїх пацієнтів, фру Хельмер. Цими днями я зробив генеральну ревізію мого внутрішнього стану. Банкрот. Не пройде, мабуть, і місяця, як я буду гнити на кладовищі. (...)

Н о р а. Ні, Ви сьогодні просто нестерпні. А мені ж так хотілося, щоб Ви сьогодні були в особливо хорошому настрої. (...) Мені сьогодні так і хочеться утнути щось таке... (...) *(Кладе обидві руки йому на плече.)* Любий, любий докторе Ранк, не залишайте нас із Торвальдом.

Р а н к. Ну, із цією втратою Ви легко примиритеся. Тільки з очей, то й забудете. (...) Навіщо здалася Вам учора ввечері оця фру Лінне? (...) Вона заступить мене у Вашому домі. (...) *(Тихше, дивлячись у простір.)* І хочеш не хочеш, а доведеться все це покинути... (...) Піти, не залишивши навіть найменшого вдячного спогаду, навіть хвилинного співчуття... нічого, крім порожнього місця, яке може бути зайняте першим зустрічним.

Н о р а. (...) Ви мій найвірніший, найкращий друг — я знаю, знаю. Якби Ви допомогли мені, попередили щось!.. Ви знаєте, як щиро, як безмежно любить мене Торвальд. Він ні на хвилину не завагався б віддати за мене життя...

Р а н к *(нахилиючись до неї)*. Норо, Ви думаєте, він тільки один?.. (...) ... хто з радістю віддав би за Вас своє життя. (...) Я поклявся собі, що Ви дізнаєтеся про це раніше, ніж мене не стане. (...) І знаєте також, що Ви мені можете довіритися швидше, ніж будь-кому. (...)

Н о р а. (...) Ах, милий докторе Ранк, це дуже негарно з Вашого боку.

Р а н к *(устаючи)*. Що я покохав Вас так само щиро, як інший? Це негарно?

Н о р а. Ні, але те, що Ви сказали мені про це. Цього зовсім не треба було робити... (...)

Р а н к. У будь-якому разі, Ви тепер можете бути впевнені, що я весь у Вашому розпорядженні і душею, і тілом. Тож говоріть...

Н о р а *(дивиться на нього)*. Після цього? (...) Нічого Ви тепер не дізнаєтеся.

Р а н к. (...) Але, мабуть, мені відразу треба піти... Назавжди?

Н о р а. Ні, не потрібно. Звичайно, Ви будете приходити, як і раніше. Ви ж знаєте, Торвальд не може обійтися без Вас.

Р а н к. А Ви?

Н о р а. Ну, і мені завжди дуже весело з Вами, коли Ви до нас приходите. (...)

С л у ж н и ц я *(входить із передпокою)*. Пані... *(Шепоче щось і подає картку.)*

Н о р а *(поглядаючи на картку)*. А! *(Засуває її в кишеню.)*

Р а н к. Якесь неприємність?

Н о р а. Ні-ні, ніскільки. Це просто — новий костюм для мене... (...) Але Торвальд не повинен знати... (...) Підіть до нього. Він у себе. Затримайте його поки що. (...) Біда йде... Іде все-таки... Ні-ні-ні! Не буде цього, не може бути! *(Іде, замикає двері до кабінету на засувку.)*

Служниця відчиняє двері з передпокою, пропускає
в кімнату Кругстада й зачиняє за ним двері. (...)

Що вам потрібно від мене?

К р о г с т а д. Дізнатися про дещо.

Н о р а. То швидше. Що таке?

К р о г с т а д. Вам, звичайно, відомо, що мене звільнено.

Н о р а. Я не могла перешкодити цьому, пане Кругстад. Я, скільки могла, відстоювала Вас, та все надаремно. (...)

К р о г с т а д. Я прийшов тільки глянути, як у Вас справи, фру Хельмер. Я весь день про Вас думав. Лихвар, ну, такий, як я, також, бачте, не позбавлений того, що зветься совістю.



Н о р а. Доведіть це. Подумайте про моїх маленьких дітей.

К р о г с т а д. А Ви з вашим чоловіком подумали про моїх? Ну, та це однаково. Я хотів тільки сказати Вам, що не треба так близько до серця брати цю справу. Спершу я не буду починати проти Вас судового переслідування. (...) Ще можна все закінчити мирно. Немає чого вплутувати сюди людей. Усе залишиться між нами трьома.

Н о р а. Мій чоловік нічого не повинен знати про це.

К р о г с т а д. Як же Ви можете запобігти цьому? Можете сплатити все відразу?

Н о р а. Ні, тепер, відразу — не можу.

К р о г с т а д. Чи, може, Ви маєте на увазі якусь іншу комбінацію — Ви дістанете гроші найближчими днями? (...) Якби Ви й поклали мені зараз хоч і чистоганом яку завгодно суму, — то не отримали від мене Вашої розписки.

Н о р а. То поясніть мені, що Ви хочете з нею зробити?

К р о г с т а д. Тільки зберегти її в себе... Ніхто сторонній і не знатиме нічого. Тому, коли б Ви прийшли тепер до якогось відчайдушного рішення...

Н о р а. Саме так.

К р о г с т а д. Якби надумали кинути дім і сім'ю...

Н о р а. Саме так!

К р о г с т а д. Або додумалися ще до чогось гіршого...

Н о р а. Звідки Ви знаєте?

К р о г с т а д. ...то облиште ці витівки.

Н о р а. Звідки Ви знаєте, що я додумалася до цього?

К р о г с т а д. Більшість із нас думає про це — спочатку. Я також у свій час... Та не вистачило духу...

Н о р а (*тихим голосом*). І в мене.

К р о г с т а д (*зітхнувши полегшено*). Справді? І у Вас, значить, так само! Не вистачає?

Н о р а. Не вистачає, не вистачає. (...) Чого ж Ви вимагаєте?

К р о г с т а д. (...) Я хочу підвестися на ноги, добродійко, хочу піднятися (...). Тепер мене вигнали, і я вже не можу задовольнитися тим, що мене просто приймуть назад, — змилюються. Я хочу піднятися, кажу я Вам. Хочу, щоб мене прийняли на службу в банк з висуванням. Вашому чоловікові доведеться створити для мене особливу посаду...

Н о р а. Він ніколи цього не зробить!

К р о г с т а д. Зробить, я його знаю. Він писнути не посміє. А якщо тільки я сяду там, поруч нього, — побачите: не мине й року — я буду правою рукою директора. Нільс Кrogстад, а не Торвальд Хельмер буде керувати банком. (...)

Нора, зацікавившись, дивиться на нього.

Тепер ви попереджені. Тож не робіть жодних дурниць. Коли Хельмер отримає мій лист, я буду чекати від нього вісточки. І пам'ятайте, Ваш чоловік сам змусив мене знову стати на цей шлях. Цього я ніколи йому не пробачу. До побачення, фру Хельмер. (*Виходить через передпокій.*)

Н о р а (*іде до дверей у передпокій, відчиняє їх і прислухається*). Іде. Не віддає листа. О, ні-ні, це було б неможливо! Нemoжливо! (*Відчиняє двері все більше й більше.*) Що це? Він стоїть за дверима. Не сходить вниз. Роздмує? Невже він...

Чути, як лист падає в скриньку. Потім чути кроки Кrogстада сходами. (...)

Нора з придушеним криком біжить назад у кімнату до столу. (...) Коротка пауза.



Лист!.. У скриньці! *(Тихенько крадеться до дверей передпокою.)* Лежить там... Торвальде, Торвальде... тепер нам немає порятунку!

Фру Лінне *(виходить із костюмом у руках з кімнати ліворуч)*. Ну, я вже не знаю, що тут лагодити. Поміряти б?

Нора *(тихо й хрипко)*. Кристино, іди сюди.

Фру Лінне *(кидаючи плаття на диван)*. Що з тобою? Ти сама не своя.

Нора. Іди сюди, бачиш лист? Там. (...) Від Кrogстада...

Фру Лінне. Норо... ти позичила ті гроші в Кrogстада?

Нора. Так. І тепер Торвальд про все дізнається.

Фру Лінне. Повір мені, Норо, так буде найкраще для вас обох.

Нора. Ти ще всього не знаєш. Я підробила підпис. (...) Я добре розумію все й кажу тобі: ніхто нічого про це не знав. Я сама все зробила. Пам'ятай! (...) Тепер має статися диво. (...) Але воно жахливе, Кристино, не треба його нізащо у світі!

Фру Лінне. Я негайно ж піду поговорю з Кrogстадом.

Нора. Не йди до нього. Він тебе образить.

Фру Лінне. Був час, коли він готовий був зробити для мене все, що завгодно. (...) Нехай Кrogстад зажадає повернути лист нерозкритим... Хай знайде привід...

Нора. Але саме в цей час Торвальд завжди...

Фру Лінне. Затримай його. Побудь із ним поки що... Я повернуся якнайшвидше. *(Швидко виходить через передпокії.)*

Нора *(іде до дверей кабінету, відчиняє та заглядає в кімнату)*. Торвальде! (...) Я не зможу танцювати завтра, якщо ти не попрацюєш зі мною. (...)

Хельмер грає, а Нора танцює. Доктор Ранк стоїть
позаду Хельмера й дивиться. (...)

Ранк. Дайте, я сяду грати.

Хельмер *(устає)*. Гаразд, мені так зручніше буде показувати їй.

Ранк сідає за піаніно й грає. Нора танцює дедалі запальніше. Хельмер, ставши біля
грубки, робить Норі вказівки й зауваження. Та вона ніби не чує. (...)
Входить Фру Лінне. (...) Зупиняється як вкопана біля дверей. (...)

Ти танцюєш так, ніби йдеться про життя.

Нора. Так і є!

Хельмер. Ранку, годі. Це справжнє божевілля. Годі, кажу я.

Ранк перестає грати, і Нора відразу зупиняється. (...)

Нора. Бачиш тепер, як треба. Ти будеш учити мене до останньої хвилини. Обіцяєш, Торвальде?

Хельмер. Будь спокійна.

Нора. Ні сьогодні, ні завтра, щоб у тебе й думки іншої не було — тільки про мене. І листів не відкривати сьогодні... не відмикати скриньки...

Хельмер. Ага! І досі боїшся того чоловіка?

Нора. Так-так, і це також.

Хельмер. Норо, я бачу по твоєму обличчю, там уже є лист від нього.

Нора. Не знаю. Здається. Але ти не смій читати нічого такого тепер. Не треба нам жодних неприємностей, доки все не буде закінчено.

Ранк *(тихо до Хельмера)*. Не заперечуй їй.



Хельмер (*обнімаючи її*). Ну, гаразд, дитя домоглося свого. Але завтра вночі, після твого танцю...

Нора. Тоді ти вільний. (...) (*До фру Лінне.*) Ну?

Фру Лінне. Поїхав за місто. (...) Повернеться додому завтра ввечері. Я залишила йому записку. (...)

ДІЯ ТРЕТЯ

Та сама кімната. (...)

Фру Лінне (*дивлячись на свій годинник*). Його все ще немає. А часу вже небагато залишилося. (...)

Крогстад (*на дверях*). Я знайшов дома Вашу записку. Що це значить? (...) Хіба нам з Вами є про що говорити іще.

Фру Лінне. Так, багато про що. (...)

Крогстад. (...) Безсердечна жінка спроваджує чоловіка на всі чотири боки, як тільки їй випадає вигідніша партія. (...) І все це — лише через гроші!

Фру Лінне. Не забувай, у мене на руках були стара мати та двоє малолітніх братів. Ми не могли чекати на Вас, Крогстаде. Ваші перспективи на майбутнє були тоді такі ще непевні. (...)

Крогстад (*стиха*). Коли я втратив Вас, у мене наче земля вислизнула з-під ніг. Гляньте на мене: я схожий на людину, яка потерпіла аварію та впливла на уламку судна. (...)

Фру Лінне. І я теж як жінка, що потерпіла аварію та впливла на уламку. Немає за чим шкодувати, немає про кого піклуватися! (...) Крогстаде, а що, коли б ми, двоє потерпілих аварію, подали одне одному руки? (...) Двом, разом — на уламках бути все-таки краще, надійніше, ніж триматися нарізно, кожному окремо. (...) Страшенно порожньо, самотньо... Працювати для себе самої мало радості. Крогстаде, дайте мені мету — для чого й для кого працювати. (...)

Крогстад. То Ви й справді могли б?.. Скажіть мені... Вам усе відомо... про моє минуле? (...) І Ви знаєте, яка про мене йде слава?

Фру Лінне. Я зрозуміла з Ваших слів, що зі мною Ви могли б стати іншою людиною. (...) Мені треба когось любити, про когось піклуватися, замінити комусь матір, а Вашим дітям потрібна мати. Ми з вами потрібні одне одному. Крогстаде, я вірю, і з Вами разом я на все готова.

Крогстад (*схопивши її за руки*). Дякую, дякую. Кристино! Тепер я зможу знову мати своє добре ім'я... А, я й забув... (...) Я діждуся Хельмера й скажу йому, щоб він повернув мого листа, що він стосується лише мене, моєї відставки — що його немає чого читати. (...)

Фру Лінне. Ні, Крогстаде, не вимагайте свій лист назад. (...) Хай ця нещаслива таємниця з'явиться на світ Божий. Хай вони нарешті поговорять між собою щиро. Неможливо, щоб далі це тривало — завжди ці приховування (...).

Крогстад. Зроду я не був такий щасливий! (*Виходить.*) (...)

Фру Лінне (*дещо прибирає на столі й готує свій верхній одяг*). Який поворот! Який поворот! Буде для кого працювати... для кого жити..., куди нести світло та тепло! (...)

За сценою чути голоси Хельмера й Нори, чути, як повертається ключ у замок, і потім Хельмер майже силоміць вводить Нору до передпокою. Вона в неаполітанському костюмі й загорнена у велику чорну шаль. Він у фраку й у накинутому зверху чорному доміно.



Н о р а *(ще на дверях, утираючись)*. Ні-ні-ні! Не хочу сюди! Хочу знову нагору. Не хочу так рано йти.

Х е л ь м е р. Але, любонько Норо... (...) *(Обережно веде дружину, незважаючи на її опір, до кімнати.) (Знімаючи шаль з Нори)*. Ну, дивіться ж на неї гарненько, варто подивитися. Чим же не красуня, фру Лінне? (...) *(Скидає доміно й відчиняє двері до кабінету.) (Іде до себе й засвічує там свічі.)*

Н о р а *(швидко, пошепки, задихаючись)*. Ну, ну?

Ф р у Л і н н е *(тихо)*. Я говорила з ним. (...) Норо... ти повинна все сказати чоловікові. (...) Тобі немає чого боятися Кругстада. Але ти повинна все сказати.

Н о р а. Не скажу. (...)

Х е л ь м е р *(входить)*. Ну, фру Лінне, намилувалися нею?

Ф р у Л і н н е. Так-так, і тепер попрощаюся. (...)

Х е л ь м е р. (...) Однак, як чудесно знову опинитися в себе вдома. Ах ти, чарівна, юна красуне!

Н о р а. Не дивися на мене так, Торвальде.

Х е л ь м е р. Що? Мені не можна дивитися на моє неоціненне багатство? На всю цю чарівну красу, яка належить мені, мені одному, уся цілком!

Н о р а. Іди, Торвальде... Залиш мене. (...)

Стук у вхідні двері. (...)

Р а н к *(за дверима)*. Це я. Можна на хвилинку? (...) М-так, ці милі, знайомі місця. Гарно у вас тут, затишно, у вас обох. (...)

Н о р а. Докторе Ранк, Ви, мабуть, любите маскаради?

Р а н к. Так, якщо багато забавних масок...

Н о р а. Слухайте ж, як нам із Вами одягнутися наступного разу? (...)

Р а н к. Нам із Вами? Зараз скажу. Вам — пестункою щастя... (...) Хай твоя дружина з'явиться такою, якою завжди й у всьому буває... (...) На наступному маскарадї я з'явлюся невидимкою... (...)

Н о р а. Спокійного сну, докторе Ранк. (...)

Хельмер виймає з кишені ключі та йде до передпокою.

Торвальде... Навіщо ти?

Х е л ь м е р. Треба відчинити скриньку. Вона вже повна. Місця не вистачить для вранішніх газет. (...) Дві візитні картки від Ранка. (...) Над ім'ям угорі чорний хрест. (...) Ніби повідомляє про власну смерть. (...) Ми так зжилися з ним. Я не можу уявити собі, що його не буде. (...) Тепер ми з тобою будемо самі — цілком одне для одного. *(Обнімаючи її.)* Моя кохана. Мені здається, що я не досить міцно тримаю тебе. Знаєш, Норо... Не раз мені хотілося, щоб тобі загрожувало неминуче лихо й щоб я міг поставити на карту своє життя та кров — і все, усе заради тебе.

Н о р а *(звільняючись, твердо, рішуче)*. Прочитай-но твої листи, Хельмере. (...) *(З бликаючим поглядом, хитаючись, ходить по кімнаті, хапає доміно Хельмера, накидає на себе й шепоче швидко, хрипко, уривчасто.)* Ніколи більше його не побачу. Ніколи. Ніколи. Ніколи. *(Накидає на голову шаль.)* І дітей також ніколи не побачу. І їх також. Ніколи. Ніколи. Ніколи... О-о! Прямо в темну, крижану воду... в бездонну глибину... О-о! Швидше б уже кінець, швидше б... Ось тепер він узяв лист... читає... Ні-ні, ще не читає... Торвальде, прощай! І ти, і діти... *(Хоче кинути до передпокою.)*

Цієї ж хвилини двері кабінету розчиняються, і на порозі з'являється Х е л ь м е р із розкритим листом.



Хельмер. Норо!
 Нора (*голосно скрикує*). Що!
 Хельмер. Що це? Ти знаєш, що в цьому листі?
 Нора. Знаю. Пустить мене! Дозволь мені піти!
 Хельмер (*стримуючи її*). Куди ти?
 Нора (*намагаючись вирватися*). І не думай рятувати мене, Торвальде.
 Хельмер (*відсахнувшись*). Правда! Тож правда, що він пише? Жах! Ні-ні! Неможливо, щоб це була правда.
 Нора. Це правда. Я любила тебе над усе на світі.
 Хельмер. Нещасна... Що ти наробила?!
 Нора. Дозволь мені піти. Не можна, щоб ти відповідав за мене, ти не повинен брати цього на себе.
 Хельмер. Без комедій! (*Зачиняє двері до передпокою на ключ*.) Ні з місця, доки не даси мені відповіді. Ти розумієш, що ти наробила? Відповідай! Ти розумієш?
 Нора (*дивиться йому в очі й говорить із застиглим обличчям*). Так, тепер починаю розуміти, цілком.
 Хельмер (*ходить по кімнаті*). О, яке страшне пробудження! Усі ці вісім років... вона, моя радість, моя гордість... була лицемірна, брехлива... гірше, гірше... злочинниця! О, яка бездонна прірва бруду, потворства! (...) О, як мене покарано за те, що я подивився тоді на цю справу крізь пальці. Заради тебе. І ось як ти мені віддячила.
 Нора. Так, ось як.
 Хельмер. Ти зруйнувала все моє щастя, занапастила все моє майбутнє. Страшно подумати! Я в руках безчесної людини. (...)
 Нора. Коли мене не буде на світі, ти вільний.
 Хельмер (...). Яка мені буде користь від того, що тебе не буде на світі, як ти кажеш? І найменшої! Він, однак, може почати справу. А коли він це зробить, мене, певно, запідозрять у тому, що я знав про твій злочин. Певно, подумають, що це я тебе так навчив! І за все це я можу дякувати тобі! А я носив тебе на руках увесь час. Чи ти розумієш тепер, що ти наробила?
 Нора (*у холодному спокої*). Так.
 Хельмер (...). Доведеться якось догодити йому. Справу треба залагодити за всяку ціну. А щодо наших стосунків, то про людей — усе мусить бути, як і було, але, розуміється, це тільки про людське око. Отже, ти залишишся вдома, це річ зрозуміла. Але дітей ти не будеш виховувати. Я не можу довірити їх тобі! (...)

Дзвінок у передпокої.

(*Здрігаючись*). Хто це? Так пізно. Невже треба чекати найжахливішого?.. Невже він?.. Сховайся, Норо! Прикинься хворою!

Нора не рушає з місця, Хельмер іде й відчиняє двері до передпокою.

Служниця (*напіводягнена з передпокою*). Лист пані.
 Хельмер. Давай сюди. (*Хапає лист і зачиняє двері*.) Так, від нього. Ти не отримаєш. Я сам прочитаю. (...) Норо, я врятований!
 Нора. А я?
 Хельмер. І ти, звичайно. Ми обоє врятовані, і ти, і я. Глянь! Він повертає тобі твоє боргове зобов'язання. Пише, що розкаюється та шкодує... що в його долі щасливий поворот... Ну, та все одно, що він там пише. Ми врятовані, Норо! (...) (*Розриває на шматки і*



лист, і боргове зобов'язання, кидає в грубку й дивиться, як усе згорає.) Ось так. Тепер і сліду не залишилося... (...) Будемо тепер лише радіти й повторювати: усе минуло, минуло! (...) Ти ніби скам'яніла? (...) Тобі ще не віриться, що я тобі простив? Але я простив! Норо, присягаюся! Я простив тобі все! Адже я знаю: усе, що ти наробила, ти зробила з любові до мене.

Н о р а. Це правда.

Х е л ь м е р. Ти любила мене, як дружина повинна любити чоловіка. Ти не змогла тільки добре розібратись у ситуації. Та невже ти думаєш, що я менше любитиму тебе через те, що ти не здатна діяти самостійно? Ні-ні, сміло довірся мені, я буду тобі радником, керівником. Я не був би мужчиною, якби саме ця жіноча безпорадність не робила тебе вдвоє милішою в моїх очах. (...)

Н о р а. Дякую тобі за твоє прощення. *(Виходить у двері праворуч.)*

Х е л ь м е р. Ні, стривай... *(Зазираючи туди.)* Чого ти хочеш?

Н о р а *(з іншої кімнати)*. Зняти маскарадний костюм.

Х е л ь м е р (...)*(Ходить біля дверей.)* Ах, як у нас тут гарно, затишно, Норо. Тут твій притулок, тут я буду голубити тебе, як загнану горличку, яку врятував неушкодженою з пазурів яструба. (...) Завтра тобі все видаватиметься зовсім іншим, і незабаром все буде знову, як і раніше, мені не доведеться довго повторювати тобі, що я простив тобі. Ти сама відчуєш, що це так. (...) Норо... що це? Цей застиглий вираз.

Н о р а. Сідай. Розмова буде довгою. Мені треба багато тобі сказати.

Х е л ь м е р *(сідаючи коло столу напроти неї)*. Ти мене лякаєш, Норо. І я не розумію тебе.

Н о р а. Отож-бо й є. Ти мене не розумієш. І я тебе не розуміла... до сьогоднішнього вечора. Не перебивай мене. Ти тільки вислухай мене. (...) Ми одружені вісім років. Тобі не спадає на думку, що це ж уперше ми з тобою, чоловік із дружиною, сіли поговорити серйозно.

Х е л ь м е р. Серйозно... у якому розумінні?

Н о р а. Аж вісім років... більше... з першої хвилини нашого знайомства ми ні разу не обмінялися серйозними думками про серйозні речі. (...) Ти ніколи не розумів мене... До мене ставилися дуже несправедливо, Торвальде. Спочатку тато, потім ти. (...) *(Хитаючи головою.)* Ви ніколи мене не любили. Вам тільки подобалося бути закоханими в мене. (...) Коли я жила з татом, він ділився зі мною своїми думками, і в мене були такі ж. Якщо ж у мене були інші, я їх приховувала, — йому б це не сподобалося. Він називав мене своєю лялечкою-дочкою, грався мною, як я своїми ляльками. Потім я потрапила до тебе в дім. (...) Я хочу сказати, що я з татових рук перейшла до твоїх. Ти все влаштовував за своїм смаком, і в мене став твій смак, або я тільки вдавала, що це так, — не знаю. Добре. Мабуть, і те, й інше. (...) я жила тут, як той старець: мене годували й одягали, а моє діло було — розважати, забавляти тебе, Торвальде. Ось у чому полягало моє життя. Ти так улаштував, ти і тато дуже винні переді мною. Ваша вина, що з мене нічого не вийшло. (...)

Х е л ь м е р. Норо! Яка дурниця! Яка невдячність! Хіба ти не була тут щаслива?

Н о р а. Ні, ніколи не була. Я тільки думала, що щаслива, а насправді ніколи не була.

Х е л ь м е р. Ти не була... не була щаслива!

Н о р а. Ні, тільки весела. І ти був завжди такий милий, ласкавий до мене. Але весь наш дім був тільки великий ляльковий дім. Я була тут твоєю лялькою, донькою. А діти були вже моїми ляльками. Мені подобалося, що ти грався, бавився зі мною, як їм подобалося, коли я граюся та бавлюся з ними. У цьому, власне, і було наше подружнє життя, Торвальде. (...) А я... Хіба я підготовлена виховувати дітей?

Х е л ь м е р. Норо!



Н о р а. Чи не сам ти щойно сказав, що не можеш довірити мені їхнє виховання?

Х е л ь м е р. У хвилину роздратування. Чи ж можна звертати на це увагу!

Н о р а. Ні, ти розсудив правильно. Ця справа не під силу мені. Треба спочатку вирішити інше. Я повинна виховати себе саму. І не в тобі шукати мені допомоги. Мені треба взятися за це самій. Тому я і йду від тебе. (...) І я піду негайно ж. Кристіна, мабуть, дасть мені притулок...

Х е л ь м е р. Ти не при своєму розумі! Хто тобі дозволить! Я забороняю!

Н о р а. Тепер даремно забороняти мені будь-що. Я візьму із собою лише своє. Від тебе нічого не візьму, ні тепер, ні опісля. (...) Завтра я поїду додому... Тобто до мого рідного міста. Там мені буде легше влаштуватися.

Х е л ь м е р. Ах ти, засліплене, недосвідчене створіння!

Н о р а. Треба ж коли-небудь набувати досвіду, Торвальде.

Х е л ь м е р. Покинути дім, чоловіка, дітей! І не подумаєш про те, що скажуть люди?

Н о р а. На це мені нічого звертати увагу. Я знаю тільки, що мені це потрібно.

Х е л ь м е р. Ні, це обурливо! Ти можеш так зневажати свої обов'язки? (...) Ти передусім дружина й мати.

Н о р а. Я в це більше не вірю. Я думаю, що передусім я людина, так само, як і ти, або принаймні повинна стати людиною. Знаю, що більшість буде на твоєму боці, Торвальде, і що в книжках пишуть у цьому ж дусі. Але я не можу більше заспокоїтися на тому, що говорить більшість і що пишуть у книжках. Я повинна сама подумати про ці речі й спробувати розібратися в них. (...)

Х е л ь м е р. Ні, це просто нечувано для такої молоді жінки! Але коли на тебе не може вплинути релігія, то де ж твоя совість. Адже моральне почуття в тебе є?

Н о р а. Знаєш, Торвальде, на це нелегко відповісти. Я, правду кажучи, і цього не знаю. Я почуваюся, як у лісі, у всіх цих питаннях. Знаю тільки, що я зовсім інакше думаю про все, ніж ти. (...) Виходить, що жінка не має права помилувати свого вмираючого старого батька, не має права врятувати життя чоловікові! Цьому я не вірю.

Х е л ь м е р. Ти міркуєш, як дитина. Не розумієш суспільства, у якому живеш.

Н о р а. Так, не розумію. От і хочу придивитися до нього. Мені треба зрозуміти, хто правий — суспільство чи я.

Х е л ь м е р. Ти хвора, Норо. У тебе гарячка. Я навіть починаю думати, що ти божеволієш.

Н о р а. Ні, ніколи ще я не була так при своєму розумі й добрій пам'яті, як зараз.

Х е л ь м е р. І ти при своєму розумі й добрій пам'яті кидаєш свого чоловіка та своїх дітей?

Н о р а. Так.

Х е л ь м е р. Тоді залишається думати одне.

Н о р а. А саме?

Х е л ь м е р. Що ти мене більше не любиш.

Н о р а. Так, у цьому якраз уся справа. (...) Це сталося сьогодні ввечері, коли диво примусило себе чекати. Я побачила, що ти не той, за кого я тебе вважала. (...) Я непохитно вірила, що ти візьмеш усе на себе — скажеш: винен — я. (...) Ось те диво, якого я чекала з таким трепетом. А щоб не допустити цього, я хотіла покінчити з життям.

Х е л ь м е р. Я б з радістю працював для тебе дні і ночі, Норо... Терпів би горе й злигодні заради тебе. Але хто ж пожертвує навіть для коханої людини своєю честю?

Н о р а. Сотні тисяч жінок жертвували. (...) Коли вся небезпека для тебе минула, з тобою ніби нічого й не трапилося. Я залишилася, як і раніше, твоєю пташкою, жайворон-



ком, лялечкою (...) (*Встає.*) Торвальде, у ту хвилину я зрозуміла, що я всі ці вісім років жила із чужим чоловіком і прижила з ним трьох дітей... О-о, не можу навіть згадувати про це! Так би й розірвала себе на шматки! (...) Така, яка я тепер, я не можу бути тобі дружиною.

Х е л ь м е р. У мене вистачить сили стати іншим.

Н о р а. Можливо, якщо в тебе заберуть ляльку. (...)

Х е л ь м е р. Норо, Норо, не зараз! Почекай хоча б до ранку.

Н о р а (*одягаючи манто*). Я не можу почувати в чужої людини. (...) Я не буду прощатися з дітьми. Я знаю, вони в кращих руках, ніж мої. Така матір, як я, тепер їм не потрібна.

Х е л ь м е р. Але колись, Норо... коли-небудь?

Н о р а. Як я можу знати? Я зовсім не знаю, що з мене вийде. (...)

Х е л ь м е р. Норо... Невже я назавжди залишуся для тебе чужим?

Н о р а (*бере свій саквояж*). О Торвальде, для цього потрібно, щоб сталося найбільше диво! (...) Ні, Торвальде, я більше не вірю в дива!

(Переклад Олександра Новицького)

Результати навчання

Осмилюємо прочитане. 1. Розкажіть про життєві долі персонажів драми та їхні таємниці. 2. Поясніть зміни, що відбулися в героях і героїнях після викриття вчинку Нори (*Нора, Торвальд, Кrogстад, Кристина*). 3. У чому була права і в чому помилялася Нора? 4. Розкрийте зміст символів п'єси (*Різдво, вогонь, ялинка, тарантела, мигдалеве печиво* та ін.).

Творче завдання. 5. Придумайте діалог Нори та Торвальда, який міг би відбутися через кілька років після того, як героїня пішла з дому. 6. Спрогнозуйте розвиток характерів персонажів у подальшому. Якими стануть Нора, Торвальд, Кrogстад, Кристина, діти Хельмерів?

Дискусія. 7. Що таке кохання та чи було справжнє кохання в домі Хельмерів? 8. Чому Кристина Лінне нічого не зробила для того, щоб повернути лист Кrogстада? 9. Чи згодні ви з Хельмером, що погана мати не повинна виховувати дітей? 10. Як ви сприймаєте рішення Нори залишити дім? Чи можливе, на вашу думку, повернення героїні в сім'ю? За яких умов це може статися?

Робота в групах. 11. Розкрийте сутність фінансово-юридичної операції, яку здійснила Нора без відома чоловіка. Які тодішні закони вона порушила? 12. Дайте поради: а) Норі; б) Хельмеру.

Життєві ситуації. 13. Прокоментуйте репліку Кrogстада: «Закон не цікавиться причинами». Чи повинна людина завжди дотримуватися законів у своєму житті? 14. Якими були наслідки порушення закону Норою? Чи можна було б їх уникнути? 15. Опишіть дім, у якому ви хотіли б жити в майбутньому. Розкажіть про його облаштування, свою уявну родину, стосунки з людьми, звичаї та традиції.

Проект. 16. За допомогою інтернету зберіть відомості про становище жінок у Норвегії ХІХ ст. Підготуйте повідомлення. У чому, на вашу думку, полягає значення п'єси Г. Ібсена «Ляльковий дім» для подолання гендерної нерівності? 17. Проаналізуйте гендерні проблеми, що існують у сучасному суспільстві. 18. Визначте соціальні й психологічні стереотипи шлюбу, які відображено в п'єсі Г. Ібсена. Які стереотипи шлюбу існують у наш час? Поясніть.





ЛІТЕРАТУРА ХХ – ХХІ СТ. ЖИТТЯ. ІСТОРІЯ. КУЛЬТУРА



Вічна тема — історія кохання. У світовій літературі є багато художніх творів, у яких описано найкраще почуття людини — кохання. Коли ми чуємо про Ромео та Джульєту, то відразу пригадуємо романтичну історію епохи Середньовіччя; Джейн Ейр — розповідь про нелегкий шлях дівчини до щастя; Емму Боварі — про життєву драму героїні. А от імена Олівер і Дженніфер не асоціюються в нас із жодною класичною історією. Однак, якщо ми прочитаємо твір «Історія кохання», то перед нами постає драматична повість про життя і смерть, любов і відданість героїні.

Є деякі твори, які читачі сприймають не відразу. Однак, коли вони відображені в кіно чи на телебаченні, глядачі переосмислюють їх по-іншому.

Так сталося і з одним із найвідоміших творів другої половини ХХ ст. романом Е. Сігала¹ «Історія кохання». Закінчений автором у 1969 р., він не викликав особливого інтересу. За порадою видавця автор переробив текст на сценарій, який був придбаний американською кіностудією «Парамаунт». І вже наступного року на екрани країн світу вийшов кінофільм «Історія кохання», що увічнив не тільки мелодраматичну колізію, а й зробив популярними двох акторів, які знімалися в ньому, — Райана О'Ніла (Олівер) та Елі МакГроу (Дженні). Картина стала абсолютним лідером прокату 1971 р., була номінована в кількох позиціях на «Оскар», однак отримала його лише в номінації «Музика до кінофільму» (нині є однією з найбільш упізнаваних мелодій) — і залишилася для сучасників і наступних поколінь культовим фільмом, універсальною історією — «Love Story».

Давно втративши зв'язок з оригінальним текстом і картиною, ця назва стала загальною, її вживають і з великої літери, і з малої, і в лапках, і без них — позначаючи «буденну» і водночас «піднесену» історію, своєрідний універсальний текст любовних стосунків, зрозумілу всім мову двох сердець.

До кінофільму «Історія кохання» Е. Сігал уже працював у галузі кіноіндустрії. 1967 р. він брав участь у доопрацюванні сценарію анімаційної стрічки «Жовтий підводний човен» (автор Лі Міноф) на основі однойменного альбому групи «The Beatles». Після виходу стрічки «Історія кохання» стосунки автора з кіно не припинилися, Е. Сігал брав участь у роботі загалом над десятима кінокартинами.

¹ Інколи його ім'я перекладають українською мовою як Сігл або Сігел.





ЕРІК ВОЛЬФ СІГАЛ

1937–2010 рр.



1. Розпитайте старших людей (батьків, дідусів і бабусь) про молодіжну культуру їхнього часу.
2. Порівняйте почуті розповіді з особливостями молодіжної культури на початку ХХІ ст. Що, на вашу думку, змінилося?
3. Визначте коло культурних інтересів сучасних молодих людей.



Ерік Вольф Сігал народився 1937 р. в м. Нью-Йорку (США). Навчався в Гарвардському університеті, де вивчав класичну літературу. 1965 р. захистив дисертацію, потім працював викладачем давньогрецької та давньоримської літератури в найвідоміших американських університетах — Гарварді, Єлі та Принстоні. Перша опублікована книжка Е. Сігала була науковою — дослідження давньоримської комедії Плавта.

Після успіху кінофільму «Історія кохання» авторові запропонували знову переробити сценарій на книжку — і вже цього разу на неї очікувала слава, багатомільйонні наклади й численні переклади іноземними мовами. Кілька разів роман перекладали російською мовою, а в 1991 р. українською (він вийшов друком під назвою «Історія одного кохання»).

У 1977 р. автор видав роман-продовження — *«Історія Олівера»*, який наступного року також був екранізований. До початку 2000-х років Е. Сігал надрукував різні книжки — і літературні твори, і наукові праці. Але жодна з них не стала такою популярною й успішною, як «Історія кохання». Останні роки життя письменника були затьмарені тривалою хворобою.

Е. Сігал помер 17 січня 2010 р. Похований у м. Лондоні (Англія).

Провідні теми творів Е. Сігала. Твори митця балансують між двома провідними темами: університетське чи наукове життя («*Однокурсники*», «*Сильнодіючий засіб*»), а також історії кохання та родинного життя («*Чоловік, жінка, дитина*», «*Любов, що цілює*»). Виявляючи авторську цікавість до «особистого життя», письменник не обмежується лише поняттям «приватного», розуміючи, що сучасну людину неможливо зобразити як цілісну особистість з її радощами й печалями без поєднання різних аспектів. Людина як особа, що мислить і відчуває, формується та змінюється не лише під впливом внутрішнього світу, а й через контакти з оточенням, де співпраця та співіснування з іншими відіграють неабияке значення.



«Історія кохання». Зміни художньої свідомості в другій половині ХХ ст. Письменники в другій половині ХХ ст. відчули не лише демократизацію суспільного життя й внутрішню розкутість людини, що зумовило загострення відчуття власної індивідуальності всередині суспільства, а й зробили значний внесок у зображення людини як своєрідного продовження того середовища, з яким вона тісно поєднана.

Після Другої світової війни разом із розвитком техніки та змінами в традиційному способі життя формуються нова модель робочих стосунків і водночас сукупність стерео-



типів про них (одним із таких стереотипів стало виникнення поняття «офісний працівник» — це та людина, яка працює з 9-ї до 5-ї години). Робота сприймається не як важка повинність, а як обов'язок протягом кількох годин на добу, що стає запорукою звільнення іншого часу. Робота формує колективи, дружбу, особисті стосунки, спосіб мислення. Різниця між письменниками, що сформувалися до Другої світової війни та після неї, разуюча: у книжках Е. М. Ремарка джерелом буденного життя та почуттів ще був внутрішній світ героя крізь призму його особистого становлення; в А. Хейлі, одного з найпопулярніших англомовних авторів, робота формує героя — на розкритті механізмів праці вибудовуються його сюжети, присвячені банку, аеропорту, телебаченню, лікарні тощо.

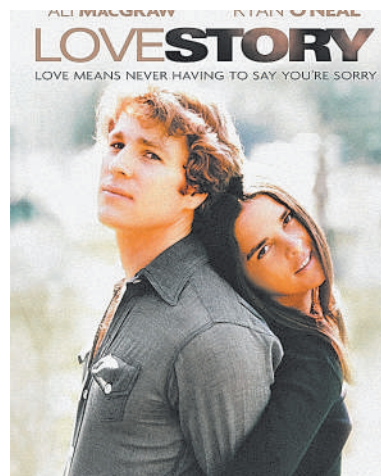
Робота та її перспектива привертають увагу митців і до іншого аспекту життя — навчання, зокрема університетського простору. Університет у сприйнятті письменників (а деякий час потому — у кінематографістів) починає змінюватись і відображає насамперед не атмосферу «дорослого» світу, зайнятого лише проблемами професії чи науки, а побут студентів у безпосередності молодіжного життя.

Сформоване після Другої світової війни суспільство змінює сприйняття трагічного. Справжньою драмою сучасної людини стало порушення життєвого циклу роботи, вільного позаробочого часу, споживання й отримання задоволення. Трагедія зосереджується всередині однієї людини. Трагічними були й переживання героїв Е. М. Ремарка, але причиною драм був зовнішній світ і відчуття глобального зла. У більшості персонажів літератури — особливо масової, а роман Е. Сігала належить саме до такої, — внутрішній дискомфорт і розлад переносяться зсередини назовні: моя особиста драма є поясненням того, чому несправедливий увесь світ.

Сюжет твору. Студент Гарварду Олівер Барретт IV, спадкоємець багатой та впливової родини, знайомиться в бібліотеці зі студенткою жіночого коледжу Редкліфф Дженніфер Кавіллері. Закохані не планують разом спільного життя, продовжуючи навчання та насолоджуючись студентським часом. Але коли Дженніфер отримує стипендію для навчання музики в Парижі, Олівер несподівано пропонує їй одружитися, щоб не розлучатися з нею. Знайомство з родиною Олівера, з його батьком проходить напружено, оскільки цей шлюб, із батькової точки зору, неможливий через класову невідповідність нареченої вимогам «родини». Аналогічне знайомство з батьком Дженніфер проходить дуже вдало.

Незважаючи на втрату фінансової підтримки батька, Олівер усе ж одружується з Дженніфер. Вона завершує навчання, Оліверове — ще триває; він не має підтримки батька й університету, хоча за результатами навчання є третім у рейтингу успішності. Молоді люди побралися, оселилися на краю міста, і для них починається тривалий період безгрошів'я, заробітків, але також і великих радощів у взаємному коханні.

Закінчивши навчання, Олівер отримує місце в престижній адвокатській конторі, родина перебирається до Нью-Йорка, життя поступово починає налагоджуватися, але в подружжя немає дітей. Після медичного обстеження з'ясовується, що в Дженніфер — остання стадія лейкемії, їй залишилося жити лише кілька місяців. Приховуючи від дружини її діагноз, Олівер планує відвезти її до Парижа — міста її мрії, проте цей план не здійснюється, оскільки Дженніфер, дізнавшись про хворобу, категорично відмовляється



Постер фільму «Love Story».
(реж. А. Хіллер, США, 1971 р.)



від поїздки. Єдине, що залишається парі, — поступове згасання життя Дженніфер і надзвичайне поглиблення почуття Олівера. Переступивши через свої амбіції, він іде до батька, щоб попросити гроші для терапії дружини. Однак батько вважає, що в Олівера була інтрижка з іншою жінкою, і не здогадується про справжні причини приходу сина, проте дає гроші.

Оліверові дуже важко повідомити батькові Дженніфер про її хворобу, але він усе ж таки це робить. Філ, батько дівчини, перебирається до Олівера й починає займатися хатнім господарством. А Олівер кидає роботу та проводить увесь час біля вмираючої дружини. Дженніфер обговорює з батьком деталі свого поховання, а потім кличе Олівера й просить його просто обійняти її.

Коли батько Олівера дізнався про справжні причини синові потреби в грошах, він поспішає до Нью-Йорка, однак приїздить до лікарні вже після того, як Дженніфер відійшла в небуття... Саме в лікарні відбувається примирення батька із сином.

Розпочинаючи роман, уже в першому реченні автор у сконцентрованому вигляді подає всю подальшу історію: *«Жила собі дівчина. Дожила до двадцяти п'яти років і померла. Що говорять у таких випадках?»* (тут і далі переклад Марка Пінчевського, Олександра Тереха). Читач очікує, що перед ним буде розгортатися трагедія, але ця історія, як і сюжет про Ромео та Джульєтту, незважаючи на невідворотність долі, сповнена великого світла — світла кохання.

Особливості стилю. Різноманітні емоції, спрямованість на відображення особистої історії людини не лише через драматичні, а й комічні події, одразу відчуються у творі. Після першого абзацу голос героя (який стає завуальованим голосом автора) починає іронізувати над собою. Іронія та сміх — це те, що підтримує людину у важкі моменти, допомагає здолати кризу й знайти сили для подальшого життя: *«Що була вона вродлива. І розумна. Що любила Моцарта, Баха, бітлів. І мене. Якось, коли вона звалила в одну купу цих світочів музики й вашого покійного слугу, я спитав, за яким усе-таки принципом мають розподілятися її лаври, і вона, усміхнувшись, відказала: “За алфавітним”. Я тоді, пригадую, теж усміхнувся. А тепер — сиджу й думаю: а як, власне, мене в тому списку було записано? Якщо на ім'я, то я стояв за Моцартом. Якщо ж на прізвище — то десь між Бахом і бітлами. І так, і так виходить не перше місце, і це чомусь страшенно мене гризе: я ж бо звук скрізь бути першим. Гени, фамільна спадковість!»*

Читач/читачка дізнається не лише про те, з якого середовища походить герой, а й про те, у якому культурно-віковому просторі перебуває. Олівер дивиться сам на себе очима вже, як ми знаємо, померлої Дженніфер, хоч її ім'я ще не названо. Моцарт, Бах, «Бітлз» — класика й сучасність; нині «Бітлз» вважають класикою, а на момент появи роману — у 1970 р. — група мала статус сучасної й була на межі остаточного розпаду. Музика цієї групи вплинула на музичну культуру всього світу, а всі молодіжні субкультури другої половини XX ст. (насамперед хіпі) починалися саме з музики.

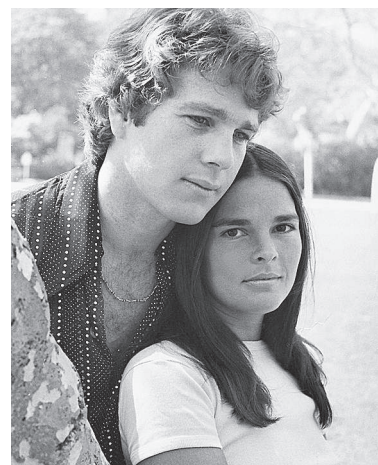
Літературна прогулянка

Поділ літератури на масову (орієнтовану на широкі читацькі кола) та елітарну (адресовану обраному колу читачів) є доволі умовним, однак і остаточно відмовитися від нього неможливо. Твори літератури відображають взаємообмін ідеями, відкриттями, стилістичними винаходами, що транслюються як для читачів багатомільйонних видань, так і для тих, які читають лише кілька сотень. Стосовно роману Е. Сігала думки критиків і читачів поділилися. Одні вважають його твором масової літератури, а інші — класичним твором для молоді.

- А як ви вважаєте?



Іронічне зауваження про алфавітний порядок симпатій указує на особливості світосприйняття героя: щирість і почуття стають можливими тільки разом з іронією. Вона слугує своєрідним способом убезпечити крихкий і тендітний внутрішній світ молодого людини від жорстокого впливу «дорослого світу», який її оточує. Молодість як новий суспільний феномен у 1950–1960-х роках тільки-но проторювала собі дорогу, відкриваючи й власну вразливість, і сентиментальність, і бажання, і спротив навколишньому світові. Також важливим моментом стає відкриття того, що любов і потяг одне до одного — це не тільки слова, а й усвідомлення фізичної привабливості: «— Дженні, якщо ви маєте мене за нікчему, навіщо було напрошуватися на чашку кави? — Вона подивилася мені просто у вічі, усміхнулася і відповіла: — Ви гарно скроєні».



Кадр із кінофільму «Love Story» (реж. А. Хіллер, США, 1971)

Символіка гри. У романі велика кількість моментів сповнена символіки гри. Якщо на початку твору Олівер, як гравець у хокей, оцінює стосунки з Дженніфер як гру, у другій частині це стає грою (без слів) людини проти смерті. Цю гру відображено не лише через образ Олівера, а й через його батька — магната Олівера Барретта III. Світ великих грошей у культурі дуже часто асоціюється з великою грою, виборюванням удачі. Саме американська культура гри сформувала в масовій культурі образ «леді Лак» (Lady Luck), духа гри й удачі. Змагання з долею — те, що відбувається в книжці, надаючи комусь виграш, а комусь — програш. Щодо батька Олівера, бізнесмена, — це все ознаки казкового виграшу: *«Між Бостоном та Ітакою, у штаті Нью-Йорк, існує повітряне сполучення, але Олівер Барретт III воліє долати цю відстань машиною. І не думайте, будь ласка, що його приїзд — це вияв батьківської любові. Зовсім, ні. Просто мій батько любить автомобільну їзду. Шалену швидкість. А нічної пори водієві лімузина “Астон-Мартін” сам чорт запанібрата: хочеш — їдь, хочеш — лети. Я не сумнівався, що Олівер Барретт III збирається побити власний рекорд на дистанції Ітака–Бостон, установлений минулого року, коли ми розгромили Корнелл і стали чемпіонами. Не сумнівався, бо побачив, як, увімкнувши запалювання, він глянув на годинник».* Не буде зайвим зазначити й те, як масова культура залишає й тут свій



1960–1970-ті роки стали справжнім викликом суспільству, вони взагалі змінюють його образ, омолоджуючи й водночас додаючи те, що зосереджується в слові **свобода**, передусім свобода бути собою та відкрито висловлювати свої почуття й бажання. Омолодження образу цивілізації послідовно породило дві форми субкультури, між якими (та на протиположності до яких) коливається образ молодого людини: «хіпі» (*hippie*) і «япі» (*yuppie*). Хіпі як субкультура сформувалися наприкінці 1960-х років як форма протесту проти старих зразків функціонування консервативного суспільства — основою руху стало усвідомлення специфічної свободи особистості, вільного кохання, природного способу життя (одним із синонімів до хіпі є «діти квітів») і пацифізму як можливості подолання воєн. Япі (в основі слова абревіатура YUPP, Young Urban Professional Person) з'являються на початку 1980-х років і виступають як протилежність хіпі. Япі орієнтовані на професійну кар'єру, високооплачувану роботу та з максимальним комфортом облаштоване життя. Якщо хіпі орієнтувалися на романтично трактоване уявлення про «природу» (з її радощами, свободою, задоволеннями та простотою), то япі сприймали життя як «цивілізацію» (з необхідністю задоволення потреб і підвищенням запитів споживання)





Кадри з кінофільму «Love Story» (реж. А. Хіллер, США, 1971)

слід: батько їздить машиною «Астон-Мартін», машиною Джеймса Бонда. На час появи роману Е. Сігала на екрани вийшло вже шість кінострічок, а образ «агента 007» став широковідомим образом успіху, перемоги над ворогами, чоловічої привабливості й утіленням торговельного бренду.

Стосунки поколінь стають такою ж самою формою гри й змагання — змагання соціального, вікового та статусного. Друга половина XX ст., незважаючи на тенденції демократизації, залишилася часом, коли класовий поділ суспільства впливав на долі, але саме активізація молоді, тенденція до «омолодження» суспільства відкрила перспективу змін. Відчуття іронії щодо умовностей життя у вищому товаристві не залишають героїв. Іронія як форма самозахисту й спрощення занадто ускладнених класових стосунків — це модель поведінки, яку обирає молодь для усунення занадто великого впливу старшого покоління.

Проблема відповідальності. Обираючи власний шлях, людина бере відповідальність за свої дії — це й продемонстровано в романі після того, як Дженніфер та Олівер беруть шлюб: *«Наше щоденне життя протягом перших трьох років можна змалювати одним словом: скрута. Від ранку до ночі ми думали тільки про те, як нашкрябати грошей на найпотрібніші речі. У найкращому разі нам ледве щастило звести кінці з кінцями»*, але й у цьому автор знаходить привід для героя іронізувати: *«Мое славенне прізвище відкрило нам кредит у місцевій*

крамниці, де звичайно не давали студентам нічого в борг». Злиденність змінюється успіхом — але й радощі змінюються печальми та трагедіями — саме трагедією стала в сім'ї звістка про хворобу Дженніфер. У такі кризові моменти людина ладна хапатися за будь-яку надію. Роздвоєність душевного стану відповідає тій роздвоєності погляду на світ (і Всесвіт), яка позначає стан людини. Герой (атеїст, матеріаліст, вихований після Другої світової війни) у пошуках підтримки звертається до Бога й водночас заперечує його в стані розпачу: *«Я став думати про Бога. У мене зринув спогад про Верховну Істоту, що, як кажуть, існує десь там, у безконечному просторі. Ні, я не збирався затопити Богові в пику, відлупцювати його за ту кривду, якої він хотів завдати мені — тобто Дженні. Мої думки мали зовсім інше спрямування. Бувало так: я прокидався зранку й згадував: Дженні зі мною. Ще зі мною. Зрозумійте мене: стривожений і збентежений, я сподівався, що десь існує Бог, якому я можу подякувати»*. У такі моменти іронія втрачає сенс, залишаючи місце тільки горю.

Відкриття сенсу життя. Дорослішання стає етапом переоцінювання цінностей — і воно можливе за умови жертви. Саме такою жертвою стає смерть Дженні, яка відкриває для героя вищий сенс життя: його цінність ми пізнаємо разом із втратами, а сенс кохання відкриває переживання за його зникнення. Так само — і його зміст. У ньому немає ані виграшу, ані вигоди, воно не вимірюється умовностями вищого товариства, статків і комфорту. Роман повертає та утверджує цінність кохання саме через його самоцінність — їй книжка завдячує фразою, що стала напівкрилатою: *«Кохання — це коли ні про що не шкодуєш»* (*Love means not ever having to say you're sorry*), а в екранізації А. Хіллера набула ширшого значення: *«Кохання — це коли не потрібно ні про що жалкувати»* (*Love means never having to say you're sorry*).



Масова література — література, яку видають великими накладками, що орієнтована на найширші кола читачів, зумовлює спрощений виклад історій і зменшення художніх засобів.

Монотематичність — характеристика твору чи тем письменника, указує на зосередженість на одному наборі ідей та сюжетних моделей, у яких автор знаходить нові відтінки значень і смислів.

Субкультура — поняття на позначення частини культури суспільства, що відрізняється від моделі загальноприйнятої поведінки, а також носіїв цієї моделі.



ІСТОРІЯ КОХАННЯ (1969)

Роман
(Скорочено)

1

Жила собі дівчина. Дожила до двадцяти п'яти років і померла. Що говорять у таких випадках?

Що була вона вродлива. І розумна. Що любила Моцарта, Баха, бітлів. І мене. Якось, коли вона звалила в одну купу цих світочів музики й вашого покірного слугу, я спитав, за яким усе-таки принципом мають розподілятися її лаври, і вона, усміхнувшись, відказала: «За алфавітним». Я тоді, пригадую, теж усміхнувся. А тепер — сиджу й думаю: «А як, власне, мене в тому списку було записано?» Якщо на ім'я, то я стояв за Моцартом. Якщо ж на прізвище — то десь між Бахом і бітлами. І так, і так виходить не перше місце, і це чомусь страшенно мене гризе: я ж бо звик скрізь бути першим. Гени, фамільна спадковість!

На останньому курсі я взяв собі за звичку працювати в бібліотеці Редкліффа¹. (...) Передусім тому, що в цій бібліотеці стояла справжня тиша, мене там ніхто не знав і від роботи не відволікав. (...)

А втім, як водиться у нас, у Гарварді, за день до заліку з історії я ще не тримав у руках жодної книжки з обов'язкового списку. Отож, зайшовши до бібліотеки, я пішов прямо до видачі, з наміром узяти один-єдиний том, який, сподівався, і вивезе мене завтра. На видачі чергували двоє дівчат. Одна висока — з тих, що грають у теніс і в усіякі інші ігри. Друга — в окулярах, учена мишка. Я обрав чотириогокого Гризуна науки.

— Дайте мені «Пізнє середньовіччя».

Вона скося глянула на мене:

— Хіба у вас немає бібліотеки?

— Наскільки мені відомо, студенти Гарварда мають право користуватися вашою бібліотекою.

— Ви мені про закон, містере Шпаргалето, а я вам — про етику. У вас у Гарварді — п'ять мільйонів книжок, а у нас тут — злиденні кілька тисяч.

Ото ще надлюдина в спідниці. (...) За інших обставин я залюбки позбиткувався б із неї — я це вмію, але сьогодні мені потрібна була та клята книженція.

— Слухайте, мені дуже потрібна та книженція.

¹ Приватний жіночий коледж у Кембриджі, штат Массачусетс (США).



- Чи не можна без вульгарностей, містере Шпаргалето?
- Чого це Ви охрестили мене Шпаргалето?
- Того, що вигляд у вас такий: багатий і дурний, — відповіла вона, знімаючи окуляри.
- От і не вгадали. Я бідний, але розумний.
- Це я бідна й розумна, містере Шпаргалето, а Ви — ні.

Вона виключно дивилася на мене своїми карими очима. Ну, гаразд, оте «багатий» я б ще проковтнув, але за «дурного» спуску не дам, і гарні очі тебе не виручать.

- Який це йолоп сказав Вам, що Ви розумні? — питаю.
- Я сама знаю. От із Вами я і кави за одним столом не пила б.
- А я Вас ніколи і не запросив би.
- От Вам і доказ, — зраділа вона, — доказ того, що Ви дурний. (...)

Скапітулювавши в останню мить, — тобто вдавши раптом, що чашка кави в її товаристві стала моєю найзаповітнішою мрією, — я отримав «Пізнє середньовіччя». (...) За свою відповідь на запитання я отримав «відмінно» з мінусом, і, до речі, таку саму оцінку я дав ніжкам Дженні, коли вона вперше вийшла з-за бібліотекарського столу. А от її вбрання не викликало в мене захвату; як на мій смак, воно було аж надто богемне. (...)

Ми пішли до дешевого ресторану «Ліліпут», розташованого поблизу бібліотеки. (...) Я замовив дві кави й шоколадне тістечко з морозивом (для неї).

— Мене звуть Дженніфер Кавіллері, — сказала вона. — Я американка італійського походження. (...) — Спеціалізуюся з музики, — додала потім.

- А мене звуть Олівер, — відрекомендувався я.
- Це ім'я чи прізвище?
- Ім'я, — відповів я, а тоді признався, що прізвище моє — Барретт.
- Пишеться так само, як прізвище поетеси¹? — жваво поцікавилася вона.
- Так само, — підтвердив я. — Тільки ми з нею не родичі.

Запала мовчанка, і я в думці подякував їй за те, що не почув від неї знайомого й остогидлого: «Отже, так само, як назва корпусу?» Бо така вже мені випала доля — бути родичем отого типа, що збудував Корпус Барретта, найбільшу й найпотворнішу споруду на території Гарвардського університету, колосальний пам'ятник багатству, марнославству й безпардонному гарвардському снобізму моєї родини.

Дженні надовго припинила. Чому? Невже нам більше немає про що розмовляти? Чи, може, вона втратила до мене інтерес через те, що я — не родич, а тільки однофамілець поетеси? (...)



Кадр із кінофільму

Щоб якось заповнити паузу, я погортав її зошит. Почерк чудний — маленькі загострені буквочки (...). А курси лекцій слухає такі, що на них простий смертний і не потикається: «Порівняльне літературознавство-105», «Музика-150», «Музика-201»...

— «Музика-201»? Це, здається, з програми випускного курсу?

Вона ствердно кивнула, не стримавши гордовитої усмішки.

- Поліфонія ренесансної доби.
- А що таке поліфонія?

- Із сексом — ніякого зв'язку, містере Шпаргалето. (...)
- Слухайте, Ви знаєте, з ким розмовляєте?
- Авжеж. — І в очах — глум. — Ви — власник Корпусу Барретта.
- Ні, вона таки не знає, хто я такий.
- А от і не власник. То мій розумаха-прадід міг бути власником, але подарував корпус Гарварду.
- Подарував, щоб його правнука, дарма що він ніякий не розумаха, без усяких перепон прийняли в студенти? (...)
- Дженні, якщо Ви маєте мене за нікчему, навіщо було напрошуватися на чашку кави?
- Вона подивилася мені просто в очі, усміхнулась і відповіла:
- Ви гарно скроєні. (...)
- Прощаючись із Дженні біля дверей її гуртожитку, я думав не про поразку, а про перемогу над цією кусючкою.
- Послухайте, Ви, кусючко, у п'ятницю в нас відбудеться хокейний матч із Дартмутом.
- То й що?
- Приходьте. Я Вас запрошую. (...)

2

- Олівер Барретт IV
Іпсвіч, Массачусетс
20 років
Спеціальність: суспільствознавство.
Успішність: занесений до Списку пошани деканату за успіхи в навчанні 1961, 1962, 1963 роки.
Участь у Першій збірній хокейній команді: 1962, 1963 роки.
Обраний фах: юриспруденція.
Рік навчання: випускний.
Зріст: 5 футів 11 дюймів.
Маса: 185 фунтів.
Дженні вже, мабуть, прочитала мої дані в програмці. (...)
- Під час розминки на льоду я не те, що не помахав рукою, — навіть не глянув у її бік. А проте в мене було таке враження, ніби вона весь час відчувала на собі мій погляд. (...)
- У середині другого періоду ми перегравали дартмутців із рахунком 0:0. Тобто ми вдвох з Дейві Джонстоном уже пристрілялися до їхніх воріт і мали от-от загатити шайбу в сітку. (...)
- Ел Реддінг, центральний нападаючий дартмутців, прорвався в нашу зону, я блокував його корпусом, відібрав шайбу й повів її низом. Ліворуч ішов Дейві Джонсон, але я вирішив сам провести її до воріт. (...)
- Суддя дав свисток. (...) Штраф? Мені? (...) Обурено хитаючи головою, я поїхав на відсидку. Стукіт моїх ковзанів по дерев'яному настилу заглушило радіоповідомлення:
- Штраф гравцеві Гарварда Барретту. Дві хвилини за затримання. (...)
- Я сидів, відсапуючись, утупивши очі в підлогу: не хотілося дивитися, як дартмутці, користуючись чисельною перевагою, давлоть наших.
- І не соромно Вам сидіти, коли Ваші товариші грають?
- Я впізнав голос Дженні, але вдавав, ніби не чую, і загорлав разом з усіма:
- Гар-вард, упе-ред! (...)





Кадр із кінофільму

- Це не дуже ганебно?
- Дженні, будь ласка, дайте мені зосередитися!
- На чому?
- На тому, як я рахуватиму кістки паскуднику Елу Реддінгу! (...)
- Для Вас не існує правил? (...) Ви й мені коли-небудь «порахуєте кістки»?
- Я відповів не озираючись:
- Якщо не замовкнете — зроблю це навіть тепер.
- То краще, я піду звідси. До побачення. (...)

Публіка привітала мене радісним ревищем. «Бар-ретте, уперед! На-ша бе-ре!» Хоч би Дженні ховалася в ту мить, не чути скандування на мою честь вона не могла. Тож хай собі ховається. А все ж таки — де вона? (...) Я дозволив собі подивитися на трибуну — і побачив-таки Дженні. (...)

— Давай, Олівере, давай! Постинай їм ключкою довбешки!

У цьому бедламі я впізнав і голос Дженні — дикий бойовий клич, який озвався музикою в моїх вухах. (...) Гарвард відкрив рахунок!

За мить ми обіймалися та цілувалися. Публіка билася в істеричі. (...)

Сьогодні думки мої були про гол, забитий мною, і про гол, забитий із моєї подачі, а ще про те, що я вже забезпечив собі участь у першій збірній третій рік підряд.

— Прикручуєш коліно, Оллі? — Це був Джекі Фелт, наш тренер і самозваний духовний наставник. (...)

Спекавшись його, нарешті, я плюхнувся у ванну, підставив струменям своє приємно натомлене тіло й заплющив очі, віддаючись теплу, що огортало мене. Благодать!

«Господи! А Дженні! Вона ж, мабуть, чекає надворі! Якщо не пішла. Господи, не йди, Дженні! Я зараз!» (...) Спина була ще мокра, коли я вилетів із парадних дверей Діллон-хауса. (...)

Я пробився крізь натовп уболівальників, напружено вдивляючись у темряву. І тут вона визирнула з-за куща — обличчя закутане в шарф, тільки очі видно.

— Ну, знаєте, Шпаргалето, холод тут у вас собачий.

Як же я зрадив! (...)

Несподівано для самого себе, я цмокнув її в чоло. (...)

— Я дозволила Вам цілувати мене?

— Даруйте. Я захопився.

— А я — ні. (...)

Я поцілував її ще раз. Не цмокнув у чоло, а припав до уст. Надовго. До солодкого запаморочення. Коли той поцілунок закінчився, вона не випустила з рук мої рукави. (...)

— Послухай, Джен, може статися так, що я кілька місяців не дзвонитиму тобі. (...) А може статися й так, що я подзвоню тобі, щойно вскочу до своєї кімнати. (...)

Я зачиняю двері під новий сплеск нелюдських звуків, знімаю черевики, лягаю горілиць на ліжко й набираю номер Дженні. Ми розмовляємо пошепки. (...)

— Мені здається, що я ... Що я закохався в тебе.

Мовчання. Потім вона каже тихо-тихо:

— Я б відповіла... котися під три чорти!
Вона кидає трубку. Мене це не бентежить. І не дивує. (...)

4

— Дженні в холі, розмовляє по телефону.

Цю інформацію я почув від чергової по гуртожитку, перше ніж устиг назвати себе й пояснити, до кого прийшов у Бріггс-хол того вечора в понеділок. Поза сумнівом, то було очко на мою користь. (...) Дженні розповіла подругам, що зустрічається зі мною. (...)

З ким же це Дженні може так довго балакати. (...) Я мав відомості про те, що Мартін Девідсон, старшокурсник Адамс-хауса й диригент ансамблю імені Баха, вважає себе по праву претендувати на її увагу. (...) З ким це вона розмовляє? Це не з Девідсоном (...)

— Дуже скутила, Філе. До побачення, любий.

Кладучи трубку, вона помітила мене, але навіть не зашарілася. Навпаки, усміхнулася та послала мені рукою поцілунок (яка двоєдушність!). А приступивши ближче, цмокнула в неущожену щоку. (...)

Коли ми вийшли, я набрав повні легені вечірнього повітря і, прочиняючи дверцята своєї машини, удавано байдуже спитав: (...)

— М-м... А хто такий Філ?

Умощуючись у машині, вона так само байдуже відказала:

— Мій батько. (...)

Її виховував батько, (...) він пекар і живе в Кренстоні, у штаті Род-Айленд. Коли вона була зовсім малою, її мати загинула в автомобільній катастрофі. Приголомшений батько (...) довіку заборонив дочці сідати за кермо автомобіля. (...)

— А ти свого як звеш? (...)

— Сучим сином, — не змигнувши оком, вимовив я слова, які залюбки приліпив би до нього.

— І це ти кажеш йому в обличчя?

— Я ніколи не бачу його обличчя.

— Він ходить у масці?

— Ти вгадала. У кам'яній масці. З найтвердішого каменю.

— Облиш. Він не може не пишатися тобою, усе-таки ти зірка гарвардського спорту! (...)

— Він і сам був зіркою, Дженні. (...)

— Більшою, ніж нападаючий збірної?

— Він брав участь в Олімпійських іграх 1928 року. Веслування на одиночці. (...) У фіналі він посів тільки шосте місце. (...)

Може, хоч тепер вона зрозуміє, що бути Олівером Барреттом IV означає відчувати себе щодня в затінку як не бридкої сірої кам'яниці на терені Гарвардського університету, то чиєсь фізичної зверхності, чиїхось спортивних досягнень. І те, і те фатально тяжіє над тобою, і ніякої тобі ради немає.

— Але чому «сучий син»? Чим він заслужив на таке прізвисько? — спитала, нарешті Дженні. (...)

— Він примушує мене бути «правильним». (...)

Я пояснив їй, що мене намагаються запрограмувати за Кодексом Барреттів, а мені це — як собаці перець. Невже вона сама не бачить, як мене сіпає, коли доводиться після прізвища проказувати ще й числівник? (...)

— Мені остогидло те, що іншого від мене й не чекають! — Я почував себе страшенно незручно, висловлюючи думки, якими досі ні з ким не ділився, але ж повинна й вона знати правду. (...)



— Та він просто дуже заклопотана людина. Усі оті підприємства, банки забирають, мабуть, силу енергії та часу!

— Господи, Дженні, на чиєму ти боці?

— А це хіба війна? (...) Це просто смішно, Олівере. (...)

5

(...) — Олівере, ти завалиш екзамен, якщо не читатимеш, а тільки дивитимешся, як я читаю. (...)

— Послухай, ти, самозакохана гадючко, не думай, що ти така вже велика красуня!

— Я б не думала, якби твої очі мені цього не казали.

Я кинув на підлогу книжку, перейшов кімнату й став над нею.

— Дженні, як я можу читати Джона Стюарта Мілла, коли на думці в мене тільки ти! (...)

— Олівере, Олівере, я казала вже, що кохаю тебе?

— Ні, Джен.

— А чому ти не питав?

— Щиро кажучи — боявся.

— То спитай тепер.

— Ти кохаєш мене, Дженні?

Вона подивилася мені в очі й спитала — звісно, не для того, щоб ухилитись од відповіді.

— А як ти думаєш?

— По-моєму, кохаєш. Здається. Схоже на те.

І поцілував її в шию.

— Олівере!

— Що?

— Я не те, що кохаю тебе.

О, Господи, знову за старе?

— Я дуже, дуже тебе кохаю.

6

Я всім серцем люблю Рея Стреттона. Ні, він не зірка футболу (...), але кращого товариша по кімнаті, кращого приятеля не знайти. (...)

— Невже ти закохався? У твоєму віці? Господи, Господи, мені страшно за тебе, старий. ...Ця дівчина заарканила тебе.

— Ну, так уже й заарканила, — відказав я. — Такого, як я, заарканити не просто. (...)

На цей концерт у Данстер-хаусі я йшов сам, без Дженні. Я йшов слухати її гру — соло на клавесині в П'ятому Бранденбурзькому концерті Баха. (...) Боже, як я пишався нею! Як на мене, вона не зробила жодної помилки. (...)

— Будь ласка, не перебільшуй, Барретте. Я граю непогано. Але не геніально. Навіть не на рівні гарвардської збірної. Непогано — і край. Домовилися? (...)

— Гаразд, домовилися. Ти граєш непогано. Я тільки хочу побажати тобі: не захоплюйся теорією, не кидай грати.

— А я й не збираюся кидати. Якщо вже я домовилася про уроки з Надею Буланже... (...) Це відома вчителька музики. У Парижі. (...) Вона набирає дуже мало учнів з Америки. Мені пощастило. Мені вже й стипендію призначено — і досить пристойну.

— Дженніфер, ти їдеш до Парижа?

— Я ще жодного разу не була в Європі. А тут — Париж. Уявляєш собі?

Я схопив її за плечі — не знаю, може, надто грубо. (...)



— Не будь дурником, Оллі, — сказала вона. — Це ж однаково має статися.
 — Що — має статися?
 — Ми закінчимо університет, і наші шляхи розійдуться. Вони в нас різні. Ти станеш юристом... (...)

Вона подивилася нарешті мені в очі. І погляд її був сумний.

— Оллі, ти належиш до династії мільйонерів, а я — соціальний нуль. (...) Гарвард — це немов торба Діда Мороза, у яку можна запхати будь-яку іграшку. Та коли Різдво закінчується, тебе з тієї торби витрушують... — Вона повагалася. — І кажуть: геть на місце, туди, звідки прийшла! (...)

— ...Тільки не кидай мене, Дженні. Будь ласка.

— А як же стипендія? Як Париж — мрія мого розтриклятого життя?

— А як наше майбутнє, наше одруження? (...)

— Хтось згадав про одруження?

— Я згадав. І ладен усе повторити.

— Ти хочеш одружитися зі мною?

— Так.

Вона закинула голову і, не всміхаючись, запитала:

— Чому?

Дивлячись їй просто в очі, я відповів:

— Тому.

— О, — сказала вона, — це дуже поважна причина.

Потім вона взяла мене за руку (так, за руку, а не за рукав), і ми пішли далі понад річку. Мовчки. Бо, зрештою, усе, що треба було сказати, було сказано.

7

Від мосту на тій річці до Іпсвіча, у штаті Массачусетс, їхати хвилин сорок. (...)

— Ти женеш, мов божевільний, — сказала Дженні. (...) Ти заженеш нас обох у домовину, перш ніж твої батьки нас повісять.

— Послухай, Джен, мої батьки — прекрасні люди. (...)

Питаєте, нащо я віз її на оглядини? Питаєте, невже мені справді потрібне було благословення Старого Не-хи-хи? Зараз поясню: по-перше, цього зажадала Дженні («Так заведено, Оллі»), а по-друге, — куди ж ти втечеш від того простого факту, що Олівер III був моїм банкіром у найвульгарнішому розумінні цього слова! Адже він платив за моє навчання.

Отож я робив усе, «як заведено», тобто їхав із Дженні на недільний обід. Бо такі речі роблять тільки за обіднім столом і тільки в неділю. (...)

Двері відчинила Флоренс, віддана старенька покоївка родини Барреттів. (...)

Мої батьки, оголосила Флоренс, чекають нас у бібліотеці. Ідучи повз портрети, Дженні раз у раз вражено охала. (...) ...Тільки тепер побачила всі відгалуження генеалогічного дерева Барреттів — серед них і ті, що мали зовсім інші прізвища. (...)

— Господи Ісусе, — бурмотіла Дженні. — Із цієї галереї я зрозуміла нарешті топонімію половини гарвардських споруд! (...)

— А-а, вітаю, вітаю. (...)

— Добридень, тату. Познайомся з Дженніфер...

— Вітаю Вас.

Перше ніж я встиг повністю відрекомендувати Дженні, він уже тиснув їй руку. Я зауважив, що вдягнений він не в один із своїх банкірських костюмів. Ні, на Олівері III





Кадр із кінофільму

була модна спортивна куртка. А на обличчі замість звичної маски я побачив підступну посмішку. (...)

— Прошу, заходьте, знайомтеся з місіс Барретт.

Так, на Дженні чекало ще одне випробування, ще одна честь, яка випадає тільки найобранішим з обраних: знайомство з Веселушкою Елісон Форбс, нині Барретт. (...)

— Знайомтеся: моя дружина Елісон, а це — Дженніфер... (...)

— Кавіллері, — чемним голосом озвалася Дженні, поправляючи мене: уперше й востаннє в житті я перекрутив її прізвище.

— Як у *Cavalleria Rusticana*¹? — спитала мати, тільки для того, щоб довести, що, хоч університетів вона не закінчувала, але культури їй не бракує.

— Атож, — усміхнулась їй Дженні. — Тільки ми не родичі. (...)

На якийсь час запала тиша. Я спробував увімкнути шосте чуття та вловити, що відбувається. Мати, безперечно, намагалась оцінити Дженніфер — придивлялася до її одягу (сьогодні аж ніяк не богемного), її манери триматися, прислухатися до її вимови й інтонацій. (...) Дженні, можливо, оцінювала мою матір. (...) Може, вона оцінювала й Олівера III. Цікаво, чи помітила вона, що батько на зріст вищий від мене? (...)

Згодом у мене в руках опинилася чашка із чаєм.

— Дякую, — сказав я. І додав: — Нам скоро їхати. (...)

Мати подивилася на мене (що траплялося вельми нечасто).

— А як же обід? Невже ви не залишитеся?

— М-м... Не можемо, — відповів я.

А Дженні майже водночас сказала:

— Авжеж, залишимося. (...)

— Чому? — спитав я.

— Тому, що я голодна, — відповіла вона. (...)

8

Хвалити Бога, ми нарешті поверталися до Кембриджа. (...)

— Як це все-таки гидко! — сказала вона. (...)

— Що ти мала на увазі, кажучи, що тобі гидко, Джен? — спитав я нарешті.

— Твоє ставлення до батька. (...)

Я вислухав цілу лекцію про батьківську любов. Усю італійсько-середземноморську концепцію із цього питання. І все, що вона думає про мою негідну поведінку. (...)

¹ «Сільська честь» — опера П'єтро Масканьї.

— Ти знайшов спосіб дошкулити йому, одружившись із Дженніфер Кавіллері.

Я стримував себе, доки поставив машину на стоянці перед рибним рестораном. А тоді обернувся до Дженніфер, не тямлячи себе від люті: (...)

— Дженні, ти не віриш, що я тебе кохаю? — загорлав я.

— Вірю, — не підвищуючи голосу, промовила вона. — Але по-своєму, по-ненормальному, ти закоханий у моє низьке соціальне походження. (...)

Я, мабуть, люблю в Дженні її вміння бачити мене наскрізь, розуміти без слів. Уміння, яке вона щойно продемонструвала знову, довівши, що мені далеко до людської досконалості! Чорт, таке важко проковтнути. Але, знаючи мої вади, вона все-таки кохає мене! Більше того, вона має мужність визнати власну недосконалість — то чого ж я вартий порівняно з нею? Я просто не знав, що їй відповісти. (...)

Обідали ми (...) у бостонському Гарвардському клубі, тобто — в оточенні батькових однокурсників, клієнтів, шанувальників. Ясна річ, батько навмисне обрав саме це місце. Я не прислухався до того, що мурмотіли, дивлячись на нас, завсідники цього закладу. (...) Між нами тим часом точився один із тих безпредметних діалогів. Тільки цього разу безпредметність його була для мене просто нестерпна.

— Татуню, ти ще не сказав ні слова про Дженніфер.

— А що тут казати? Адже ти поставив нас перед *fait accompli*¹.

— Але якої ти думки про неї?

— На мою думку, Дженніфер — чудова дівчина. І те, що вона, маючи таке походження, спромоглася пробитись аж у Редкліфф... (...)

— Ближче до суті, татуню!

— Суть не в дівчині, — сказав він. — Уся суть — у тобі.

— Тобто?

— У твоєму бунті. Ти бунтуєш, сину.

— Батьку, я не розумію, як можна назвати бунтом бажання одружитися з гарною та розумною студенткою Редкліффа. Вона ж не хіппі, їй не бракує здорового глузду й ...

— Так. Але бракує чого іншого. (...)

— Що тобі в ній найбільше не подобається — бідність чи те, що вона католичка?

Він відповів майже пошепки, злігши грудьми на стіл:

— А що тобі в ній найбільше подобається?

Я сказав йому, що зараз підведуся та піду геть.

— Краще буде, якщо ти залишишся. І заговориш, нарешті, як чоловік. (...)

Я залишився. І тим страшенно потішив Сучого сина. Він не сумнівався, що здобув ще одну перемогу наді мною.

— Я маю до тебе одне-однісеньке прохання: почекай трохи, — сказав Олівер Барретт III.

— Розшифруй, будь ласка, що означає те «трохи».

— Здобудь учений ступінь з юриспруденції. Якщо те, що виникло між вами, справжнє, воно витримає випробування часом. (...)

— Тобі ще немає двадцяти одного року. За законом, ти ще не дорослий.

— Чхав я на всі ваші розтрикляті закони! (...)

— Якщо ти одружишся з нею тепер, у тебе не залишиться ні цента за душею.

Я не притишив голосу. Чхав я на їхні правила пристойності.

— Татуню, у мене залишиться душа. Але ти не знаєш, що це таке.

Отак я вийшов з його життя — щоб розпочати своє власне.

¹ Доконаним фактом (*фр.*).



Потрібно було ще відбути візит до Кренстона, що знаходиться на південь від Бостона. (...) Після катастрофи, якою обернулося знайомство Дженніфер із моїми батьками, я без особливого ентузіазму думав про зустріч із майбутнім тестем. (...) Одне слово, я мав зіткнутися з тими емоційними комплексами, які становлять зміст підручників із психопатології. І до цих обставин треба додати ще й ту, що тепер у мене за душею не було ані цента. (...) Уявіть собі, що скаже добрий старий містер Кавіллері, почувши, що, принаймні на три найближчі роки, його майбутній затьок планує зовсім протилежне: жити на утриманні своєї дружини! Чи не вкаже після цього добрий старий містер Кавіллері женихові на поріг і чи не допоможе йому опинитися за дверима добрим штурханом? (...)

Глянувши на мене, вона вкотре вже детальніше переповіла розмову зі своїм батьком. Він радіє. (...) Батька спочатку ошелешило те, що дочка його стане місіс Олівер Барретт IV¹. Отямившись, він застеріг дочку: «Не порушуй одинадцятої заповіді».

- А що в ній? — спитав я.
- Не цурайся свого батька. (...)
- Чи знає він, що я — бідний?
- Знає.
- І його це не обходить?
- Принаймні це те, що нас робить рівними. (...)

Дженні мешкала на Гемільтон-авеню — нескінченній вулиці, забудованій дерев'яними будинками, перед якими в затінку миршавих дерев бавилися дітлахи. (...) Доти я ніде в Америці не бачив на вулицях такої кількості людей. Діти — дітьми, але не менше було й дорослих. (...) Дженні вискочила перша. У Кренстоні вона виявила дивовижну моторність, нагадуючи мені верткого коника. Коли глядачі на ганках побачили, кого я привіз, з їхніх горлянок вихопилося одностайне — майже як на стадіоні — оглушливе вітання. Та це ж мала Кавіллері, гордість та окраса нашої вулиці. (...) Я вийшов із машини й відчув, що опинився в центрі загальної уваги. (...) І ось нарешті я ніяково зупиняюся на порозі, Дженні каже: «Знайомся — мій батько», і Філ Кавіллері, жилавий (...) чоловік років під п'ятдесят, типовий мешканець Род-Айленда, простягає мені руку. (...)

- Добридень, сер.
- Філ, — виправляє він мене. — Так мене звуть. Філ.
- Добридень, Філе, сер, — промовляю я, усе ще тиснучи йому руку.

А по хвилі збентеження — переляк, коли містер Кавіллері, випустивши, нарешті, мою руку, обертається до дочки й на повний голос горлає:

— Дженніфер!

А потім вони кидаються одне до одного. Обіймаються. Міцно-міцно. (...) І все, що містер Кавіллері може сказати з приводу цієї ситуації, зводиться до одного слова, повторюваного тепер уже стиха: «Дженніфер!» І все, що може відповісти йому дочка, випускниця Редкліффа (і власниця диплома з відзнакою!), зводиться теж до одного слова: «Філе!»

А я відчуваю себе третім зайвим. (...)

Філ та його дочка робили все, щоб я безстанно щось жував, то на розмови мені просто



Кадр із кінофільму

¹ За англomовною традицією, дружину офіційно називають іменем і прізвищем її чоловіка.

не залишалося часу. Боячись образити господаря, я ум'яв рекордну кількість італійських тістечок — не менше як по два кожного гатунку. А потім потішив обох Кавіллері, виголосивши промову на тему, які з них були найсмачніші.

— Він молодець, — сказав Філ Кавіллері своїй дочці. (...)

— Я ж казала тобі, що він молодець, Філе, — усміхнулася дочка містера Кавіллері. (...)

— Дякую, сер. Щиро дякую за Ваші слова. Ви знаєте, як я ставлюся до вашої дочки, сер. А тепер — і до Вас. (...)

За обідом (тістечка, як виявилося, подавали лише для того, щоб заморити черв'яка) Філ спробував повести зі мною мову, самі знаєте, про що. Він чомусь узяв собі в голову, що може примирити Олівера III з Олівером IV.

— Давайте я побалакаю з ним по телефону, як батько з батьком, — запропонував він. (...) Я не можу сидіти склавши руки! Як це так — щоб відмовився від рідної дитини?!

— Але ж я теж від нього відмовився, Філе.

— Щоб я такого більше не чув! — вигукнув він, скипаючи невідомим гнівом. — Батькову любов треба поважати, нею треба пишатися! Батькова любов — це особлива, рідкісна любов. (...)

— Між батьком і мною більше не існує телефонного зв'язку. Між нами — холодна війна!

— Ет, повір мені, Олівере, твій батько відтане. І хочеш знати, коли саме? Коли ви намагаєте піти до церкви... (...) Я певен, що ваш шлюб Господь благословить у будь-якій церкві. (...)

— Розумієте, ні я, ні Джейн у Бога не віримо. І лицемірити не хочемо. (...)

— А чи можна поцікавитися, хто ж у такому разі оформить ваш шлюб?

— Ми самі, — відповів я.

Він приголомшено глянув на дочку — мовляв, невже це правда? Вона кивнула. Я все сказав правильно. (...) Дженні пояснила, що церемонію проведе в Гарварді університетський капелан («Ага, усе-таки капелан», — пробурмотів Філ), а наречений та наречена обмінюються відповідними фразами. (...)

Коли ми поверталися до Кембриджа, я спитав Дженні, якої вона думки про наш візит.

— Усе було гаразд, — відповіла вона.

10

Містер Вільям Ф. Томпсон, заступник декана юридичного факультету Гарварда, не міг повірити власним вухам.

— Чи правильно я зрозумів вас, містере Барретт? (...)

— Цього року мені потрібна стипендія, сер, — сказав я. — Усе це дуже прикро. Саме тому я й звернувся до Вас, сер. Наступного місяця я одружуюсь. Обоє ми будемо працювати все літо. Потім Дженні, тобто моя дружина, піде на постійну роботу: викладатиме в приватній школі. На проживання ми заробимо, але ж треба платити за навчання. А платня у Вас дуже висока. (...) Містере Томпсон, мені потрібна стипендія, — сказав я. Уже втретє. — На рахунок в мене абсолютний нуль, а я в списках студентів.

— Але ж термін подачі заяви на стипендію давно минув, — заявив містер Томпсон, знайшовши нарешті нормальну зачіпку. (...)

Коли я виходив із кабінету, декан пробурмотів ображено:

— Яка несправедливість!

Я погодився з ним усією душею.



Дженніфер отримала диплом у середу. Із цієї нагоди до Кембриджа прибула сила-силенна родичів із Крестона, приїхала навіть тітонька з Клівленда. Я зустрівся з ними під час урочистої церемонії. За попередньою домовленістю мене рекомендували не як жениха, і Дженні була без обручки: усе це для того, щоб ніхто не образився (заздалегідь), не отримавши запрошення на весілля. (...) У четвер я зрівнявся з Дженні, отримавши диплом Гарвардського коледжу — диплом мій, так само як і її, був із відзнакою. (...)

І досі не знаю, чи був там присутній Олівер Барретт III. (...) Квитки, призначені для моїх батьків, я, само собою зрозуміло, віддав Філові й Дженні. (...)

Одружилися ми в неділю. (...) Шлюбна церемонія відбувалася в корпусі Філіпса Брукса, старій будівлі на північ університетського двору. Керував церемонією Тімоті Блаувелт, унітаріанський капелан нашого коледжу. Певна річ, був там і Рей Стреттон. Запросив я і Джеремі Нахума, свого шкільного приятеля. (...) Дженні запросила свою подругу з Брігс-хола, а також (...) довготелесу напарницю з бібліотеки. І, звичайно, Філа. (...)

— Друзі мої, — звернувся містер Блаувелт до всіх присутніх, — ми прийшли сюди, щоб стати свідками єднання двох сердець. Послухаймож рядки, які молодята вибрали, щоб прочитати в цю священну хвилину. Перше слово — наречений.

Стоячи обличчям до мене, Дженні прочитала вірш, ... це був сонет Елізабет Барретт-Браунінг.

Краєчком ока я бачив Філа Кавіллері: він стояв блідий, губи розтулені, а очі світилися від подиву й захоплення.

Настала моя черга. (...) Я обрав уривок, у якому було все, що я хотів би сказати своїй коханій:

...Я даю тобі руку!

Я даю своє кохання, цінніше за гроші,

Я даю всього себе перед олтарем і законом.

Чи даси мені себе? Чи підеш зі мною в дорогу?

Чи ми йтимемо поряд аж до краю й кінця?

Я закінчив, і хвилину в кімнаті стояла дивовижна тиша. Потім Рей Стреттон простягнув мені обручку, і ми з Дженні — самі — дали шлюбну обітницю, присягаючись любити одне одного й піклуватися одне про одного, поки нас не розлучить смерть.

Владою, даною йому від громади Массачусетса, містер Тімоті Блаувелт проголосив нас чоловіком і дружиною. (...)

Наше щоденне життя протягом перших трьох років можна змалювати одним словом: скрута. Від ранку до ночі ми думали тільки про те, як нашкрябати грошей на найпотрібніші речі. У найкращому разі нам ледве щастило звести кінці з кінцями. І, до вашого відома, у такому житті немає ані краплі романтики. (...) Життя змінилося. Навіть найпростіше рішення мало бути затверджене бюджетним комітетом, що безперестанку засідав у мене в голові. (...)

Наш медовий місяць ми провели на яхті разом із дітьми, яких було двадцять одне. Я керував тридцятишестифутовим «родсом» від сьомої години ранку, аж поки моїм пасажирам не набридло кататися. Дженні була дитячою вихователькою. Працювали ми в морському клубі в Денніспорті (недалеко від Геєнніса). (...) Треба віддати належне нам обом: хоча ми з Дженні цілий день чутливо ставилися до клієнтів, — адже їхні «чайові» були не



останнім засобом поповнення нашого бюджету, — проте одне до одного ми ставилися теж чутливо. Я кажу «чутливо», бо мені бракує слів, щоб змалювати, що означає кохати Дженніфер Кавіллері й бути її коханим. Пробачте, я хотів сказати Дженніфер Барретт.

Перед виїздом у Кейп-Код ми знайшли в Норт-Кембриджі дешеву квартиру. (...)

У вересні ... ми повернулися з моря. (...)

— Як заміжня жінка, вважаю, що це місце зовсім не придатне для житла.

— Що ж ти збираєшся робити?

— Поговорю з чоловіком. Він вживе заходів.

— Чоловік — це я.

— Справді? Доведи, що ти мій чоловік.

— Як саме? — запитав я.

— Перенеси мене через поріг. (...)

До нашої «справжньої» домівки було двадцять чотири сходинки, і на порозі мені довелося стати, щоб віддихатися. (...)

Моє славетне прізвище відкрило нам кредит у місцевій крамниці, де звичайно не давали студентам нічого у борг. Проте воно завдало нам чималої шкоди там, де я найменше цього сподівався, — у Шейділейнській школі, Дженні влаштувалася викладачем.

— Звичайно, платня у нас нижча, ніж у державній школі, — сказала їй директриса, міс Енн Міллер Уїтмен, і висловила впевненість, що для члена родини Берреттів ця «обставина» не має ніякого значення. (...) Зауваження Дженні, що членам родини Берреттів доводиться платити за помешкання так само, як і іншим людям, міс Уїтмен сприйняла за дуже дотепний жарт. (...)

13

Містер Олівер Барретт III із дружиною просять Вас ушанувати своєю присутністю обід на честь шістдесятиріччя містера Барретта, що відбудеться в суботу, шостого березня, о сьомій годині вечора.

Доувер-хаус, Інсвіч, Массачусетс

Просимо відповісти.

— То як? — запитала мене Дженніфер. (...) Я вважаю, що вже пора, Олівере, — сказала вона. (...) Оллі, він подає тобі руку. (...) Схаменися, Оллі, — сказала вона благальним тоном. — Шістдесят років — це тобі не жарт. Коли ти надумаєш нарешті помиритися з ним, його, може, і на світі вже не буде.

Я дуже популярно пояснив Дженні, що ніколи не стану миритися з батьком, і попросив дати мені спокій. (...)

— Нас просять дати відповідь. (...)

Я ввічливо попросив її дати відповідь у будь-якій формі при умові, що зміст залишиться той самий: ми приїдемо хіба що тоді, коли в пеклі стане прохолодно. (...)

— Добрий вечір, сер, — промовила Дженні. Невже трубку взяв сам Сучий син? Хіба він не у Вашингтоні? «Нью-Йорк таймс» повідомляла, що він пробуде там до кінця тижня. (...) — Мені дуже шкода, — сказала вона в трубку. — Тобто нам дуже шкода, сер... Дженні знову затулила трубку долонею й заговорила підвищеним тоном: — Йому боляче, Олівере! Як ти можеш сидіти, знаючи, що батькове серце спливає кров'ю? (...) Може, сказав би хоч «здрастуй»?

Вона простягнула мені трубку. Насилу стримуючи сльози.

— Я ніколи не заговорю з ним. Довіку, — відповів я зовсім спокійно.



Вона заплакала. Зовсім не чуто, тільки сльози побігли струмком. Потім вона... вона стала благати...

— Заради мене, Олівере. Досі я ніколи не просила в тебе нічого, будь ласка.

Нас було троє. Ми стояли (мені здавалося, що батько теж тут, з нами), і всі троє чекали чогось. Чого? Моєї відповіді?

Ні, я не міг погодитися. (...)

І тоді вона зашепотіла до мене з такою люттю, якої я ніколи від неї не сподівався.

— Тварюко ти, безсердечна, — сказала вона мені й звернулася до батька, закінчуючи розмову: — Містере Барретт, Олівер хоче переказати вам, що по-своєму... — вона спинилася, переводячи дух. Її трясло від плачу, тож їй було нелегко говорити. (...) — Він дуже вас любить, — сказала вона й зразу ж поклала трубку. (...)

Я вихопив з її рук телефон, висмикнув із розетки шнур і пошпурив апарат через кімнату.

— Хай тобі біс, Дженні! Звідки ти взялася на мою голову! (...)

Я стояв біля ганку, боячись запитати, чи давно вона тут сидить, знаючи тільки одне: я її страшенно скривдив.

— Дженні, я так шкодую...

— Не треба! — перебила вона мене й тихо промовила: — Кохання — це коли ні про що не шкодуєш.

Я піднявся сходами й спинився біля неї. (...)

Ми зайшли в помешкання. Роздягаючись, вона лагідно подивилася на мене.

— Я знаю, що кажу, Олівере.

На цьому все скінчилося.

14

Лист прийшов у липні.

З Кембриджа його переслали в Денніс-порт. (...) Я помчав у школу до Дженні, яка наглядала за дітьми, які грали, здається, у кінбол, і сказав їй, наслідуючи голос Богарта¹:

— Ану, за мною. (...) — Сідай у човен, Дженніфер, — звелів я, указуючи рукою з листом, якого вона ще не побачила. (...) — Я маю розповісти тобі дещо, — сказав я.

— Невже ти не міг розповісти на березі? — викрикнула вона. (...)

— Я хотів бути з тобою сам на сам. Подивися, що я отримав.

Я помахав конвертом. Вона відразу розпізнала друкований заголовок.

— Ага, юридичний факультет Гарварда! Тебе, мабуть, вигнали?

— Не вгадала, бісова оптимістко, — викрикнув я. — Спробуй ще раз.

— Ти перший на своєму курсі!

— Не зовсім. Третій.

— Он як! — сказала вона. — Тільки третій?

— Послухай-но, усе ж таки це означає, що я працюватиму в цьому бісовому журналі, у «Юридичному віснику!» — вигукнув я.

Вона сиділа з абсолютно байдужим виглядом. (...)

— Я їду. Прощай, — сказала вона й зразу ж стрибнула у воду. Я стрибнув за нею, і наступної миті ми реготали обоє, учепившись за борт човна.

— Ага, — сказав я, здобувшись на досить вдалий дотеп, — заради мене ти ладна кинутись у воду.

— Не будь занадто самовпевнений, — відповіла вона. — Ти ж тільки третій. (...)

— Я завдячую тобі багато чим. (...)

¹ Голлівудський кіноактор.



— Ти зобов'язаний мені всім.

Того вечора ми на радощах сійнули грішми — витратили двадцять три долари в шикарному ресторані в Ярмуті, де замовляли навіть омарів. Дженні вирішила не хвалити мене, аж поки не довідається, хто ті два студенти, що, як вона висловилася, «випередили мене».

Напевно, це видається вам дурістю, але я так любив її, що, коли ми повернулися до Кембриджа, відразу ж побіг розповідати, хто ті два студенти. Мені полегшало, коли перший, Ервін Бласбенд, — він закінчив Сіті-коледж 1964 року, — виявився книжним хробаком, очкастим хлопцем того неспортивного типу, який їй зовсім не подобався. Студентом номер два була дівчина, Белла Ландау, закінчила 1964 року Брін Мор. Отже, усе вийшло на краще, оскільки Белла скидалася на суху рибину (...), і я міг досхочу подратувати Дженні, розповідаючи їй «подробиці» того, що відбувалося пізно ввечері в Геннет-хаузі, де містилася редакція «Юридичного вісника». А сиділи ми справді допізна. Нерідко я приходив додому о другій або третій годині ночі. У нас було шість спецкурсів, та ще доводилося редагувати «Юридичний вісник», а ще я написав статтю. (...)

15

Останній курс ми закінчили в тому ж порядку. Еврін, Белла та я зайняли три перші місця серед випускників юридичного факультету. Настала пора ужинок. Усі запрошували мене на роботу. Засипали пропозиціями. Манили й вабили. (...) Але я чекав, щоб мені про-сигналили зеленим прапорцем¹. Я відмовився від посад, які давали змогу зробити кар'єру; відхилив пропозицію стати помічником судді, не схотів піти на державну службу — у департамент юстиції. Я шукав собі місце з високою платнею, щоб викинути з нашого словника прокляте слово «скрута». (...)

Отож, обміркувавши все, я з благословення дружини прийняв пропозицію Джонаса й Марша, дуже солідної адвокатської контори (Марш був колись навіть генеральним прокурором), яка спеціалізувалася на справах, пов'язаних із порушенням громадянських прав. («Ти можеш водночас робити добре діло й заробляти добрі гроші», — казала Дженні). Вони прийняли мене дуже ласкаво. Старий Джонас спеціально приїхав до Бостона, запросив нас на обід у «П'єр Фор» і наступного дня прислав Дженні квіти. Цілий тиждень по тому Дженні мугикала пісеньку з приспівом «Джонас, Марш і Барретт». (...) Ну що ж, вона таки вгадала.

Дозвольте мені зазначити, що Джонас і Марш платили Оліверові Барретту IV 11 800 доларів, — такої високої платні не спромігся отримати жодний із моїх однокурсників. (...)

Олівер Барретт разом із дружиною переїхали до Нью-Йорка. Олівер мав готуватися до екзамену на звання адвоката. Молоді почали думати про народження дитини й звернулися до лікарів, які виявили, що Дженні дуже хвора.

17

(...) — Справа набагато серйозніша. Дженні дуже хвора.

— Як розуміти «дуже хвора»?

— Вона помирає.

— Не може цього бути. (...)

Я почав сперечатися з ним: мабуть, він допустився якоїсь помилки. (...). Лікар дуже делікатно пояснив, що помилка виключена: аналіз крові було зроблено тричі. Отже, діагноз не підлягає сумніву. (...)

¹ Американські долари зеленого кольору.



Я перервав його, махнувши рукою. Мені потрібна була хвилина тиші. Просто тиші, щоб освоїтися із жахливою істиною. Потім я згадав ще одну річ.

— Що ви сказали Дженні, докторе?

— Що у вас обох усе гаразд.

— Вона повірила?

— Мабуть, повірила. (...)

Лікар пояснив, що проти тієї форми лейкемії, на яку захворіла Дженні, немає ніяких засобів, і лікування (...) може полегшити страждання, уповільнити хід хвороби, але не може її вилікувати. Тому за цих обставин маю вирішувати я. Тим часом можна обійтися без лікування.

Але в цю хвилину я думав тільки одне: «До чого підло повелася з Дженні триклята доля».

— Їй же всього двадцять чотири роки! — сказав я лікарю. Ні, здається, не сказав, а крикнув. (...) Я запитав, що робити. Тобто, що мені треба робити. Він порадив якомога довше поводитися цілком нормально. Я подякував йому й пішов. (...)

18

Я став думати про Бога. (...) Бувало так: я прокидався зранку й згадував — Дженні зі мною. Ще зі мною. Зрозумійте мене: стривожений і збентежений, я сподівався, що десь існує Бог, якому я можу подякувати. Подякувати за те, що він дав мені змогу прокинутись і побачити Дженніфер.

Я силкувався поводитись якомога нормальніше й тому дозволяв їй готувати сніданок і робити мені інші послуги. (...)

— ... давай пообідаємо в ресторані.

— Чому?

— ... Хіба я не можу повести свою дружину в ресторан, коли мені захочеться? (...)

— ...Якщо в тебе виникло бажання повести свою дружину в ресторан у будень, це означає: ти згрішив з якоюсь жінкою.

— Дженніфер! — скрикнув я, щиро ображений. — Я не дозволю, щоб за моїм столом, коли я снідаю, заводили подібні розмови.

— У такому разі я вимагаю, щоб ти обідав за моїм столом. Згода?

І я сказав цьому Богові (хоч би хто й хоч би де він був), що погоджуюся на статус-кво. Я згоден і далі мучитися, згоден знати — за умови, що Дженні не знатиме.

— Ти чуєш мене, о Господи? То скажи, яку ти вимагаєш ціну. (...)

Мені було страшно повертатися додому. Бо тепер, через кілька тижнів після того, як я довідався про хворобу Дженні, вона стала худнути. (...)

Я частенько зупинявся перед конторами авіакомпаній: Бразилія, Антільські острови, Гаваї (...) і подібні райські місця. Одного разу я побачив рекламне оголошення — компанія ТУЕ пропонувала подорож до Європи на пільгових умовах (туристський сезон уже минув) — Лондон для модників і модниць, Париж для закоханих... (...)

На той час моя кредитоспроможність сягнула такого рівня, що в мене вже була картка клубу «Дайнерс»¹. Досить мені було поставити підпис на аркушику паперу, і я став гордим власником двох квитків (перший клас — знай наших!) до Міста закоханих.

Коли я прийшов додому, вигляд у Дженні був кепський: обличчя бліде й змарніле. Але я сподівався, що, як тільки вона почує про мій фантастичний задум, щоки її враз порожевіють.

¹ Членом цього клубу відкрито кредити в найреспектабельніших готелях і ресторанах.



— Міссіс Барретт, у мене є новина, — сказав я. — Здогадайтесь, яка.
 — Ти полетів з роботи, — сказала моя дружина-оптимістка.
 — Не полетів, а полечу, — відповів я, витягаючи квитки. — І не з роботи, а в Париж. Летимо завтра ввечері.

— Дурниці, Олівере, — сказала вона. Сказала спокійно, не так, як завжди — з удаваною сварливістю. Сказала якось навіть ніжно. — Дурниці, Олівере. (...) Слухай, Оллі, — сказала вона тихо, — нам треба це робити інакше.

— Що робити? — запитав я.

— Я не хочу в Париж. Мені не потрібний Париж. Мені потрібний ти... (...) І ще мені потрібний час, — провадила вона. — А часу ти мені не можеш дати.

Я зазирнув їй у очі. Вони були невимовно сумні. (...) Їй було жаль мене. Ми стояли мовчки, обнявшись. (...) Потім Дженні розповіла, що вона почувала себе «препаскудно» і пішла знову до лікаря Шеппарда — не консультуватися з ним, а вимагати, щоб він відкрив правду: «Скажіть мені, ради Бога, що в мене таке». І він сказав.

Я відчув себе винним за те, що вона почула правду не від мене, а від іншого. (...) Вона зрозуміла це й зробила навмисно дурне зауваження:

— Він випускник Єльського університету, Оллі.

— Хто?

— Екерман. Гематолог. Він стопроцентний представник Єля. (...) Я хочу порозмовляти з ним.

— Гаразд, тоді звернімося до єльського лікаря, — сказав я.

— Гаразд, — сказала вона.

19

Тепер мені принаймні було не страшно повертатися додому. Я не боявся «поводитися нормально». Знову ми жили душа в душу, навіть знаючи, що дні нашого спільного життя злічені.

Нам треба було погодити деякі речі, — такі, що нечасто стають предметом обговорення чоловіка і дружини, яким заledве минуло двадцять чотири роки.

— Я покладаюся на твою твердість, хокеїсте, — сказала вона. (...) — Я хочу, щоб ти підтримав Філа, — пояснила вона. — Для нього це буде найважчим ударом. Зрештою, тобі що: ти станеш веселим удівцем.

— Я не буду веселим, — урвав я її.

— Ні, ти будеш веселим. Я хочу, щоб ти був веселим. Домовилися? (...)

Минув рівно місяць. Ми саме пообідали. Дженні й досі готувала їжу, настоявши на цьому. Я насилу переконав її, щоб вона дозволила мені мити посуд (...), а вона грала на фортепіано Шопена. Раптом Дженні зупинилася посеред одного з прелюдів, і я відразу зайшов у вітальню. Вона сиділа, опустивши руки.

— Ти відчуваєш себе добре, Дженні? — запитав я, маючи на увазі відносне значення слова «добре». Вона відповіла запитанням:

— У тебе вистачить грошей на таксі?

— Звичайно, — відповів я. — Куди ти хочеш поїхати?

— Та, мабуть, у лікарню, — сказала вона.

Ми заметушилися, і я зрозумів: настала фатальна хвилина. Дженні йшла з нашого дому й уже ніколи не повернеться. (...) Вона сиділа, байдуже дивлячись просто себе.

— Що б ти ще хотіла взяти із собою? — запитав я.

Вона похитала головою, а потім згадала:

— Тебе.



Спіймати таксі було важко: люди саме поспішали до театрів. (...) І таксист нам попався — таке наше щастя — веселун. (...) Ми сиділи на задньому сидінні. Дженні пригорнулася до мене. Я цілував її коси. (...)

Таксист домчав нас до «Маунт Сінай» буквально за хвилину. Він справді був дуже люб'язний: вискочив відчиняти нам дверцята, прагнув допомогти. На прощання побажав нам щастя. Дженні подякувала йому.

У неї підгиналися ноги, я хотів узяти її на руки й понести, але вона запротестувала:

— Тільки не через цей поріг, Шпаргалето. (...)

Звичайно, прибуття Дженні не було для них несподіванкою. Про те, що вона швидко поступить сюди, їх попередив доктор Бернارد Екерман. Тепер він став її лікарем і справдив її сподівання — виявився доброю, чуйною людиною, незважаючи на те, що був стопроцентним єльцем.

— Ми вводимо їй білі тільця й тромбоцити, — пояснив він мені. — Саме вони допоможуть їй на цьому етапі. Можна обійтися без антиметаболітів. (...)

— У цих справах наказує Дженні. Як вона скаже, так і буде. А Ваше діло — якомога полегшити її страждання.

— Будьте певні, ми це зробимо.

— Мені байдуже, скільки це буде коштувати, — сказав я, здається, підвищивши голос.

— Це може тривати багато тижнів або навіть кілька місяців.

— Чхав я на гроші, — вигукнув я. (...) Тож пам'ятайте, лікарю, — сказав я, — тож пам'ятайте: я хочу, щоб її обслуговували якнайкраще. Окрема палата. Окрема сестра й доглядачка. Усе, що треба. Прошу вас. Гроші в мене є.

20

(...) На масачусетській магістралі стрілка мого спідометра не сходила із цифри сто п'ять.

Я захопив із собою електричну бритву і гладенько поголився в машині, навіть змінив сорочку, перш ніж зайти у священний чертог на Стейт-стріт. (...) Була ще восьма ранку. (...) Його секретарка — вона знала мене — й оком не моргнула, називаючи по телефону моє ім'я.

Батько не сказав: «Нехай зайде». Натомість двері кабінету відчинилися, і він з'явився власною персоною. І сказав:

— Олівере!

Звикнувши підмічати зміни в зовнішності, я зауважив, що за ці три роки він трохи зблід, волосся посивіло (а може, і порідшало).

— Заходь, сину.

Його тон було важко визначити. Я зайшов у кабінет. Сів на «стілець для відвідувачів». Ми поглянули один на одного, потім відвели очі. (...)

— Як тобі ведеться, сину? — запитав він.

— Добре, сер.

— А як Дженніфер?

Щоб не брехати, я не відповів на запитання та зразу ж виклав причину мого раптового візиту.

— Тату, позич мені п'ять тисяч доларів. Дуже треба. (...)

— Може, ти скажеш навіщо? — запитав він.

— Не можу, тату. Ти мені просто позич. Будь ласка. (...)



— Хіба Джонас і Марш не платять тобі грошей? — запитав він.

— Платять, сер.

Мені кортіло сказати йому, скільки я отримую, — більше, ніж будь-хто з моїх колишніх однокурсників. Але потім я подумав: «Якщо він знає, де я працюю, то, мабуть, знає і яка в мене платня».

— Хіба вона не працює в школі? — запитав він.

Отже, йому відомо не все.

— Не називай її «вона», — сказав я.

— Хіба Дженніфер не працює в школі? — увічливо виправився він.

— Вона тут ні до чого, тату. Це особиста справа. Дуже важлива особиста справа.

— Ти, мабуть, ускочив у халепу з якоюсь жінкою? — запитав він, але не осудливо.

— Атож, — сказав я. — Так, сер. Ти вгадав. Позич мені, будь ласка, п'ять тисяч.

Навряд чи він мені повірив. Навряд чи він прагнув довідатися, навіщо мені гроші. Він розпитував мене просто, щоб... ну, щоб поговорити.

Він відкрив шухляду, витяг чекову книжку (...), розгорнув її поволі (...), щоб виграти час (...). Щоб знайти тему для розмови. Якусь безпечну тему.

Він виписав чек, одірвав його та простягнув мені (...), забрав руку й поклав чек на край столу. Тоді поглянув на мене та кивнув головою. Його очі, здавалося, промовляли: «Ось те, що ти просив, сину». Але він тільки кивнув головою.

Мені теж не хотілося йти. Але я не міг підшукати слів, які б звучали нейтрально. І ми сиділи мовчки, хоч поговорити хотілось і йому, і мені, а проте ми навіть не зважувалися подивитися один одному в вічі.

Зрештою я нахилився та взяв чек. Так, він був на п'ять тисяч доларів, і на ньому стояв підпис «Олівер Барретт III». (...)

Відчинивши двері, я зібрав свою мужність, подивився на нього й сказав:

— Дякую, тату.

21

Повідомити Філа Кавіллері випало мені. (...) Він не розкис; спокійно замкнув свій дім у Кренстоні й переїхав у нашу квартиру. Кожний із нас переносить горе по-своєму. Філ переносив його, наводячи лад. Він мив, чистив, натирав. (...) Він просто не хотів миритися з реальним станом речей. Звичайно, він не казав мені цього, але я знав, що він бореться з безнадією.

Бо я боровся теж. Коли Дженні опинилася в лікарні, я подзвонив старому Джонасу, сказав, що не зможу ходити на роботу, і пояснив чому. Він був щиро вражений моєю бідой (...). Відтоді кожний мій день поділявся на дві частини: години, які я проводив у лікарні, і години на все інше. Звичайно, усе інше було нічим. (...)

Я буду терпіти без кінця й краю, тому що Дженні — це Дженні.

Того вечора вона вигнала мене з палати, бо хотіла поговорити з батьком «як чоловіка з чоловіком». (...)

Я сів у кімнату відпочинку. Незабаром з'явився Філ.

— Сказала покликати тебе, — промовив він хрипко. (...)

— Зачини ці трикляті двері, — наказала вона, коли я зайшов до палати. Я обережно причинив двері й, повертаючись до ліжка, побачив її. Побачив із трубками, що тягнулися до її правої руки, прикритої ковдрою. Я завжди намагався сісти якомога ближче до неї, щоб бачити тільки обличчя, бліде, але з блискучими очима.

Отож я поспішно сів якомога ближче.



— Мені не боляче, Оллі, — сказала вона. — Відчуття таке, наче я повільно падаю зі скелі. Розумієш? (...)

...Я не збирався плакати. Я ніколи не плачу. Я хлопець стійкий. Я не буду плакати. Щоб не заплакати, я мусив зіщипити зуби й не міг розтулити рота. Довелося відповісти їй кивком. І я ствердно кивнув. (...)

— Слухай-но, — сказав я тоном Богарта, — ти хочеш розмовляти про музику?

— А ти волієш розмовляти про похорони? — запитала вона.

— Ні, — відповів я, жалкуючи, що перервав її.

— Про похорони я вже говорила із Філом. Ти слухаєш мене, Оллі?

Я відвів погляд.

— Так, я слухаю, Дженні.

— Я дозволила йому влаштувати католицьку відправу та сказала, що ти даси згоду. Згода?

— Згода, — сказав я. (...)

— Слухай-но, Олівере, — сказала Дженні тихо, але сердито. — Я наказую тобі, щоб ти перестав терзатися докорами сумління. (...) З твого обличчя не сходить винуватий вираз. Ти мучишся.

Я спробував змінити свій вираз, але м'язи обличчя наче заморожені.

— Ніхто в цьому не винен, Шпаргалето! Тоді годі тобі каратися! (...)

Навіть тепер Дженні зуміла прочитати мої думки. (...)

— Чхала я на Париж, — раптом сказала вона. (...) Чхала я на Париж, на музику, на весь той непотріб, що, як тобі здається, ти вкрав у мене. Усе це мені байдуже, запевняю тебе, сучий сину. Віриш чи ні?

— Ні, — відповів я щиро.

— Тоді забирайся до бісової матері. Не хочу я, щоб ти сидів біля моєї — будь вона проклята! — смертної постелі.

Вона не жартувала. Я знав, коли Дженні говорить серйозно, а коли ні. Отож для того, щоб залишитися біля неї, я збрехав.

— Я вірю тобі, — сказав я.

— Це вже краще, — сказала вона. — Ти можеш зробити мені одну послугу? (...)

Я витримав — не заплакав. Кивнувши ствердно головою, я дав зрозуміти Дженні, що ладен зробити їй яку завгодно послугу.

— Ти можеш стиснути мене міцно-міцно? — запитала вона. (...)

Дуже, дуже обережно, щоб не зачепити трубок та іншого приладдя, я ліг біля неї в ліжко й обняв її.

— Дякую, Оллі.

Це були її останні слова.

22

(...) Філ... поглянув на мене й, мабуть, одразу зрозумів. Його треба було втішити. Я підійшов і поклав руку йому на плече. Я боявся, що він розплачеться. За себе я був певен. Мені було не до сліз. Він поклав руку на моє плече. (...) Він мовчав. Я теж мовчав, чекаючи. Поспішати, зрештою, було нікуди. (...) Я знав: мені треба побути на самоті. Подихати свіжим повітрям. Можливо, походити.

Унизу, у вестибюлі, стояла повна тиша. Її порушували тільки мої кроки по вкритій лінолеумом підлозі.

— Олівере!



Я зупинився. Це був мій батько. (...) У всьому Нью-Йорку, крім нас, напевне, усі вже спали.

Я не міг розмовляти з ним і пішов прямо до обертових дверей. Але за мить він теж опинився надворі поряд зі мною.

— Олівере, треба було розповісти мені, — сказав він.

Ніч була холодна. І тим краще: я весь задубів і хотів хоч що-небудь відчувати. Батько говорив до мене, а я непорушно стояв, підставивши обличчя холодному вітру.

— Як тільки я довідався, зразу ж скочив у машину. (...) Олівере, я приїхав допомогти, — наполегливо сказав батько.

— Дженні померла, — сказав я йому.

— Я шкодую, — прошепотів він вражено.

Сам не знаючи чому, я повторив те, що почув колись від нині мертвої красуні-дружини:

— Кохання — це коли ні про що не шкодуєш.

А потім я зробив те, чого ніколи не робив у його присутності, а тим більше в його обіймах. Я заплакав.

(Переклад Мара Пінчевського, Олександра Тереха)

Експрес-урок «Історія кохання» Е. Сігала



Результати навчання

Осмислюємо прочитане. 1. Розкажіть про особливості молодіжної культури (коло захоплень, спосіб життя, одяг, спілкування тощо), що відображено у творі Е. Сігала «Історія кохання». Наведіть приклади відповідної лексики з твору. **2.** Розкажіть про навчання Олівера та Дженніфера. Як вони прагнули зробити кар'єру, побудувати життя? Чи покладалися в цьому на когось? Наведіть цитати. **3.** Розкажіть про історію стосунків Дженніфер та Олівера. Визначте головне в історії кохання героїв. А що для них було другорядним? **4.** Проаналізуйте складні життєві ситуації, у яких опинилися Олівер і Дженніфер. Як герої знаходили вихід із них?

Творче завдання. 5. Уявіть, що Дженніфер залишила Оліверу лист, щоб він прочитав його після її смерті. Напишіть цей лист.

Дискусія. 6. Поясніть, чому Олівер тривалий час відмовлявся від допомоги батька, але потім змінив свою думку. Оцініть вчинок Олівера. Чи був то вияв слабкості? **7.** Чому Олівер і батько не могли знайти спільну мову?

Робота в групах. 8. Знайдіть у творі назви навчальних закладів. За допомогою інтернету встановіть їхнє англійське написання. Зберіть інформацію (на англійських сайтах) про ці заклади, розкажіть про їхню історію та сучасну структуру. Чому саме в тих закладах навчалися Олівер і Дженніфер? **9.** Назвіть імена композиторів, письменників та інших діячів, згаданих у творі Е. Сігала. За допомогою інтернету зберіть про них відомості й поясніть, як цей контекст впливає на характеристики героїв.

Життєві ситуації. 10. Які життєві уроки дала особисто вам повість Е. Сігала? **11.** Чи варто дослухатися до батьків?

Проект. 12. З якими проблемами стикається молодь у наш час? Наведіть відомі вам факти. **13.** Складіть список із 3–5 книжок та/або переглянутих фільмів, у яких ідеться про історію кохання молодих людей. Підготуйте презентацію та дайте їм власну оцінку.



ЗМІСТ

Зарубіжна ітература — шлях до сучасного світу	3
Як працювати з підручником	4

ВСТУП

Літературні жанри та стилі	6
----------------------------------	---

ПРОСВІТНИЦТВО

Провідні ідеї та художні напрями Просвітництва	10
Джонатан Свіфт	16
Мандри Лемюеля Гуллівера	19
Йоганн Вольфганг Ґете	27
Травнева пісня	28
Прометей	30
Вільшаний король	33
Фрідріх Шиллер	35
До радості	37

РОМАНТИЗМ

Романтизм як художній напрям у літературі й мистецтві	39
Генріх Гейне	44
Книга пісень	46
«На півночі кедр самотній...»	48
«Не знаю, що стало зо мною...»	50
«Коли розлучаються двоє...»	51
Джордж Байрон	52
<i>Лірика</i>	54
«Хотів би жити знов у горах...»	55
«Мій дух, як ніч...»	56
Мазепа	60
Взаємодія романтизму і реалізму	67
Олександр Пушкін	70
<i>Лірика</i>	73
«К***» («Я мить чудову пам'ятаю...»)	74



«Я вас кохав...»	75
«Я пам'ятник собі поставив незотлінний...»	76
Євгеній Онегін	77
Михайло Лермонтов	83
<i>Лірика</i>	85
Сосна	86
«І нудно, і сумно...»	87
«На дорогу йду я в самотині...»	88
Герой нашого часу	89

РЕАЛІЗМ

Реалізм як художній напрям ХІХ століття	94
Оноре де Бальзак	101
Гобсек	109
Микола Гоголь	125
Ревізор	127
Шинель	136

НОВІ ТЕНДЕНЦІЇ В ДРАМАТУРГІЇ наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст.

Зміни в драматургії наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст.	146
Генрік Ібсен	151
Ляльковий дім	157

ЛІТЕРАТУРА ХХ–ХХІ ст.

Ерік Вольф Сігал	168
Історія кохання	169

