

ПРОБЛЕМА ВІЙНИ І МИРУ В ЛІТЕРАТУРІ ХХ СТОЛІТТЯ

На початку ХХ століття Європа покладала величезні надії на майбутнє. Всі сподівалися змін, знищення міщанських цінностей та старої політичної системи, чекали народження на її уламках нового, енергійного світу. Однак ніхто і гадки не мав, що весь ентузіазм молодого століття виродиться в жахиття воєн, революцій і голодоморів, жертвами яких стануть десятки мільйонів життів. На ці катастрофи людство відгукнулось екзистенціальним світоглядом, головні риси якого — відчуття страху і відчаю, переконаність в абсурдності буття і неминучості страждань.

Наслідком пережитих катастроф і втрати моральних орієнтирів стала поява в європейській літературі теми «втраченого покоління». До цього покоління належало багато видатних письменників, яких зачепили події Першої і Другої світових воєн і які писали про своїх сучасників — звичайних людей, що стали не лише свідками, а й мимовільними учасниками жахливих трагедій.

Темі антигуманної сутності Першої світової війни присвячені твори видатного німецького письменника Еріха Марії Ремарка (1898—1970). Митець зобразив долі людей, приречених на важкі випробування під час війни: втрату батьківщини, родинного щастя, любові. Та навіть у найжахливіших випробуваннях герої Е. М. Ремарка зберігають людяність. Антивоєнний пафос звучить і в романах Ернеста Гемінгвея. Головні герої творів американського письменника — це ціле покоління сильних чоловіків, які на фронті сміливо дивилися смерті у вічі, але після війни не можуть знайти щастя в мирному житті. Не тільки їхні тіла, а й душі зазнають на полі бою невиліковних ран.

Друга світова війна постала в центрі уваги Генріха Белля (1917—1985). Особливістю німецької антивоєнної літератури і творчості Г. Белля є мотив повернення з програної війни. Герої Белля — солдати, в минулому звичайні німці, які свого часу не чинили спротиву поширенню нацизму (а, можливо, і підтримували його). З власної волі (чи всупереч) ці люди виконували злочинні накази й несли світові горе. Однак герої Генріха Белля й самі стають жертвами нацистського режиму: вони скалічені, переможені, зганьблені, приречені на пожиттєве переживання власних злочинів.

Тему трагічної долі людини на війні порушував відомий німецький драматург Бертольт Брехт (1898—1956). У той рік, коли почалася Друга світова війна, він із сарказмом зауважував: «Письменники не можуть писати з

такою швидкістю, з якою уряди розв'язують війни: адже, щоб творити, потрібно — думати...».

Бертольт Брехт (1898—1956)

Бертольта Брехта (псевдонім Ойгена Бертольда Брехта) називають найзначнішим драматургом першої половини XX століття, чії новачії вплинули на розвиток театрального мистецтва в усьому світі.

Німецький письменник, режисер і теоретик драми Бертольт Брехт був старшим сином директора паперової фабрики й дочки начальника залізничної станції. Хлопчик, якого вдома називали Ойген, народився в баварському місті Аугсбург. Із дитинства він вирізнявся незалежним характером, що пізніше негативно позначилося на стосунках із батьками. Консервативні погляди старших Брехтів і бурхливий темперамент їхнього сина виявилися несумісними.

Перші творчі спроби гімназиста Ойгена Брехта припадають на 1913 рік, а вже з 1914 його вірші, оповідання і навіть театральні рецензії активно друкують у місцевій пресі. Літературні уподобання хлопця сформувалися під впливом французької поезії, зокрема бунтарських творів Артюра Рембо і німецьких поетів-експресіоністів. Водночас Брехт починає цікавитися суспільними проблемами і політикою.

Його ранні твори, за зізнанням самого митця, далекі від досконалості, були сповнені протесту як проти традиційних методів художнього зображення, так і проти обивательської моралі. Юний бунтар навіть підтримував ідею участі Німеччини у війні, яка почалася в 1914 році й пізніше отримала назву Першої світової. Однак він дуже швидко змінив свої погляди, усвідомивши катастрофічність втрат, яких зазнавали всі країни-учасниці війни.

Після закінчення гімназії Ойген у 1917 році вступив до Мюнхенського університету, де вивчав медицину, та вже в січні 1918 року юнака мобілізували в армію. Батько Брехта зробив усе можливе, щоб син проходив службу санітаром у госпіталі в рідному місті Аугсбург. Саме в госпіталі, на власні очі побачивши жахливі реалії війни — понівечені тіла молодих хлопців, його ровесників, їхні смерті, юнак остаточно утвердився в антивоєнних переконаннях.

У цей час молодий Бертольт Брехт створив свою знамениту «Баладу про мертвого солдата». У творі йдеться про солдата, якого навіть після смерті змусили відстоювати загарбницькі інтереси Німецької імперії. Балада побудована на сумному жарті: «Тепер для військової служби і мертвих викопують». Молодий поет довів цей жарт до абсурду, зобразивши жахливу картину — одного разу мерця, давно вже похованого, викопали, і медична комісія, визначивши, що він «придатний до військової служби», відправила його в бій. Із цим твором Бертольт виступав у госпіталі, де проходив службу, а потім і в політичних кабаре, акомпануючи собі на гітарі.

У 1918 році відбувся і дебют Брехта як драматурга — двадцятирічний юнак пише свою першу п'єсу «Ваал». Твір не мав жодного зв'язку із тогочасними суспільними і політичними подіями. Головний герой — поет Ваал — полум'яний бунтар, для якого не існує цивілізації, суспільства, законів, зокрема й законів мистецтва, він — абсолютно вільна людина. У цьому образі дослідники знайшли багато спільного з особистістю французького поета-бунтаря Артюра Рембо. Ваал¹ протиставляється ситим буржуа, жалюгідним міщанам-філістерам, які найбільше в житті бояться порушити суспільні норми, тож закономірно гине.

1 Ваал — давнє близькосхідне божество, яке для мешканців Фінікії, Ханаану і Сирії було головним богом їхнього пантеону.

У своїй п'єсі молодий драматург утверджує повну свободу особистості, а суспільство зображує як соціальний хаос. Водночас персонажі твору, включно з головним героєм, зображені як узагальнені образи, наприклад, Ваал — це не конкретний поет, а «людина взагалі».

Мюнхенський період життя і творчості

Після демобілізації Бертольт повернувся до Мюнхена і до навчання. Однак тепер він присвятив себе вивченню філософії і театального мистецтва. Паралельно продовжував писати п'єси. Юнака, який заперечував усі попередні здобутки драматичного мистецтва, цікавив не класичний парадний театр, а вуличний, із його живою мовою та яскравими характерами. Намагаючись заявити про себе як про драматурга, Брехт запропонував мюнхенському театру кілька своїх творів. Та жодна п'єса не була прийнята до постановки.

Щоб нарешті побачити на сцені свій перший твір — п'єсу «Ваал», молодий автор двічі переробляв її. Третю переробку він здійснив для книжної публікації. І хоча «Ваал» надрукували, автор був дуже незадоволений

переробкою, в якій він врахував побажання видавництва. У своєму щоденнику останній варіант п'єси Бертольт визначив як «зіпсований, заакадемізований, пригладжений, причесаний, поголений і запханий в купальні рейтузи».

Утім першою п'єсою Брехта, поставленою на сцені, стала «Барабани серед ночі», написана в 1919 році. Критики відзначають, що за творчою манерою твір дуже близький до «Ваала», його герой такий самий егоцентричний і бунтівний. Головна суттєва відмінність між п'єсами — «Барабани серед ночі» ближча до реальності, дія твору пов'язана з конкретним історичним моментом, а саме з подіями німецької революції 1918 року.

Революція, що спалахнула в Німеччині в листопаді 1918 року, стала наслідком важкої ситуації на фронтах Першої світової війни і принизливої поразки німців. Бертольт Брехт з ентузіазмом сприйняв революційні події і навіть був обраний депутатом Аугсбурзької ради робітничих і солдатських депутатів та співпрацював із соціал-демократичною газетою. Проте юнак дуже швидко відійшов від активної діяльності через «відсутність політичних переконань».

Сцена Мюнхенського камерного театру, де відбулася перша постановка п'єси Бертольта Брехта «Барабани серед ночі»

П'єсу «Барабани серед ночі» поставили 1922 року в Мюнхені. Тоді ж відбулася її прем'єра в Берліні, а згодом і в інших містах. П'єса не прославила автора, вона не затримувалася в репертуарах театрів — її знімали з постановки після скандалів і протестів публіки. Однак твір схвально оцінили деякі критики: «В один вечір двадцятичотирирічний Бертольт Брехт змінив поетичне обличчя Німеччини. З Брехтом ми знайшли нове звучання, нову мелодію, нове бачення». За цю п'єсу автор отримав престижну німецьку літературну премію імені Генріха Кляйста, а в 1923 році її надрукували невеликим тиражем.

1920-ті роки виявилися складними для Німеччини, яка по закінченні «Великої війни» і революції перестала бути імперією. Країну душила важка економічна й соціальна криза, жахлива інфляція, що зводила нанівець будь-які спроби простих німців вибитися зі злиднів. Водночас величезні бариші, які отримували «ситі буржуа» на фінансових оборудках, створювали неймовірний соціальний контраст у тогочасному німецькому суспільстві.

На початку 1920-х років у Мюнхені Бертольт Брехт із неприхованою

огодию спостерігав за народженням нової політичної сили на чолі з нікому не відомим тоді Адольфом Гітлером. Ватажок нацистів, спекуюючи на економічній кризі й національній гордості німців, уражений поразкою у минулій світовій війні, закликав «справжніх патріотів» до «національної революції», до нової переможної війни, яка б стала реваншем за принизливий програш.

8 листопада 1923 року в Мюнхені нацисти здійснили збройну спробу захопити владу (так званий «пивний путч»). У своїй промові Адольф Гітлер проголосив: «Баварський уряд і уряд рейху усуваються від влади, і утворюється тимчасовий уряд».

Найпершим завданням «національної революції», яка розпочалася в Мюнхені, ватажок нацистів бачив похід на Берлін і захоплення влади в усій Німеччині. Коли ж озброєна поліція придушила путч, були виявлені нацистські «чорні списки», до яких включали людей, котрі після перемоги путчистів мали бути знищені.

Бертольт Брехт також був у цих списках, тож якби нацисти тоді перемогли, він загинув би. Причиною появи його прізвища у списках вважають участь у революції 1918 року, яку нацисти витлумачували як зраду, а також популярність його антивоєнної «Балади про мертвого солдата».

Протягом мюнхенського періоду творчості Бертольт Брехт використовував усі можливості, щоб заявити про себе в мистецькому світі. Він писав кіносценарії, намагався знімати фільми, здійснював переробки класичних п'єс для постановок, пробував себе як театральний режисер, але його роботи не мали успіху. Митець потерпав від бідності та незатребуваності, тож вирішив переїхати в Берлін, який став театальною столицею Європи та ареною несподіваних сценічних експериментів.

Берлінський період життя і творчості

У Берліні, де нуртувало мистецьке життя, Бертольт одразу потрапив у середовище однодумців, які мріяли здійснити революцію в літературі та театрі. Водночас у столиці в драматурга-новатора знайшлися і запеклі вороги, що заперечували будь-яку цінність художніх експериментів Брехта й називали його твори «п'єсами ідіота».

Щоб вижити, митець співпрацює з газетами і навіть пише рекламні тексти для відомих брендів. Пізніше він знаходить роботу в столичних

театрах, для яких переробляє п'єси інших авторів, готує їх до постановки, а також інсценізує прозові твори.

Однак своїм покликанням Бертольт Брехт бачив драматургічну творчість, яка мала змінити театр. Особливість тогочасних театральних експериментів полягала в тому, що режисери намагалися поставити на сцені вже відомі п'єси, творчо переосмисливши їх. Завдяки режисерським і сценічним знахідкам вони надавали класичним творам нового звучання і пов'язували їх зі злободенними проблемами.

Брехт дійшов висновку, що потрібно йти іншим шляхом — не переробляти старе, а створювати новаторську драматургію. У 1924—1926-х роках він пише комедію «Людина є людина», що стала початком у розробці його власної концепції театального мистецтва. Сюжет твору доволі трагічний — у п'єсі йдеться про те, як за допомогою нехитрих маніпуляцій, використовуючи нищі бажання людини, можна перетворити звичайного обивателя на солдата — жорстоку бойову машину. І хоча дія відбувається начебто в Індії, а герої начебто англійські солдати, сучасна авторові дійсність легко проривається назовні. Брехт писав, що його твір — це притча, у якій замість Індії можна впізнати Німеччину, а армійські збори можна витлумачувати як «з'їзд націонал-соціалістичної партії Німеччини». Мародерський напад англійських солдатів на індійський храм «можна замінити на вторгнення в крамничку єврея».

Крім прямої декларації політичних поглядів, Бертольт Брехт послідовно вводить у свої твори нові театральні прийоми. Наприклад, персонажі його п'єси «Людина є людина» по ходу дії час від часу зупиняються і, звертаючись до глядачів, пояснюють, що відбувається на сцені. Одна з героїнь коментує свої дії піснями (зонгами), зверненими до глядача; актори, які грали солдатів, виходили на сцену в масках і на ходулях. Духовні зміни головного героя були унаочнені — перетворившись на солдата, він також вийшов на сцену в масці та на ходулях.

Усі ці засоби Брехт використав для того, щоб уникнути емоційного співпереживання глядача і змусити його задуматися над суттю зображених у творі подій.

Зміни, введені Бертольтом Брехтом у драматичний твір, стали основою нової мистецької концепції, яку він пізніше назве «епічним театром». Свідоме руйнування в п'єсі цілісної дії відбувалося за допомогою коментарів. Їхне

завдання полягало в акцентуванні на важливих ідеях, які могли б залишитися поза увагою глядача, якби він емоційно співпереживав подіям і героям твору.

Такі коментарі мають давні джерела — у давньогрецькій трагедії хор виконував роль коментатора подій. Античний хор не лише пояснював, що сталося, а й розповідав про минуле, про майбутні наслідки зображуваних подій; міг описувати, що відбувається поза сценою, розширюючи у такий спосіб і часові, і просторові межі твору.

Так молодий драматург Брехт утверджував провідну роль розуму, а не почуттів у мистецтві. У своїй статті 1926 року він писав: «Почуття — справа особиста, воно обмежене. Розуму, навпаки, притаманна чесність і порівняно всезагальний характер». На думку Брехта, завдання театру — «не заражати глядача почуттями, а змушувати його розуміти складні ідеї».

Після 1926 року Бертольт Брехт стає достатньо відомим драматургом, його п'єси ставлять не лише в театрі, а й транслюють на радіо. Однак глядачі сприймають їх як цікаву дивину, тож широкої популярності автор не здобув. Водночас Брехт не збирається полишати свої спроби реформувати театр.

Театральний успіх Бертольта Брехта

Першою п'єсою, у якій повноцінно втілилися принципи «епічного театру», стала музична комедія «Копійчана опера» (1928 рік), де автор порушив актуальні суспільні проблеми. Використавши популярний мотив відсутності честі як у ситих буржуа, так і в кримінальних злочинців, автор пов'язав його не з конкретними особами, а із загальною несправедливістю «буржуазного» суспільного ладу.

У комедії Брехт спародіював класичну оперу, водночас використавши популярні тогочасні джазові мотиви. Тому особливе значення в «Копійчаній опері» має музика, до створення якої долучився професійний композитор (у попередніх п'єсах зонги і музичний супровід драматург писав сам).

П'єса мала гучний успіх. Цього разу публіку не бентежила незвична гра акторів та експерименти з оформленням сцени — театральна завіса виглядала як випране простирадло й висіла на шнурку, на сцені стояли дерев'яні щити з надписами, обабіч сцени були розташовані величезні полотняні екрани, на яких з допомогою проектора показували картини, а під час виконання зонга там з'являлася його назва. Сама ж сцена була максимально освітлена.

Думки критиків розділилися. Більшість із них схвально відгукнулися про «Оперу», і навіть була надрукована стаття з назвою «Брехт нарешті

переміг». Однак частина критиків не сприйняла твору — особливо лютували мюнхенські газети: «Все, без винятку, все тут розтоптане, опоганене, зневажене — починаючи з Біблії та духовенства аж до поліції й загалом будь-якої влади».

Щоправда, їхня думка мало вплинула на театральні аншлаги — у Мюнхені «Копійчана опера» витримала сто вистав у вщерть заповнених залах. Уже в 1929 році п'єса вийшла за межі Німеччини, принісши авторові міжнародне визнання. Її ставили в багатьох театрах Європи, а згодом і в Нью-Йорку на Бродвеї. Чимало примірників «Копійчаної опери» також розійшлися в записах на грамофонних платівках.

Музична комедія Бертольта Брехта «Копійчана опера» стала прикладом успішного втілення його теорії «епічного театру». Поєднання в одній виставі зображень, музики, рис епічного і драматичного мистецтва виводило цей твір за межі традиційної драматургії. Однак звичним засобом донесення до публіки авторських ідей залишався сюжет. Митець уважав, що найкращим є той сюжет, який не захоплює глядача, — або дуже простий, або ж запозичений. В обох випадках він очевидний і не викликає глядацьких емоцій. Це дозволяє вникнути в суть зображеного, спостерігати, аналізувати і зробити правильні висновки. Можна зауважити, що приблизно так робив і видатний англійський драматург Вільям Шекспір, коли брав відомий сюжет і наповнював його новими ідеями. Водночас Брехт усував із творів будь-які двозначності та компромісні погляди, що були неприпустимими для нього. Адже Брехт уважав, що правда життя завжди проста, а неправда — багатозначна й абстрактна.

Успіх «Копійчаної опери» переконав Брехта у правильності обраного шляху. Його драматургічні експерименти довели, що не обов'язково пристосовуватися до смаків публіки, потрібно втілювати в життя свої творчі ідеї, і рано чи пізно публіка зрозуміє їх. Адже й класичні твори свого часу були революційними, а зараз їх сприймають як звичне і традиційне явище.

Роки еміграції

Політична ситуація в Німеччині у 1930-х роках ускладнювалася з кожним днем, позиції партії націонал-соціалістів зміцнилися настільки, що Адольфа Гітлера призначили очільником уряду країни. У зв'язку з цим антифашист Бертольт Брехт опинився у складній ситуації: у творах він відверто заявляв про свої політичні переконання, багато в чому поділяв

погляди комуністів і не приховував свого негативного ставлення до нацистів. Митцеві загрожувала реальна небезпека арешту — його прізвище знову потрапило до списку «неблагонадійних» німців.

У 1933 році Брехт із дружиною і дітьми змушений був залишити батьківщину і виїхати до Праги. Так почалися роки поневірянь: родині Брехтів довелося жити в Австрії, Швейцарії, потім — у Данії, Швеції, Фінляндії. «Ми міняли країни частіше, ніж черевики», — згадував пізніше митець. Після від'їзду твори Бертольта Брехта в Німеччині було заборонено, повсюдно з репертуару театрів вилучали його п'єси, знищували книги і навіть грамофонні платівки із записами.

Брехт постійно потерпав від думки, що уряд країни, яка їх прийняла, піддається тискові німецької влади і видасть їх на розправу, як багатьох інших антифашистів-емігрантів. Рятуючись від переслідувань, митець разом з іншими співвітчизниками переїхав до Радянського Союзу, сподіваючись, що ця країна очолить у Європі спротив фашизму. Однак творча реалізація драматурга була неможлива там, де панував так званий «соціалістичний реалізм», — художній метод, який встановлював для митців межі дозволеного та жорстко визначав у літературі пріоритетними ідеологію і пропаганду. Тому вже за місяць Бертольт Брехт залишив країну.

У 1930-х роках багато німців, які емігрували до Радянського Союзу (зокрема й знайомі Брехта), стали жертвами репресій. Їх заслали в концтабори або розстріляли. Отримуючи ці жахливі звістки, митець мучився сумнівами: з одного боку, він вірив в ідею побудови нового і справедливого суспільства, яку, на його думку, реалізовували в Радянському Союзі. Але водночас не вірив у винуватість багатьох засуджених, зокрема свого друга і першого перекладача його творів на російську мову.

В еміграції драматург продовжував працювати, і головним творчим досягненням цього періоду стали дві його п'єси — «Життя Галілея» (перша редакція, 1939 рік) і «Матінка Кураж та її діти» (1939 рік).

У цей час в Європі розпочалася Друга світова війна, і Брехт, який оселився із сім'єю в Данії, спостерігав, як уряд цієї країни, що симпатизував нацистам, видає гітлерівцям німців-емігрантів, яких на батьківщині безсумнівно знищать.

Рятуючись від нацизму, що поглинав країну за країною, Бертольт Брехт намагався отримати американську візу та виїхати до США. Однак через його політичні погляди і прихильність до комуністичних ідей процес затягнувся.

Лише в червні 1941 року Брехт прибув у Лос-Анджелес і оселився в Голлівуді.

На жаль, творчість німецького драматурга-емігранта не була широко відома американцям, тому організувати постановку своїх п'єс Бертольту Брехту не вдавалося. Щоб прожити, йому довелося розробляти сюжети для кіносценаріїв. Лише у 1947 році в невеликому театрі Лос-Анджелеса відбулася прем'єра п'єси «Життя Галілея», другу редакцію якої він спеціально підготував для американського глядача.

Повернення на батьківщину

У Європу Бертольт Брехт приїхав у 1947 році, і «посприяла» цьому комісія Сенату з розслідування антиамериканської діяльності, яка зацікавилася політичними поглядами драматурга. Країна, у якій зупинився митець, повернувшись до Європи, була Швейцарія, однак уже 1948 року він переїжджає до Німеччини. Його вибором став Східний Берлін, який після закінчення Другої світової війни перебував під радянською окупацією. Туди ж з'їхалися актори-емігранти, з якими восени 1948 року митець створив «Берлінський ансамбль» — театр, що швидко став всесвітньо відомим саме завдяки постановкам Бертольта Брехта.

Драматург після тривалої паузи нарешті знову зміг повернутися до активного втілення своєї теорії «епічного театру». Першою прем'єрою нового театру стала п'єса «Матінка Кураж та її діти» (січень 1949 року).

Бертольт Брехт під час репетицій вистави «Матінка Кураж та її діти» (світлина 1949 року)

У жовтні 1949 року німецькі території, окуповані радянськими військами, перетворилася на Німецьку Демократичну Республіку, що була створена СРСР і перебувала під його впливом. Театру «Берлінський ансамбль» і його керівникові доводилося постійно витримувати неймовірний тиск партійних чиновників-комуністів, які постійно ставили труп у ситуацію неприйнятних для Брехта «галілеївських» компромісів.

14 серпня 1956 року Бертольт Брехт помер від інфаркту у віці 58 років.

ЕПІЧНИЙ ТЕАТР БЕРТОЛЬТА БРЕХТА

Теорію епічного театру Бертольт Брехт розробляв усе своє творче життя. Його авангардистські пошуки в 1920-х роках нових драматургічних

прийомів, що ламали традиційні уявлення про театральне мистецтво, у 1930-ті роки систематизувалися в послідовну цілісну теорію, яку Брехт виклав у численних статтях і трактатах.

Шлях розвитку театрального мистецтва, запропонований Бертольтом Брехтом, відображав його активну громадянську позицію. Митець уважав, що сучасне йому суспільство влаштоване несправедливо, у ньому заможна меншість пригноблює злиденну більшість. Така ситуація мала бути виправлена будь-якими засобами, зокрема й мистецтвом, а тому твори нового театру мали відгукуватися на злободенні політичні та суспільні проблеми.

На глибоке переконання Брехта, твір має порушувати актуальні проблеми, у висвітленні яких не може бути двозначностей. Важливо, щоб головна думка, ідея твору була прозорою й абсолютно зрозумілою для будь-якого глядача, незалежно від рівня його освіченості. Якщо митець бачить своїм завданням показати хижацьку, злочинну сутність вищих класів, то образи їхніх представників, на думку Брехта, не можуть бути носіями добра, а отже, не можуть викликати співчуття. Межа між добром і злом має бути чіткою, а усвідомлення цієї межі — безсумнівним.

Драматург уважав, що рухові головної думки у творі ніщо не має заважати — ні емоції глядачів, ні оформлення сцени, ні гра акторів, ні навіть режисура. Новий театр, за задумом Брехта, був повністю спрямований на розум глядачів. Мотивація митця — абсолютно проста: «Пропаганда мислення завжди приносить користь справі знедолених, у якій би галузі вона не велася».

Бертольд Брехт протиставляє свій епічний театр драматичному, або ж аристотелівському театру, який опирається на естетичну теорію давньогрецького філософа Аристотеля. Митець уважав, що традиційний аристотелівський театр заколисує розум і волю людини, відволікає її від насущних проблем, які потрібно вирішувати в політичному й суспільному житті.

Драматичний театр чітко розмежовує епос і драму, відмовляючись від художніх засобів епічних, передусім прозових творів. Проте Брехт уважав, що засоби епічних жанрів більше впливають на інтелект, ніж на емоції. Тож у новому театрі має відбуватися «епізація», перетворення його на своєрідну «оповідь».

Головна вада драматичного театру, на думку Бертольта Брехта, — наслідування теорії катарсису (в перекладі з давньогрецької — очищення),

яка належала Аристотелю. Згідно з нею драматичне дійство має викликати у глядача співпереживання (співчуття і страх), поступово доводячи його до найвищої точки емоційного напруження, після якої настає бурхлива і швидка емоційна розрядка (катарсис), що очищає душу, даруючи їй «нешкідливу радість».

Драма в такому вигляді, вважав Брехт, — це не спроба розв'язати важливі проблеми, а просте зняття стресу й відволікання від боротьби за свої права.

Традиційний драматичний театр робить глядача емоційним учасником зображуваного, змушує його переживати події на сцені як справжні. Унаслідок цього для публіки зникає відмінність між реальним і фіктивним життям. Але, на думку Брехта, найгірше те, що, співпереживаючи героям драматичного твору, глядачі мимоволі сприймають зображувану дійсність не цілісно, але лише з обмеженого погляду персонажів, яким вони співпереживають. Такий театр не може донести важливих тверджень і раціональних ідей, закладених у п'єсу драматургом. Тому глядача потрібно перетворити на відстороненого спостерігача, якого не затягне вир переживань, який зберігатиме здатність аналізувати і робити висновки.

Для унаочнення свого бачення відмінності між драматичним та епічним театром Бертольт Брехт сформулював і зіставив їхні ключові ознаки.

Для якомога більшого дистанціювання глядача від зображуваного і переведення його у статус спостерігача Бертольт Брехт використав так званий **«ефект очуження»**. Цей ефект не дає глядачеві зануритися в дійство й вимагатиме не емоцій, а свідомих зусиль для розуміння: «Сенс техніки “ефекту очуження” полягає в тому, щоб вселити в глядача аналітичну, критичну позицію до зображуваних подій».

У п'єсах епічного театру техніка очуження реалізовувалася як послідовне руйнування звичних сценічних ефектів, властивих драматичному театру. Тому, на думку Брехта, нею мають володіти драматург, режисер і актор. Найважливішою є функція актора, який не повинен «вживатися у роль» аж до повного ототожнення з нею. «Щоб не доводити публіку до трансу, актор і сам не має бути в трансі», — казав драматург. Актор має стояти дещо осторонь від створюваного ним персонажу і бути його критиком та суддею («принцип дистанціювання»).

«Ефект очуження» як головний засіб «епізації» драматичного твору практично реалізовувався через безпосереднє спілкування акторів із

глядачами, що не практикувалося в драматичному театрі, використання посеред дії пісень (зонгів), не завжди пов'язаних із розвитком сюжету (руйнування сценічних ілюзій), чергування віршів, прозових фрагментів і діалогів (усування драматичного складника).

Оформлення сцени в театрі Брехта було дуже умовним і не мало на меті створити вірогідний образ місця дії. Декорації змінювалися при відкритті завісі на очах у публіки, актори могли використовувати маски, а також інші допоміжні засоби (ходулі, штучні руки тощо). Дія супроводжувалася використанням проектора, з допомогою якого на сцені з'являлися картини чи надписи, які роз'яснювали суть подій. У деяких постановках Бертольт Брехт вводив у п'єсу спеціального актора, який не був задіяний як персонаж, а лише коментував те, що відбувається на сцені.

Прикметні ознаки епічного театру Бертольта Брехта

- політична і суспільна злободенність порушених проблем;
- життєвість драматичного твору полягає у його головній думці, решта — лише засоби її донесення до глядача;
- поєднання в одному творі драматичних та епічних художніх засобів (діалогів, віршів, прозових фрагментів, пісень-зонгів, пов'язаних і не пов'язаних з дією);
- звернення до розуму, а не до емоцій глядача;
- настанова критичного ставлення до усього, що відбувається на сцені;
- використання прийомів, які усувають співпереживання зображуваному;
- мінімальне використання декорацій, наявність незвичних сценічних ефектів;
- відкритий фінал, який пропонує глядачеві самостійно робити висновки

Теорія епічного театру Бертольта Брехта вплинула на подальший розвиток світового мистецтва. Поєднання драматичної й епічної складових в одному творі, використання «ефекту очуження», «принципу дистанціювання», а також спілкування акторів із глядачами стали частиною світової театральної культури.

П'ЕСА БЕРТОЛЬТА БРЕХТА «МАТІНКА КУРАЖ ТА ЇЇ ДІТИ»

Одна з найкращих п'єс Бертольта Брехта «Матінка Кураж та її діти» (підзаголовок «Хроніка з часів Тридцятилітньої війни») створювалася у 1938—1939-х роках, коли драматург перебував в еміграції. За основу твору Брехт узяв повість відомого німецького письменника XVII століття, учасника Тридцятилітньої війни між католиками і протестантами (1618—1648 роки) Ганса Гріммельзгаузена «Життєпис пройдисвітки і бродяги Кураж» (1670 рік).

Риси епічного театру в п'єсі «Матінка Кураж та її діти»

- політична злободенність порушених проблем (очікування війни);
- прозорість головної думки твору;
- наявність монологів, у яких прямо декларується абсурдність війни (наприклад, шведському королю довелося вбивати німців, щоб «визволити» їх із рабства у німецького імператора);
- використання ремарок перед кожною сценою, де коротко описано всі головні події цієї сцени. За задумом Брехта, під час вистави ці ремарки мали з'являтися на спеціальних стендах, щоб глядач знав, про що йдеться далі;
- використання «ефекту очуження». У випадку матінки Кураж — це нездатність головної героїні усвідомити, що втрата дітей є результатом її бізнесу;
- створення образів героїв, яким глядачеві важко співпереживати (мати — цинічна і користолюбна, старший син — мародер, молодший гине через дурість; співчуття викликає лише загибель німої доньки);
- широке використання пісень-зонгів;
- відкритий фінал, який пропонує глядачеві самостійно робити висновки

Бойові дії цієї тривалої війни відбувалися на територіях різних країн, однак найбільших спустошень зазнала Німеччина: знищено тисячі міст і сіл, нікому було сіяти пшеницю і виплавляти метал, ширилися епідемії та голод. Загальні людські втрати у Тридцятилітній війні оцінюють у вісім мільйонів життів, це найжахливіша катастрофа, що спіткала Європу в її історії аж до подій XX століття.

Брехт розглядав свою п'єсу як твір-попередження про можливі наслідки нової великої війни на території Європи й адресував його насамперед німцям, що перебували під впливом ідей Гітлера, який закликав до війни і пропагував вищість німецької раси над іншими. Саму війну нацисти бачили як швидку і переможну, адже що можуть протиставити інші народи справжній арійській расі? Водночас нацисти малювали принади майбутнього німецького панування, яке забезпечить покращення рівня життя громадянина Німеччини і створить його особливий статус у підкореній Європі.

Бертольт Брехт очікував, що встигне дописати цей твір ще до початку війни і його постановку на європейських сценах побачить чимало людей, які зрозуміють це застереження. Однак 1 вересня 1939 року, коли німецькі війська ввійшли на територію Польщі, п'єса ще не була завершена. Саме з цього приводу митець із гіркотою зауважив: «Письменники не можуть писати з такою швидкістю, з якою уряди розв'язують війни... “Матінка Кураж та її діти” — спізнилася».

Прем'єра відбулася в Цюріху (Швейцарія) у 1941 році. Проте повноцінна репертуарна історія «Матінки Кураж» розпочалася лише в січні 1949 року. Вона була першою постановкою брехтівського театру «Берлінський ансамбль».

Драматург хотів донести до глядачів просту думку, що неможливо збагатитися за рахунок війни і водночас сподіватися, що вона жодним чином тебе не зачепить. Однак саме такою Бертольт Брехт бачив «сучасну свідомість більшості людей».

Головна героїня твору — Анна Фірлінг — маркітантка, дрібна торговка, яка супроводжувала армію, продаючи солдатам необхідний у походах товар. Вона одержала своє прізвище Кураж (Хоробрість) за те, що, ризикуючи життям, під гарматним вогнем вивезла з міста Рига півсотні хлібин. Хліб уже почав цвісти, й Анні довелося вибирати — або ризикувати, або розоритися. Вона продає одяг, взуття, їжу солдатам, які на війні не надто вередують і гарно платять. Причому їй байдуже, за якою армією їздити — католицькою чи протестантською.

Водночас головна героїня має свою філософію щодо війни — вона не хоче в неї «занадто» встрявати, лише настільки, щоб отримати зиск і не постраждати. Матінка Кураж упевнена, що ця філософія всезагальна і її поділяють усі учасники війни, просто дехто з них це приховує: «Великі пани кажуть, ніби вони ведуть війну лише заради страху Божого, тільки за добрі та

гарні діла. А як придивишся ближче — і вони зовсім не такі йолопи, а воюють заради свого зиску».

У матінки Кураж троє дітей: старший син Ейліф — «хоробрий і розумний», молодший Швейцеркас — «дурний, зате чесний» і німа донька Катрін — «ні риба ні м'ясо». Однак жінка сподівається, що війна не торкнеться її дітей. «Ти хочеш вигодувати на війні свій виводок, а данину війні хай платять інші», — говорить їй фельдфебель на самому початку п'єси. І, справді, війна не оминула матінку Кураж — упродовж твору її діти гинуть. Однак героїня не змінює своїх поглядів — вона проклинає війну лише тоді, коли справи йдуть погано і зиск невеликий. А кожне збільшення заробітку викликає в неї ажіотаж і славлення війни.

Жінка так нічому і не навчилася, через свою жадібність вона втратила найдорожче в житті — дітей, але Анна вперто впрягається в маркитанський фургон і йде далі за військом. Таке безжальне змалювання образу Кураж зустріло спротив у багатьох критиків, які вважали, що вірогідніше було б, якби героїня усвідомила свої помилки і змінила ставлення до війни. Але Брехт заперечив такий розвиток подій: «Глядачі іноді марно чекають, що жертви катастрофи обов'язково винесуть з неї повчальну думку. Завдання автора п'єси полягало не в тому, щоб вкінці примусити прозріти матінку Кураж. Авторіві потрібно було, щоби бачив глядач, адже сліпота матінки Кураж відкриває очі глядачам».

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

1. Розкажіть про головні віхи в житті німецького драматурга Бертольта Брехта.
2. Чому в роки Першої світової війни молодий митець перейшов на антивоєнні позиції?
3. Як на житті Бертольта Брехта позначився прихід до влади нацистів? Чому гітлерівці переслідували митця?
4. Які новаторські риси вніс драматург у театральне мистецтво?
5. Розкажіть про концепцію епічного театру Бертольта Брехта.
6. Чому Бертольт Брехт критикував «аристотелівський театр» як «фабрику снів»?
7. Визначте риси епічного театру в п'єсі «Матінка Кураж та її діти».

8. На тлі яких подій відбувається дія твору?
9. Схарактеризуйте образ головної героїні твору. Назвіть її життєві пріоритети.
10. Як Бертольт Брехт доводить несумісність материнства з війною?
11. Що, на вашу думку, символізує образ матінки Кураж?
12. Як її образ протиставляється образу Катрін?
13. У чому виявилася пророчість твору, написаного на початку Другої світової війни?
14. Чим завершилися обіцянки нацистських пропагандистів щодо процвітання нації і кращого життя для наступних поколінь Німеччини?
15. Чим тогочасна Німеччина, на думку Брехта, схожа на безпринципну маркітантку?

Знайдіть в інтернеті й перегляньте відеоафішу п'єси Бертольта Брехта «Матінка Кураж та її діти» (Mutter Courage und ihre Kinder. Stadttheater Fürth). Постановку здійснено в 1918 році на сцені німецького театру «Stadttheater Fürth».

Генріх Теодор Белль (1917—1985)

Генріх Теодор Белль — німецький письменник-реаліст, поет, сценарист і перекладач. Народився в місті Кельн 21 грудня 1917 року майже за рік до закінчення Першої світової війни (11 листопада 1918 року) і був шостою дитиною в сім'ї.

Батьки Генріха — Віктор і Марі Белль, — побожні католики з міцними пацифістськими (антивоєнними) переконаннями — не лише відвідували церковні служби, а й неохотно дотримувалися християнських настанов у повсякденному житті. У своїй багатодітній родині побожне подружжя Беллів сповідувало високі моральні принципи. Тож, у їхньому розумінні, згідно із законами Слова Божого будь-яке насильство вважалося неприйнятним.

Віктор Белль був теслею, столяром, різьбярем, майстром скульптур із деревини і мав невелику власну майстерню. Родина жила незаможнo, однак батьки не шкодували коштів і зусиль на освіту дітей.

Початкову освіту малий Генріх здобув у народній католицькій школі, після закінчення якої вступив до класичної гімназії в рідному Кельні. У гімназії вчителі відзначали обдарованість хлопця, його значні успіхи з фізики і математики, а також дещо флегматичний характер і романтичне мрійництво. Хлопець змалку багато читав і в гімназійному віці вже виявляв широку ерудицію — добре знав твори багатьох німецьких і європейських поетів та прозаїків, зокрема захоплювався віршами Поля Верлена, Райнера Марії Рільке і романами Федора Достоєвського, любив музику, особливо твори Вольфганга Амадея Моцарта і Людвіга ван Бетховена.

На гімназію припадають перші творчі спроби хлопця, він пише вірші та оповідання. В оповіданнях юного автора відчувається вплив Достоєвського — бажання розібратися в психології героїв та співчуття до бідних і страждених. У підлітковому віці Белль цілком щиро вважав себе тюхтієм, однак у критичних ситуаціях виявляв неабияку твердість характеру. Так, із двохсот гімназистів лише трьом, незважаючи на цькування, стало духу не вступити до молодіжної організації «Hitler Jugend» («Гітлерівська молодь», створена в 1926 році), і одним із них був Генріх.

Воєнізована молодіжна організація «Hitler Jugend» вважалася кадровим резервом німецької нацистської партії, членство в ній із приходом у 1933 році нацистів до влади стало обов'язковим для всіх німців, що досягли десятирічного віку. Підлітків використовували для брутальних нападів на тих, хто не підтримував ідеї Адольфа Гітлера. Відомі випадки, коли члени «Гітлерівської молоді» нападали на кінотеатри та книгарні, що поширювали твори антивоєнної тематики, а також на власників і відвідувачів закладів.

Для щирої католицької родини підтримка нацизму була неприпустима. Тож Віктор і Марі Беллі сприйняли прихід до влади націонал-соціалістичної партії як особисту трагедію і поразку. Вони щиро переживали за долю Німеччини й чітко усвідомлювали, що гуманістичні ідеали, в яких вони виховували своїх дітей, були в небезпеці. «Скоро почнеться війна», — сказала Марі Белль, дізнавшись про обрання в січні 1933 року Адольфа Гітлера канцлером (прем'єр-міністром).

За спогадами Генріха Белля, Кельн був особливим містом, його мешканці намагалися опиратися мороку нацистської пропаганди. На виборах 1932 року вони віддали за націонал-соціалістів лише 20 відсотків голосів. А коли Гітлер відвідав місто, обурені кельнці закидали його вазонами. У місті діяло антифашистське католицьке підпілля, у якому брав участь старший брат

Генріха. Вдома у Беллів велися «дорослі» політичні розмови, до яких долучався і майбутній письменник.

Після закінчення гімназії у 1937 році Генріх Белль не пішов добровольцем у вермахт (німецьку армію), як вчинила значна частина його однокласників, а став учнем продавця книг у Бонні — місті неподалік Кельна. Через рік юнак остаточно вирішив присвятити себе письменництву і залишив роботу букініста. Водночас почав давати платні приватні уроки. Генріхові подобалося таке життя, він мав час на літературні експерименти, а приватні заняття забезпечували йому засоби до існування.

Ідилія продовжувалася недовго, того ж 1938 року Імперська служба праці мобілізувала письменника-початківця до обов'язкових для кожного громадянина Німеччини піврічних примусових робіт. Інтелігентний хлопець переживає шок і впадає у «повний відчай» — повинність була воєнізованою, усі мобілізовані ходили у військовому строї та підкорялися військовій дисципліні, їх залучали до важкої фізичної праці. У випадку Белля це було осушення боліт і лісозаготівля. Той період життя письменник згадував як «тупе існування» в «атмосфері абсолютної безнадії».

Під час примусових робіт мобілізованим посилено «промивали мізки» ідеями нацизму. Із цього приводу Генріх навіть написав сатиричне есе, у якому іронічно відзначив, що «більше не думає про воскресіння з мертвих і життя після смерті», а вірить «тільки в святу націонал-соціалістичну партію Німеччини».

Роки юності і Друга світова війна

У примусових робіт був один незаперечний плюс — відпрацювавши, Генріх Белль отримав право на вступ до університету. Без вагань він обрав германістику на кафедрі класичної філології Кельнського університету і розпочав навчання з літнього семестру 1939 року. Водночас повернувся до літературної праці, за якою скучив, перебуваючи на примусових роботах. Життя студента і письменника-початківця, здавалося, налагоджувалося, однак уже в липні 1939 року його мобілізували в армію «на кілька тижнів для участі в навчаннях». Повернутися до мирного життя Беллю не судилося — 1 вересня почалася Друга світова війна.

На порозі нової війни гітлерівська пропаганда підігрівала в суспільстві радикально войовничі настрої, вкидала гасла про реванш за поразку в Першій світовій війні. Німецька колективна свідомість підтримувала нацистську партію, ідеї Гітлера про розширення життєвого простору для німецької нації і

теорію арійської надлюдини. Для Белля настали важкі часи — він не збирався будувати життя на хибних принципах нацизму, але його змусили воювати в абсурдній війні на боці сили, принципи та ідеї якої він не поділяв.

Генріх Белль пройшов усю війну до 1945 року, він воював на Західному і Східному фронтах (територія Франції, Угорщини, Румунії, Радянського Союзу, Німеччини). Найзапекліші бої, в яких йому довелося брати участь, відбулися в Україні. Генріх бував у Львові, Станіславі (Івано-Франківську), Тернополі, Одесі, Херсоні, у Криму. За словами письменника, він жодного разу не вистрелив у людину, хоча сам отримав чотири поранення. Белль не намагався зробити військову кар'єру — відмовився піти в школу офіцерів, не вступив до націонал-соціалістичної партії і завершив свою довгу шестирічну службу лише в чині обер-єфрейтора.

Генріх Белль відчував грікі докори сумління за те зло, яке чинила його батьківщина іншим народам Європи, і ніколи не знімав із себе особистої відповідальності за все, що сталося. Пізніше в одному з інтерв'ю він сказав: «Я, як німецький солдат, входив у зруйнований бомбардуваннями Київ і таку ж зруйновану після багатьох днів оборони Одесу. У Києві бачив, як гнали євреїв до Бабиного Яру. В Одесі — як гнали одеських євреїв у гето. Я усвідомлюю свою відповідальність за злочини гітлерівського вермахту. Із усвідомлення цієї відповідальності я й пишу».

В останній рік війни, навесні 1945 року, Белль потрапив у полон до американських союзників. Деякі біографи пишуть, що він свідомо здався, щоб припинити для себе це безглуздя. Провівши кілька місяців у таборі військовополонених на території Бельгії, а згодом у Франції, Генріх повернувся у Кельн.

Перші літературні успіхи

Повернувшись із полону додому, Генріх Белль вирішив продовжити навчання і заняття літературою. Йому було що сказати своїм сучасникам, за роки війни визріло чимало сюжетів і думок, але повоєнна криза скоректувала плани на майбутнє. Через безгрошів'я він змушений був працювати теслею у батьківській майстерні, а на початку 1950-х служити в місцевому управлінні статистики.

Мрія Генріха стати письменником здійснилася значною мірою завдяки його дружині — Анні Марі Чех, із якою вони побралися ще в 1942 році під час однієї з відпусток Белля. Анна Марі вірила в талант свого чоловіка і поділяла його моральні цінності. Вона мала постійну роботу вчительки,

професійно займалася перекладами з англійської мови і взяла на себе значну частину фінансового забезпечення сім'ї. Тож Генріх міг набагато більше часу присвячувати творчості.

За перші повоєнні роки Генріх Белль написав два романи, які не зацікавили видавців, а також багато «коротких оповідань». Однак його наполегливість дала результат — із 1947 року твори Белля з'являються в літературних журналах, а в 1949 році вийшла друком повість «Поїзд точно за розкладом» (початкова назва «Між Львовом і Чернівцями»), яка зробила автора відомим. Закріпили творчий успіх письменника і принесли йому широку популярність збірка оповідань «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...» (1950 рік) і перший виданий роман «Де ти був, Адаме?» (1951 рік).

Генріх Белль став яскравим представником так званої літератури руїн (або ж літератури тих, хто повернувся), яку створювали молоді повоєнні автори. Він писав без прикрас і пафосу про війну, про роль нацизму в її розв'язанні, про повернення додому і про руїни на місці залишених домівок. Значна частина подій у творах Белля відбувається на території України (наприклад, головний герой повісті «Поїзд точно за розкладом» Андреас гине біля містечка Стрий на Львівщині).

Своїми творами письменник намагався не дати німцям забути біль і втрати ще недавньої бійні, щоб подібний жах більше ніколи не повторився. Адже бажання забути і замовчати минуле було в багатьох його співвітчизників — значна частина німців свого часу мала стосунок до нацистського режиму або ж виправдовувала його дії. Ці люди не визнавали своєї відповідальності за все, що сталося. Проте Генріх Белль уважав їхню поведінку лицемірством, своєрідною «грою в піжмурки» задля психологічного комфорту, тому наполягав, що світ потрібно бачити «таким, як він є».

Письменник добре пам'ятав, як легко після поразки Німеччини в Першій світовій війні Адольф Гітлер зманіпулював ображеним національним самолюбством. І Белль боявся, що його співвітчизники знову скотяться до підтримки нацистських ідей. На його думку, важливим запобіжником такого розвитку подій є прищеплення демократичних цінностей (зокрема поваги до прав і свобод кожної людини) і підтримка демократичних інституцій.

Генріх Белль був ідеалістом і вірив, що література може змінити світ, а письменник має втручатися в політику задля блага суспільства. Тож із кінця 1950-х років, крім продовження плідної творчої роботи, він починає активну

публіцистичну і громадську діяльність — відгукується на актуальні політичні проблеми, бере участь в антиурядових мітингах, демонстраціях і пікетах, стає відомим правозахисником.

Правозахисна діяльність Генріха Белля

На початку 1960-х років Федеративна Республіка Німеччина переживає важку суспільну кризу. До цього часу піросло перше повоєнне покоління, яке не застало нацизму. За спогадами сина Белля, в кожній сім'ї діти розпитували батьків: «Чи були ви нацистами, чи ні?» Гострота кризи посилилася через так звані Освенцімські процеси — суди над причетними до злочинів у концтаборі Аушвіц, які почалися в Німеччині у 1963 році. Слухання були відкритими, тож молоде покоління отримало документальні свідчення нелюдності гітлерівського режиму, а також з'ясувало, що багато колишніх нацистів перебувають на волі й досі не покарані.

Активісти-розслідувачі з молодіжних громадських організацій виявили, що лише в органах державної влади перебувало 364 тисячі колишніх нацистів. Спроби притягнути їх до відповідальності завершувалися нічим — прокуратура, поліція і суди були бездіяльними, публічні звернення залишалися без відповіді.

Ці ж проблеми хвилювали й письменника-антифашиста Генріха Белля, майстра німецької літератури, твори якого друкували в усьому світі мільйонними накладами. Його обурювало, що колишні нацисти, замість того, щоб бути засудженими, ведуть активне політичне життя. Він публічно заявляв: «Надто багато вбивць відкрито і нахабно гуляють цією країною, і ніхто не доведе, що вони вбивці. Провина, каяття, прозріння так і не стали категоріями суспільними, і тим паче — політичними».

Наприкінці 1960-х років учасники антинацистських молодіжних рухів радикалізувалися і перейшли до терористичної діяльності. Вони вирішили — якщо влада не карає злочинців, то цим займуться вони. У Німеччині почалися резонансні вбивства високопосадовців, причетних до нацистської партії. Правоохоронцям вдалося заарештувати ватажків терористичного угруповання лише в 1972 році. Ці гучні арешти призвели до вибуху публікацій в німецькій бульварній пресі — заарештованих демонізували, поливали брудом і оприлюднювали про них недостовірну інформацію.

Генріх Белль, звичайно ж, засуджував тероризм, однак вакханалія в пресі змусила його опублікувати статтю в журналі «Шпігель». У ній він зауважив, що й до терористів треба ставитися як до людей, а не як до

«породжень пекла». І тоді можна буде розібратися в мотивах, які привели їх до тероризму. Крім того Белль нагадав, що кожна людина в демократичній країні має право на неупереджене слідство і справедливий суд. Будь-яка інша думка — це «відвертий фашизм».

Після цієї публікації життя Генріха Белля різко змінилося. Преса почала цькувати заслуженого митця, називаючи його «симпатиком терористів». З'являлися наклепи і відверті фейки про життя письменника, його особу у будь-який спосіб намагалися поєднати з тероризмом (наприклад, друкували фотографію Белля на тлі місця теракту з тілами жертв). Поліція встановила за ним нагляд, у будинку Белля і в оселях його дітей неодноразово проводили обшуки (шукали терористів), долучаючи значну кількість озброєних автоматами поліцейських і без висунення жодних звинувачень. На обурену вимогу письменника під час одного з обшуків пояснити правові підстави цих дій, слідчі нахабно відповіли: «За Адольфа вас просто розстріляли б».

Отримана в грудні 1972 року Нобелівська премія за вагомий внесок у відродження німецької літератури не змінила ставлення влади і преси до письменника. За спогадами сина Белля, «1970-ті роки були жахливими для нас». Цькування продовжувалося, і лише незрозуміла смерть усіх до одного ватажків терористів у в'язниці («колективне самогубство» 1976—1977 років) змусила владу і пресу припинити, а безкомпромісна позиція Генріха Белля на захист прав особистості поступово здобула підтримку в німецькому суспільстві. Наприкінці 1970-х років його все частіше називають «совістю нації».

Пережите відобразилося на творчості письменника. У 1974 році виходить друком гостросоціальна повість «Втрачена честь Катаріни Блум, або Як виникає насилля і до чого воно може призвести». Книга стала бестселером і лише в Німеччині розійшлася накладом у 6 мільйонів примірників. У повісті йдеться про дівчину, яку в газеті «Цайтунг» назвали терористкою. Стаття-наклеп у жовтій пресі довела головну героїню до відчаю і стала причиною реального злочину. А в 1979 році Генріх Белль опублікував роман «Дбайлива облога», в якому порушено проблему тотального контролю за інакомислячими громадянами з боку влади і політичних сил.

Останній період життя

З 1980 року Генріх Белль важко хворіє. Причиною різкого погіршення здоров'я стали не лише давні хвороби, а й багаторічне цькування письменника. Однак він не здався і продовжував активну творчу, громадську і правозахисну діяльність. Варто зазначити, що правозахисна діяльність Белля розповсюджувалася не лише на Німеччину, він, користуючись своєю міжнародною популярністю, обстоював права людини по всьому світу. І, звичайно, найбільше в Радянському Союзі — тоталітарній країні, у який інакомислення жорстоко каралося тюрмами і таборами.

Генріх Белль публічно протестував проти введення радянських військ до Угорщини в 1956 році і до Чехословаччини в 1968 році, постійно звертався до радянського уряду з вимогами звільнити засуджених дисидентів, яких переслідували виключно за їхні погляди. Зокрема письменник неодноразово наполягав на звільненні поета Василя Стуса, який з 1972 року постійно перебував в ув'язненні та в таборах.

10 січня 1985 року Белль дав інтерв'ю, у якому пояснив, чому радянська влада жорстоко карає українського поета: «Його так званий злочин полягає в тому, що він пише свої поезії українською мовою, а це інтерпретують як антирадянську діяльність. Стус свідомо пише українською, і це єдине звинувачення, яке мені відоме. Навіть не звинувачення в націоналізмі, яке також легко застосовують, а виключно на основі української творчості, яку витлумачують як антирадянську діяльність».

Помер письменник 16 липня 1985 року. За своє непросте життя він жодного разу не зрадив гуманістичні ідеали, яким присвятив творчість: «Я переконаний, що людину робить людиною мова, любов і співпричетність; це вони пов'язують її саму з собою, з іншими людьми і з Богом — монолог, діалог, молитва».

Прикметні риси творчості Генріха Белля

- письменник однієї теми: захист принципів гуманізму та моральне відродження Німеччини;
- реалістичне зображення дійсності та характерів героїв, історизм;
- глибокий психологізм у змалюванні образів звичайних («маленьких») людей;
- злободенність порушених проблем, соціальна проблематика;
- антивоєнний пафос, гуманістичні переконання;

- простота оповіді, прозорість головної думки твору;
- зображення беззмістовності війни, її антигуманної сутності

ОПОВІДАННЯ «ПОДОРОЖНІЙ, КОЛИ ТИ ПРИЙДЕШ У СПА...»

«Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...» — одне з ранніх оповідань Генріха Белля, у якому письменник порушує проблему втраченого покоління. Трагедія цілого покоління молодих, сповнених життєвої енергії німців полягала у відсутності вибору. Адже в тоталітарному суспільстві нікого не цікавлять твої переконання чи уподобання, ти стаєш частиною системи, а точніше, — її власністю. І можна цілком припустити, що поки гітлерівська Німеччина переможно крокувала країнами Європи, вирішуючи долі цілих народів, — молодим людям було навіть приємно вважати себе її частиною, це тішило їхнє самолюбство.

Та у 1944 році німецька армія почала програвати війну і з боями відступати додому — в Німеччину. Водночас закінчувалися людські ресурси, на черзі стали учасники гітлер'югенду. Хлопці, щойно закінчивши школу, а нерідко і не встигнувши завершити навчання, були мобілізовані й відправлені на смерть, а разом із ними і головний герой оповідання Генріха Белля. Хлопець, який лише три місяці тому каліграфічно виводив на шкільній дошці давньогрецькі цитати, сьогодні без рук і ноги, у стані больового шоку стікає у бинти кров'ю в навчальному класі своєї ж гімназії.

Автор не називає імені головного героя, адже це збірний образ. Таких, як цей юнак, було багато, і їхні історії були практично однакові: гімназія, війна, смерть або каліцтво. Символічно, що назва міста, у якому відбуваються події, не називається на початку твору. Ми бачимо все очима головного героя і розуміємо, що він не одразу ідентифікує рідне місто та гімназію, адже всі навчальні заклади були однотипні, картини на стінах, погруддя і меморіальні дошки схожі. Хлопець описує свій стан і все, що навколо нього відбувається, беземоційно, як даність. У формі внутрішнього діалогу головний герой просто і без зайвого надриву змальовує один епізод війни.

Генріх Белль зображує тих, хто вже звик до війни, до мерців і людей-обрубків. Нацизм увів у норму те, що є неприпустимим в очах адекватного суспільства: канонада гармат, охоплені полум'ям міста, гори трупів, польові шпиталі у школах, скалічені підлітки... Кілька поколінь

втрапили життя і шанс на майбутнє. Незрілі та надто юні для усвідомлення реальної політичної ситуації, вони гинули, навіть не розуміючи заради чого.

Школа у творі є моделлю Німеччини, хлопця проносять повз портрети героїзованих гітлерівським режимом Фрідріха Ніцше, Марка Аврелія, Цезаря, Цицерона. Нацистська Німеччина пафосна, пишномовна і зверхня, як і гімназія, куди відвозять поранених хлопчаків. Настінний хрест у класі малювання має символічне значення. Автор натякає, що в цій державі не можуть співіснувати дві релігії, тож нацисти намагаються витіснити християнське людинолюбне начало. Спочатку вони замінили на стіні символ християнської любові і віри портретом фюрера, а потім повісили меморіальну дошку полеглим «Пішов зі школи на фронт і поліг за...».

У розумінні Генріха Белля християнські ідеали — це милосердя, людяність, співчуття. Знявши зі стіни класної кімнати хрест, керівництво гімназії намагалося викорінити ці ідеали. Та коли зняли хрест, слід від нього став виднішим, аніж сам хрест. Скільки не замальовували слід від хреста, він все одно проявлявся. Так і війна проявила в людях не тільки ниці риси, але й гуманні, і чимало людських душ до останнього намагалися протистояти жорстокості війни.

«Подорожній, коли ти прийдеш у Спарту, повідай там, що ти бачив. Тут ми всі полягли, так як велів нам закон», — ця епітафія на пам'ятному камені складена давньогрецьким поетом Симонідом Кеоським. Згадана в оповіданні «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...» епітафія — це авторська алюзія на історію Спарти та спартанське виховання, де вітчизна була важливішою за життя. Епітафія відсилає нас до подій, які відбулися під час захисту Фермопільської ущелини, коли 300 спартанців самовіддано захищали свої ідеали і поклали за них життя. Молодих спартанців так виховували, і спартанці свідомо йшли на смерть, повертаючись «зі щитом або на щиті»¹.

¹ Цитата із твору «Висловлювання спартанських жінок» приписується давньогрецькому історикові й філософу Плутарху (близько 46—127 років н. е.), ймовірному авторові цієї праці.

У своєму оповіданні Белль, проводячи паралель із подвигом спартанців, показує, що його головний герой потрапив на фронт, не розуміючи суті нацистської ідеології та ймовірно романтизуючи війну. Тим паче, що пропагандисти Третього Рейху особливу увагу приділяли вихованню активних патріотів гітлерівської Німеччини, добираючи приклади з історії батьківщини і з героїчної античності.

Нацистська Німеччина ототожнювала себе з гармонією античності, її ідеал — справжній воїн, який, не роздумуючи, віддасть життя за країну. Проте триста спартанців, очолювані царем Леонідом, захищали свою землю і загинули, вкриті славою, тоді як накручені пропагандою німці йшли підкорювати світ. Спочатку гітлерівське командування, ховаючись у бункерах, послало на війну батьків цих підлітків, а потім і їх самих. Мільйонні жертви Другої світової війни були просто кинуті під ноги нацистським вождям, для задоволення їхніх амбіцій.

Генріх Белль доводить, що загарбницька війна ніколи не буває справедливою, навіть якщо країна в ній перемогла. Каліцтво головного героя позбавлене сенсу — він не став воїном і залишився просто підлітком, який зараз, скалічений, у гімназії та просить молока. Молоко стає прикінцевим акцентом в оповіданні, воно символізує юність і чистоту хлопця, його бажання повернутися до простого довоєнного життя, де вчитель давав завдання переписувати фрази гарними шрифтами, а сторож Біргелер — роздавав молоко дітям-бешкетникам. Давня епітафія на шкільній дошці недописана / перервана, як і життя підлітків, які навчались у цій гімназії.

Оповідь Генріха Белля ведеться на межі світів: канонада війни переплітається із дитячими спогадами героя. Шкільні кабінети, що викликають дитячу ностальгію, стали перев'язочними й операційними; шкільна дошка, за якою лікар здійснює медичні маніпуляції, символічно розділяє і водночас об'єднує простір і реальність. Навіть шкільний сторож Біргелер опинився між двома світами — колись допомагав школярам, тепер допомагає пораненим. Він наче міфологічний Харон², що з «втомленим, скорботним обличчям» провадить людей між світами і милосердно дарує їм спочинок.

2 У міфології давніх греків Харон човном перевозив через річку Стікс душі померлих у підземне царство вічного мороку Аїд.

ПОДОРОЖНІЙ, КОЛИ ТИ ПРИЙДЕШ У СПА...

Машина зупинилася, але мотор ще гурчав; десь відчинилася велика брама. Крізь розтрощене вікно в машину ввірвалося світло, і тоді я побачив, що й лампочку під стелею розбито вщент, лишень звій ще стирчав у патроні — кілька мерехтливих дротиків із рештками скла. Потому мотор замовк, і знадвору добувся чийсь голос:

— Мерців сюди. Є там мерці?

— Туди до біса, — вилаявся шофер. — Ви що, уже більше не робите затемнення?

— Поможє тут затемнення, коли все місто горить огнем! — гукнув той самий голос. — Мерці є, питаюся?

— Не знаю.

— Мерців сюди, чув? А решту сходами нагору, до зали малювання, зрозумів?

— Так, так, зрозумів.

Та я не був ще мертвий, я належав до решти, і мене понесли сходами нагору.

Спершу йшли довгим, тьмяно освітленим коридором, із зеленими, мальованими олійною фарбою стінами, в які повбивано чорні, криві, старосвітські гачки на одяг; ось виринули двері з емальованими табличками: 6-А і 6-Б, між тими дверима висіла, лагідно поблискуючи під склом у чорній рамі, Фейєрбахова «Медєя» з поглядом у далечінь; потому пішли двері з табличками: 5-А і 5-Б, а між ними — «Хлопчик, що виймає терня» — прегарне, з червонястим полиском фото в брунатній рамі.

А ось уже й колона перед виходом на сходовий помісток, і довгий, вузький фриз Парфенону за нею, справжній, античний — мистецьки зроблений із жовтавого гіпсу макет, і все інше, віддавна знайоме: грецький гопліт, до п'ят озброєний, наїжений і грізний, схожий на розлюченого півня. На самому ж помістку, на стіні, пофарбованій жовтим, пишалися всі вони — од великого курфюрста до Гітлера... А у вузькому малому коридорчику, де врешті на якусь хвилю мої ноші стали рівно, висів особливо гарний, величезний і дуже яскравий портрет старого Фріца в небесно-блакитному мундирі, з променистими очима і великою ясною золотою зіркою на грудях.

І знову мої ноші похилилися, повз мене попливли... тепер взірці арійської породи: нордичний капітан з орлиним поглядом і дурним ротом, жіноча модель із Західного Мозелю, трохи сухорлява й костиста, остзейський дурносміх із носом-цибулиною й борлакуватим довгим профілем верховинця з кінофільмів; а далі знов потягся коридор, і знов якусь хвилину я лежав на ношах рівно, і перш ніж санітари стали сходити на третій поверх, я встиг побачити і її — перевиту камінним лавровим вінком таблицю з іменами полеглих, з великим золотим Залізним хрестом угорі.

Усе це перебігло дуже швидко: я не важкий і санітари квапились. Не диво, якщо воно мені й примарилось: я весь горів, усе в мене боліло — голова, руки, ноги; й серце калаталось, мов несамовите. Чого лишень не привидиться у гарячці!

Та коли ми проминули взірцевих арійців, за ними виринуло й усе інше: троє погруддів — Цезар, Цицерон і Марк Аврелій, рядочком, один біля одного, — чудові копії, усі жовті, античні, поважні, стояли вони попід стіною. А коли ми зайшли за ріг, з'явилася й Гермесова колона, а далі, у глибині коридору, — коридор тут був пофарбований у рожевий колір, — аж ген у глибині, над дверима зали малювання, висіла величезна мармиза Зевса, але до неї було ще далеко. Праворуч у вікні я бачив заграву пожежі — усе небо було червоне, й по ньому врочисто пливли чорні, густі хмари диму...

І знов я мимохідь глянув ліворуч, і знов побачив двері з табличками: 01-А й 01-Б, а поміж тими бурими, немов просякнутими затхлістю дверима вгледів у золотій рамі вуса й кінчик носа Ніцше — другу половину портрета було заліплено папером із написом: «Легка хірургія».

Якщо зараз, майнуло в мене в голові, якщо зараз... Та ось і він, я його вже побачив — краєвид Того, великий і яскравий, плаский, як старовинна гравюра, чудова олеографія, і на першому плані, поперед колоніальних будиночків, поперед негрів і німецького солдата, що безглуздо стовбичив там із гвинтівкою, на першому плані картини красувалася велика, змальована в натуральну величину в'язка бананів — ліворуч кетяг, праворуч кетяг, і саме на середньому банані в правім кетягу було щось надряпано; я розгледів той напис, бо, здається, сам його й надряпав...

Аж ось широко відчинилися двері зали малювання, я вплив туди під Зевсовим зображенням і заплющив очі.

Я не хотів більше нічого бачити...

У залі малювання тхнуло йодом, калом, марлею й тютюном і стояв гомін.

Ноші поставили на підлогу, і я сказав санітарам:

— Устроміть мені в рот сигарету, угорі, у лівій кишені.

Я відчув, як хтось полапав у моїй кишені, потім тернули сірником, і в мене в роті опинилася запалена сигарета. Я затягся.

— Дякую, — сказав я.

Усе це, думалося мені, ще не доказ. Кінець кінцем, у кожній гімназії є зали малювання, коридори із зеленими й жовтими стінами і кривими, старомодними гачками в них, кінець кінцем, те, що «Медєя» висить межі 6-А й 6-Б, — ще не доказ, що я у своїй школі. Мабуть, є правила, де сказано, що саме там вони мають висіти Правила внутрішнього розпорядку для класичних гімназій у Пруссії «Медєя» — межі 6-А й 6-Б, «Хлопчик, що виймає терня» — там-таки. Цезар, Марк Аврелій, Цицерон — у коридорі, а Ніцше — вище, де вже вивчають філософію. Фриз Парфенону й строкатий краєвид Того... «Хлопчик, що виймає терня» і фриз Парфенону — це, зрештою, добрий давній шкільний реквізит, що переходив від покоління до покоління, і я, певне, був не єдиний гімназист, якому заманулося надряпати на банані «Хай живе Того!». Адже й дотепи в усіх гімназіях однакові. Крім цього, може, я з гарячки почав марити.

Болю я тепер не відчував. У машині було мені дуже кепсько; коли її трясло на вибоях, я те й знав, що кричав. Уже краще великі вирви: машина то здіймалася, то опускалась, немов корабель на морських хвилях. Але тепер почала, мабуть, діяти ін'єкція, яку мені десь у п'ятні зробили в руку: я відчув, як голка пронизала шкіру й десь аж у нозі зробилося гаряче.

Цього ніяк не може бути, думав я, машина просто не могла проїхати таку велику відстань — із тридцять кілометрів. І ще одне: ти нічого нічого не відчуваєш; жодне чуття тобі нічого не каже, самі тільки очі; жодне чуття не говорить тобі, що ти у своїй школі, у своїй школі, яку всього три місяці тому покинув. Вісім років — не дрібниця, невже ж ти, провчившись тут вісім років, пізнавав би все самими лише очима?

Я лежав, склепивши повіки, й бачив усе те знову, воно снувалося, мов який фільм: коридор унизу — зелена фарба, сходи нагору — жовта фарба, таблиця з іменами полеглих, знову коридор, знов сходи. Цезар, Цицерон, Марк Аврелій, Гермес, вуса Ніцше, Того, Зевсове зображення.

Я виплюнув сигарету й закричав; коли кричиш легшає, треба тільки кричати дужче, кричати було так добре, я кричав, як навіжений. Хтось нахилився наді мною, але я не розплющував очей; я відчув чийсь незнайомий подих — тепло й нудотно війнуло тютюном та цибулею, і якийсь голос спокійно запитав:

— Ну, чого?

— Пити, — сказав я, — і ще сигарету, у кишені, угорі.

Знову хтось помацав у моїй кишені, знову тернув сірником, і мені встромили в рота запалену сигарету.

— Де ми? — спитав я.

— У Бендорфі.

— Дякую, — сказав я й затягся.

Мабуть, я таки в Бендорфі, себто вдома, і якби в мене не ця страшенна гарячка, я міг би твердити напевне, що я в якійсь класичній гімназії; принаймні, що я в школі, — це безперечно. Хіба ж той голос унизу не гукнув: «Решту до зали малювання!» Я був один із решти, був живий, живі, напевне, й становили «решту». Ось я в залі малювання, а якщо слух мене не одурив, то чого б одурили очі? І тоді я насправді впізнав Цезаря, Цицерона й Марка Аврелія, а вони могли бути лише в класичній гімназії, — навряд чи по інших школах у коридорах попід стінами виставляють цих типів.

Нарешті він приніс мені води, знову від нього війнуло на мене духом тютюну й цибулі, я несамохіть розплющив очі й побачив утомлене, старе, неголене обличчя в пожежній формі, і старечий голос тихо мовив:

— Пий, друже!

Я почав пити, то була вода, але ж вода — чудовий напій; я відчував на губах металевий смак казанка, з насолодою усвідомлював, як багато ще там води, але пожежник несподівано відняв казанка від моїх губ і подався геть; я закричав, але він не озирнувся, тільки втомлено знизав плечима й пішов далі; поранений, що лежав біля мене, спокійно сказав:

— Дарма галасувати, у них нема води, ти ж бачиш.

Я бачив, хоч вікна й були затемнені, — за чорними заслонами жевріло й миготіло, — чорне на червоному, як у грубці, коли туди підсипати вугілля. Так, я бачив: місто горіло.

— Яке це місто? — спитав я того, що лежав біля мене,

— Бендорф, — відказав він.

— Дякую.

Я дивився просто перед собою — на ряди вікон, інколи й на стелю. Стеля була ще незаймана, біла й гладенька, з вузьким класичним ліпленням

карнизом, але стелі з такими карнизами були в залах малювання по всіх школах, принаймні — по добрих давніх класичних гімназіях.

Тепер уже годі було сумніватися, що я лежу в залі малювання якоїсь класичної гімназії в Бендорфі. У Бендорфі три класичні гімназії: гімназія Фрідріха Великого, гімназія Альберта й — може, краще було б цього й не казати, — але остання, третя, звалася гімназія Адольфа Гітлера.

Хіба ж у гімназії Фрідріха Великого не висів на сходовій клітці такий яскравий, такий гарний, величезний портрет старого Фріца? Я провчився в тій гімназії вісім років, але хіба достоту такий портрет не міг висіти в іншій школі на тому ж таки місці, такий яскравий, що відразу впадав у очі; тільки-но ступиш на другий поверх?..

Тепер я чув, як десь били важкі гармати. А так усе було майже спокійно; тільки інколи за темною заслоною дужче спалахувало полум'я та падав у темряві фронтон будинку. Гармати били впевнено й розмірено, і я думав: любі гармати! Я знаю, що це підло, але я так думав. Господи, як миротворно, як заспокійливо гули ті гармати: глухо й суворо, мов тиха, майже піднесена органна музика. Якось шляхетно. Як на мене, у гарматах є щось шляхетне, навіть коли вони стріляють. Така врочиста луна, достоту як у тій війні, про яку пишуть у книжках із малюнками.. Потім я міркував, скільки імен буде на тій таблиці полеглих, яку, мабуть, приб'ють тут згодом, оздобивши її ще більшим золотим Залізним хрестом і вквітчавши ще більшим лавровим вінком. І зненацька мені спало на думку, що коли я справді у своїй школі, то й моє ім'я стоятиме там, укарбоване в камінь, а в шкільному календарі проти мого прізвища буде написано «Пішов зі школи на фронт і поліг за...»

Та я ще не знав, за що, й не знав ще напевне, чи я у своїй школі, я хотів тепер про це дізнатися будь-що, Адже й на дошці полеглих не було нічого особливого, нічого прикметного, вона була така сама, як і скрізь, штампована дошка полеглих: їх, певне, усім постачає якесь одне управління...

Я знов повів очима довкола, але картини вони познімали, а що можна визначити з кількох парт, складених стосом у кутку, з вузьких високих вікон, густо поставлених одне біля одного, як і годиться в залі малювання, де має бути якомога більше світла? Серце в мені не озивалося. Чи то б воно й тоді не обізвалося, якби я опинився в тій кімнаті, де цілих вісім років малював вази й писав шрифти? Стрункі, чудові, вишукані вази, прекрасні копії римських оригіналів, — учитель малювання завжди ставив їх перед нами на підставку,

— і всілякі шрифти: рондо, рівний, римський, італійський. Я ненавидів ті уроки над усе в гімназії, я годинами гинув із нудьги й жодного разу не зумів до ладу намалювати вазу або написати літеру. І де ж ділися мої прокльони, де ділась моя пекуча ненависть до цих остогидлих, ніби вилинялих стін? Ніщо в мені не озивалось, і я мовчки похитав головою.

Я раз у раз стирав, застругував олівця, знову стирав... І — нічогосінько...

Я не пам'ятав, як мене поранено, я знав одне: що не ворухну руками й правою ногою, лише лівою, та й то тільки злегенька. Я думав, може, це вони так цупко примотали мені руки до тулуба, що я не можу поворушити ними.

Я виплюнув другу сигарету в прохід між солом'яниками й спробував посовати руками, але відчув такий біль, що знову закричав; я кричав, не вгаваючи, від крику ж мало бути легше, а ще я лютував, що не міг поворушити руками.

Нарешті переді мною виріс лікар; він скинув окуляри і, кліпаючи очима, мовчки дивився на мене; позад нього стояв пожежник, що давав мені пити. Він щось зашепотів на вухо лікареві, й той знову начепив окуляри; я виразно побачив за товстими скельцями великі сірі очі з ледь тремтливими зіницями. Він дивився на мене довго, так довго, що я відвів очі, а тоді тихо сказав:

— Хвилиночку, уже скоро ваша черга...

Потім санітари підняли мого сусіду й понесли за дошку. Я повів за ними поглядом; вони розсунули дошку, поставили її впоперек і завісили прогалину між дошкою та стіною простиралом; за дошкою горіло яскраве світло...

Звідти нічого не було чути, аж поки простирало знову відхилили й винесли мого сусіду. Санітари з байдужим, утомленим виглядом понесли його до дверей.

Я знов заплющив очі й подумав: ти мусиш, мусиш дізнатися, що в тебе за рана й чи ти справді у своїй школі. Усе тут було таке далеке мені та байдуже, неначе мене принесли до якогось музею міста мертвих, у світ, глибоко чужий для мене й нецікавий, який чомусь пізнавали мої очі, але самі тільки очі; ні, не могло бути, що лише три місяці минуло, як я сидів отут, малював вази й писав шрифти, а на перервах, узявши свій бутерброд із повидлом, спроквола сходив униз, — повз Ніцше, Гермеса, Того, повз Цезаря, Цицерона, Марка Аврелія, — у коридор, де висіла «Медея», і, минувши її,

простував до сторожа Біргелера пити молоко — в ту малу тьмяну комірчину, де я міг часом ризикнути й запалити сигарету, хоч палити в гімназії було суворо заборонено. Мабуть, мого сусіду понесли вниз, туди, де клали мертвих; може, мерців відносили в маленьку тьмяну Біргелерову кімнатчину, де пахло теплим молоком, пилом і дешевим Біргелеровим тютюном...

Аж ось санітари знов увійшли до зали, тепер вони підняли мене й понесли туди, за дошку. Я вдруге поплив повз двері й, пропливаючи, нагледів ще одну прикмету: тут, над дверима, висів колись хрест, як гімназія звалася ще школою Святого Хоми; хреста вони потім зняли, але на тому місці на стіні лишився свіжий темно-жовтий слід від нього, такий виразний, що його було, мабуть, ще краще видно, ніж сам той старий, маленький, благодійний хрест, який вони зняли; напрочуд помітний і гарно відбитий, проступав той знак на злинялій фарбі стіни. Тоді вони зозла перефарбували всю стіну, та марно, бо маляр не зумів як слід добрати барви, і хрест знову виступив, буруватий і чіткий на рожевому тлі стіни. Вони лаялися, та нічого не зарадили: темний і виразний, хрест, як і раніше, виділявся на ясній стіні, і, я гадаю, вони вичерпали весь свій кошторис на фарби, проте не могли нічого вдіяти. Хреста було видно, і, як приглянутися пильніше, можна було розгледіти навіть нерівний слід на правому кінці поперечки, там, де роками висіла букова галузка, яку чіпляв сторож Біргелер, коли ще дозволяли чіпляти по школах Хрести...

Усе це промайнуло в мене в толові за ту коротку мить, поки мене несли за дошку, де горіло яскраве світло.

Мене поклали на операційний стіл, і я добре побачив самого себе, тільки маленького, ніби вкороченого, угорі, в ясному склі лампочки — такий куценький, білий, вузький сувій марлі, неначе химерний, тендітний кокон; виходить, то було моє відображення.

Лікар повернувся до мене спиною і, нахилившись над столом, порпався в інструментах; старий, обважнілий пожежник стояв навпроти дошки й усміхався мені; він усміхався втомлено й скорботно, і заросле, невмиване його обличчя було таке, ніби він спав. І раптом за його плечима, на нестертому другому боці дошки я побачив щось таке, від чого вперше, відколи я опинився в цьому мертвому домі, озвалося моє серце, десь у потаємному його куточку зринув переляк, глибокий і страшний, і воно закалатало в мене в грудях — на дошці був напис моєю рукою. Угорі, у найвищому рядку. Я знаю свою руку; побачити своє письмо — гірше, ніж побачити себе самого в дзеркалі, — куди більше ймовірності. Ідентичність

власного письма я вже ніяк не міг узяти під сумнів. Усе інше не було ще доказом: ані «Медєя», ні Ніцше, ні динарський профіль верховинця з кінофільму, ні банани з Того, ні навіть слід хреста над дверима, усе це могло бути й по всіх інших школах. Та навряд щоб по інших школах писали на дошках моєю рукою. Он він, ще й досі там, той вислів, який нам звеліли тоді написати, у тім безнадійному житті, яке скінчилося всього три місяці тому «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...»

О, я пам'ятаю, мені не вистачило дошки, і вчитель малювання розкричався, що я не розрахував як слід, узяв завеликі літери, а тоді сам, хитаючи головою, написав тим-таки шрифтом нижче: «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...»

Сім раз було там написано — моїм письмом, латинським шрифтом, готичним, курсивом, римським, італійським і рондо «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...»

На тихий лікарів поклик пожежник відступив від дошки, і я побачив увесь вислів, тільки трохи зіпсований, бо я не розрахував як слід, вибрав завеликі літери, узяв забагато пунктів.

Я стенувся, відчувши укол у ліве стегно, хотів був підвестися на лікті й не зміг, а проте встиг поглянути на себе й побачив, — мене вже розмотали, — що в мене немає обох рук, немає правої ноги, тим-то я відразу впав на спину, бо не мав тепер на що спертися; я закричав; лікар із пожежником злякано подивилися на мене; та лікар тільки знизав плечима й знов натиснув на поршень шприца, що поволі й твердо пішов донизу; я хотів ще раз подивитися на дошку, але пожежник стояв тепер зовсім близько біля мене й заступав її; він міцно тримав мене за плечі, і я чув лише дух смалятини й бруду, що йшов від його мундира, бачив тільки його втомлене, скорботне обличчя; і раптом я його пізнав: то був Біргелер.

— Молока, — тихо сказав я...

Переклад із німецької Євгенії Горевої

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

1. Які історичні події мали вплив на формування світогляду німецького письменника Генріха Белля?
2. Якій темі і меті письменник-реаліст присвятив усю свою творчість?
3. На тлі яких подій розгортається сюжет оповідання «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...»?
4. Поясніть, у чому особливість образу «героя, що повертається», в оповіданні Генріха Белля.
5. Поміркуйте, чому оповідь ведеться від першої особи. Якого ефекту хотів у такий спосіб досягти митець?
6. Як письменник досягає ефекту співпричетності читача?
7. Поміркуйте, чому автор залишив в оповіданні відкритий фінал.
8. Як у творі Генріха Белля розкривається тема втраченого покоління?
9. Поміркуйте, чи можна назвати спартанців і їхнього царя втраченим поколінням. Відповідь обґрунтуйте.
10. Чи можна назвати країну, в якій довелося жити юному Генріху Беллю і його літературним героям, країною з тоталітарним державним устроєм? Відповідь обґрунтуйте.
11. Проведіть паралель між написами на пам'ятному камені біля Фермопіл і на меморіальній дошці в коридорі гімназії «Пішов зі школи на фронт і поліг за...».
12. Який особливий зміст закладений у цих цитатах?
13. У чому, на вашу думку, письменник бачить трагедію німецького народу?
14. Доведіть, що оповідання має антивоєнну спрямування.

1. Поясніть відмінність між загарбницькою і визвольною війнами. Чи може, на вашу думку, людина при здоровому глузді прагнути до участі в загарбницькій війні?

2. Поміркуйте про роль пропаганди в умовах тоталітарного устрою держави. З'ясуйте, що означає слово пропаганда. Які ознаки пропаганди і для чого її використовують? Доведіть, що нацистська пропаганда була дуже дієва.
3. Знайдіть визначення, що таке критичне мислення. Чому володіння вмінням критично мислити в наш час і в нашій країні життєво необхідне? Чому, на вашу думку, велика частина населення потрапляє під вплив пропаганди?
4. Розробіть способи протистояння пропаганді і шляхи формування критичного мислення.
5. Тренуємо критичне мислення. Укладіть 5 запитань до розділу «Проблема війни і миру в літературі XX століття», які починалися б словами «Чи правда, що...».