

Вальтер
Беньямін
вибране



WALTER BENJAMIN

AUSGEWÄHLTE SCHRIFTEN

WALTER BENJAMIN

BIBLIOTHEK



ВАЛЬТЕР БЕНЬЯМІН

ВИБРАНЕ

Переклад з німецької
Юрія Рибачука і
Наталії Лозинської



ЛІТОПИС
Львів, 2002



Центр
унітарної
освіти
Львівської
обласної
радиони
Львівська
обласна
рада

ББК 87.66

Б 47

Беньямін В. Вибране / Пер. з нім. Ю.Рибачук, Н.Лозинська.
– Львів: Літопис, 2002. – 214 с.

Книга містить вибрані твори видатного німецького філософа, мистецтвознавця, соціолога, критика, одного із найоригінальніших мислителів ХХ ст. Вальтера Беньяміна (1892-1940). Пропоновані есеї, що стали класикою сучасної теорії культури, захоплюють широтою інтересів автора, несподіваним підходом до аналізу предмета, дивують проникливістю його соціально-культурної візії. Публікацію відкриває передмова Теодора Адорно, написана для першого посмертного видання творів Беньяміна, яка є ключем до його самотнього філософського світогляду. Всі ці твори українською мовою виходять вперше.

Це видання здійснено за фінансової та експертної підтримки Міжнародного фонду "Відродження" в рамках спільної програми з Центром розвитку видавничої справи Інституту відкритого суспільства – Будапешт

Sponsored by the International Renaissance Foundation in the frames of joint program with the Center for Publishing Development of the Open Society Institute – Budapest

The publication of this work was subsidized by a grant from GOETHE-INSTITUT INTER NATIONES, Bonn.

Видання здійснено за підтримки німецького фонду INTER NATIONES.

Originalausgabe:

Benjamin W. GESAMMELTE SCHRIFTEN. Hrsg. von R.Tiedermann u. H.Schweppenhäuser unter Mitwirkung von Th.W.Adorno u. G.Sholem

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1974 – Band IV

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1972 – Band I

© Юрій Рибачук, Наталія Лозинська,
український переклад, 2002

© Юрій Рибачук, коментарі, 2002

© Михайло Москаль, проєкт обкладинки, 2002

ISBN 966-7007-42-0 © Літопис, 2002

Зміст

Адорно Т. Вступ до "Творів" Беняміна	7
(переклад Юрія Рибачука)	
Завдання перекладача	23
(переклад Юрія Рибачука)	
Коментарі	37
Про поняття історії	39
(переклад Юрія Рибачука)	
Додатки	50
Коментарі	51
Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності	53
(переклад Юрія Рибачука)	
Примітки	82
Коментарі	92
Походження німецької трагедії	98
(переклад Наталії Лозинської)	
Примітки	129
Коментарі	132
Берлінське дитинство на зламі ХХ сторіччя	136
(переклад Наталії Лозинської)	
Коментарі	208
Біографія	211

ВСТУП ДО "ТВОРІВ" БЕНЬЯМІНА

Публікація значного за обсягом видання творів Вальтера Беньяміна має бути виправдана їхньою об'єктивною значущістю. Ми не мали наміру ані просто зібрати доробок конкретного філософа чи вченого, ані відновити справедливості щодо постаті, яка полягла жертвою переслідування націонал-соціалістами і чие ім'я з 1933 року було витіснене з пам'яті німецького суспільства. Поняття життєвого творчого доробку, у тому виді, в якому воно побутувало у ХІХ сторіччі, до Беньяміна не прикладеш; сумнівно, чи такий доробок, внутрішньою передумовою якого є прожите у благоденстві життя, судилося мати кому-небудь сьогодні. З упевненістю можна сказати одне: історичні катастрофи, бути свідком яких випало на долю Беньямінові, не дали змоги його доробкові набути цілісно-завершеної форми, прирекли на фрагментарність не тільки великі замисли останніх років життя, ставку на які він робив, а й усю його філософію. Відтак спробу захистити Беньяміна від загрози забуття, ясна річ, можна було б вважати цілком легітимною — добре відомий у вузьких колах високий рівень текстів, таких, як "Вибіркові спорідненості Гете" чи "Походження німецької трагедії", звісно, є достатнім приводом для того, щоби повернути загалу втрачене десятки років тому. От тільки у спробі такої духовної спокути є момент безсилля, відчути який щодо себе сильніше за Бенья-

міна, котрий мужньо відбивався від дитячо-наївних переконань у непідвладну історії незмінність і тривкість плодів духу, не зможе ніхто. Рішення видати твори, які автор радше волів би переховати “у мармурових печерах”, звідки їх можна було б витягнути у кращі часи, мотивує обітниця, висловлена Беньяміном як письменником і особистістю, і згадати про яку стало тим паче нагально, що надпотужні сили об’єктивно дійсного нині, здається змовилися не дати більше виникнути нічому подібному, — якась своєрідна зачарованість. І вона не викликана самими тільки духом, повнотою, оригінальністю чи глибиною — думки Беньяміна сяють барвою, що навряд чи трапляється у спектрі понять. Це барва такого спектру, перед яким свідомість зазвичай враз звукує діафрагму, щоб не перенасититися буденним світом і його цілями. Усе, що говорив чи писав Беньямін, ніби лунало з тасмниці, а влади своєї набиралося з очевидного. Його твори не мають печаті будничности тасмних учень та зарозумілого, Беньямін ніколи не практикував “привілейованого мислення”. Хоч його можна було б чудово уявити собі чарівником у високому гостроверхому капелюсі, властиво, він часом і обдаровував друзів думками, схожими на коштовні, тендітні, чарівні речі, однак до всіх їх, навіть до найчудніших і найавантюристичніших, завжди ніби докладалася невимовлена вказівка на те, що квота свідомість, якщо тільки вона не приспана, зможе набратися сил саме з отих знань. Його речення апелювали не до одкровення, а до такого типу пізнання, який відрізняється від загального лише тим, що нехтує обмеженнями і заборонами, під якими ушкоджена свідомість зазвичай прогинається. У всіх своїх висловлюваннях Беньямін ламав межі, що стали звичною річчю для всього мислення Нового часу, — чи то заповіт Канта, не залітати у світі недосяжного мисленню, чи то не сунутися туди, де “лихі домівки”, як їх обурено назвав Гегель. Спосіб мислення Беньяміна навряд чи може накласти заборону як на чуттєве щастя, що його відкидає традиційна робітня мораль, так і на його

протилежний духовний полюс, взаємозв'язок із абсолютним. Адже над-природа невіддільна від звершення природного. Тому Бен'ямін не снує зв'язку до абсолютного від поняття, а шукає його в живому контакті з матеріялами. Усе, чого, як правило, цуралися норми пізнання, стає для Бен'яміна імпульсом до пізнання, оскільки воно вимагає тільки власної конкретності, замість того, щоб вивірювати цю конкретність, невмирущу її частку, вкладаючи її у схему абстрактно загального. Отже, Бен'ямін став у гостру опозицію до всієї нової філософії, за винятком, можливо, Гегеля, який знав, що покласти межу завжди означає переступити її. Відтак він створив комфорт для тих, хто заперечував зв'язність його роздумів, або волів би відмахнутися від них, як від суто суб'єктивних, суто естетичних міркувань чи як від суто метафізичного світогляду. Він так ішов урозріз до подібних критеріїв, що йому навіть на гадку не спадало захищатися від їхніх претензій на чинність, як це робив Берґсон; він навіть відмовлявся домогтися для себе якогось особливого джерела пізнання від сплеску інтуїції. Його зачаровувало, що звичні заперечення очевидності його досліджень, хоч і не прослідковуваної на всіх рівнях, але часто вражаючої, набували форми якогось дурного розмахування руками, чогось апологетичного, висловлювалися на кшталт "воно то так, але". Вони звучали як голі силкування пересічної свідомості обґрунтовано спростувати незаперечне, спростувати джерело світла, сильніше за захисну оболонку націленої на існуюче раціональності. І все-таки філософія Бен'яміна без усякої полеміки, тільки завдяки одному її існуванню спіймала оту раціональність на її безглузді. Не через брак знань або неприборкувану фантазію ігнорував Бен'ямін філософську традицію й загальноприйняті правила наукової логіки, а тому, що не довіряв присутнім у ній стерильності, марноті, виснаженості, бо в ньому жила надто могутня сила непритлумленої, неущербленої правди, щоб йому ще доводилося насварювати собі вказівним пальцем інтелектуального контролю.

Філософія Беняміна дає підставу для нерозуміння, намагання зжигати її чи розрядити її напруженість, так ніби вона була наслідком ні до чого не прив'язаного або ж залежного від випадковості дня або настрою розпливчастого судження (areğci). Відповіддю на це нерозуміння може стати не просто напружено духовний характер його бачення, різьчене відмінний від моллюскоподібних реакцій усередині найчуттєвіших об'єктів. Адже усяке подібне бачення чогось варте, якщо воно займає місце серед якогось незвичного утвору філософської свідомості. Суть цього утвору — вийти назовні, видобути себе, викинувшись у множину інших. Мірилом пізнання, яким наділене кожне речення Беняміна, є сила, що невинно переміщує центр у периферію, на відміну від філософських вправ та традиційної теорії, які вимагають розвивати периферійне від центру. Якщо навіть мислення Беняміна і не дотримується межі поміж зумовленим і безумовним, все ж воно не висуває претензій на показово тотальне, що так голосно звучить всюди, де мислення окреслює коло, володіння суб'єктивності, щоби суверенно включитися в нього. Його спекулятивний метод парадоксально стикається з емпіричним. У передмові до "Походження німецької трагедії" Бенямін вдався до метафізичного порятунку номіналізму: майже завжди його метод виявляється не замкненим згори донизу, а якраз ексцентрично "індуктивним". Філософська фантазія є його здатністю "інтерполювати в найменшому", а клітина дійсності, яку він споглядає, доповнює йому, — і це теж його власна формула, — решту всього світу. Бенямін однаково далекий як від зарозумілості системи, так і від сумирності у скінченному, властиво, і те, й інше викликає у нього однаково зверхнє ставлення; системи накреслюють примару тої правди, яка оселилася в теології, що її він так хотів достоту і радикально секуляризувати. Образом сили його самовідданості може слугувати система взаємопов'язаних кротячих ходів під землею. Він рішуче не довіряв поверховій системі класифікації, побоюючись, наче від казкового за-

кляття, забути у ній найкраще. Оскільки дисертація Беняміна була присвячена центральному аспектові теорії раннях німецьких романтиків, він на все життя став боржником Фрідріха Шлегеля і Новаліса, взявши у них децицію концепції фрагмента як філософської форми, яка саме завдяки своїй крижкості й неповноті містить у собі щось від тої сили універсального, що зникає з широкого поля дослідження. Отже, ту обставину, що доробок Беняміна залишився фрагментарним, не слід пов'язувати тільки зі злою долею, вона випливала зі способу його мислення, була від початку закладена у його провідну ідею. Навіть найбільша за обсягом із усіх його книг, "Походження німецької трагедії", попри щонайретельніше продуману архітектоніку, побудована так, що кожен з її туго сплетених і невіддільних уривків, ніби переводячи подих, здійсмається з новою силою, замість того, щоб перетікати у наступний уривок за схемою перебігу думки. Літературний принцип композиції у Беняміна аж ніяк не претендує на вираження його уявлень про саму правду. Остання, як і для Гегеля, є для нього не голою співвіднесеністю думки із річчю, — жоден твір Беняміна не підпадає такому критерієві, — а збігом ідей, які, зринаючи, в сукупності своїй творять ім'я Бога, а ще ці ідеї щоразу кристалізуються в деталі, — їхньому силовому полі.

Бенямін належить до покоління філософів, які всюди прагнули вирватися з ідеалізму та системи, і можна побачити немало його зв'язків із ранішими представниками таких силкувань. Молодого Беняміна пов'язує із феноменологією метод об'єктивно-значеннево-аналітичного, спрямованого на мову, протиставленого довільному встановленню термінів означення сутностей. "Критика насилля" є наочним прикладом такого методу. У Беняміна завжди була по-старосвітському сувора сила дефініції, помітна у всіх його визначеннях — від долі як "взасмозв'язку провин всього суцього" аж до пізнішої "аури". Про школу Георге, якій Бенямін завдячує більше, ніж усьому обширу вивченого ним, нагадує щось заворожуюче, збудливе у його філософській жестикуляції,

щось, що вимушує піти за ним, ота монументальність миттєвого, яка визначає основоположні сили натягу у формі його мислення. Із антисистематиком Зиммелем Беняміна споріднює його прагнення виводити філософію з “крижаної пустелі абстракції” й збагачувати думкою конкретні історичні образи. Що ж до ровесників Беняміна, то тут бачимо його спільні риси із Францем Розенцвайгом у тенденції спрямовувати спекуляцію в русло теоретичного вчення, із “духом утопії” Ернста Блоха у концепції “теоретичного месіанізму”, у нехтуванні межею критицизму у філософствуванні, а також у намірі трансцендентніше інтерпретувати внутрішньосвітовий досвід як шифр. Однак од філософом, що, як лейтмотиви доби, видаються суголосними Бенямінінові, він якнайрішучіше дистанціювався, Йому легше було, наче щеплення, прийняти у себе елементи якогось чужорідного, загрозливого йому мислення, аніж віддатися в руки чогось подібного, де він невіддільно опиратиметься усьому чинному й офіційному навіть там, де всі поводяться так, наче настав день перший і все треба починати заново. Він зазвичай говорив, що не розуміє Гуссерля, зухвалість якого дивно парується із залишками школярського неокантіанства і навіть схоластичною манірністю. Разом із Шолемом він брав на сміх Шелера як насмішку єврейсько-теологічної традиції над воскресінням метафізики на ринку. Однак від усіх паралелей епохи Беняміна достоту відрізняє специфічна вага конкретного у його філософії. Конкретне він ніколи не зводив до прикладу для поняття, “інтенції символу”, месіанського сліду в заплутаному природному світі, а настільки дослівно сприймав поміж тим підупале до рівня ідеології та обскурантизму поняття конкретного, що воно ставало просто непридатним для всіляких маніпуляцій, що до них нині вдаються заради місії та зустрічі, прохання, справжності та сутності. Надзвичайно болючою була для нього спокуса, оберігаючи конкретні вислови, крадькома приносити у них нелегітимні поняття, як такі, що є субстанційними або містять частку досвіду, внаслідок чого конкретне

сумирно усунулося б як голий приклад уже згаданого ним поняття. Оскільки для мислення це взагалі неприпустимо, він постійно обирає за об'єкт вузлові точки конкретного, нерозв'язне у ньому, там, де конкретне справді міцно зрослося. У зворушливій відданості речам філософія Бен'яміна весь час ламає собі зуби об їхні ядра. А тому вона незримо пов'язана з Гегелем, перманентним силкуванням поняття, повною вірою в самостійні механізми якоїсь категоризації, що тільки обплутує об'єкти. На рішучу протипагу сучасній феноменології Бен'ямін хоче (а, може, якраз і розглядає інтенції як алегоричні, наче у бароковій книзі) не притягнути інтенції за допомогою мислення, а розкусити їх і спихнути у безінтенційне, якщо не ціною якоїсь сізіфової праці розгадати саме безінтенційне. Що більше закидати Бен'ямініві, що він дотримується спекулятивних понять, то беззастережнішою, можна сказати, майже сліпою стає залежність такого ставлення від його матеріалу. Не з кокетства, а цілком серйозно він одного разу сказав, що потребує добрячої порції глупоти, щоб могли думати пристойні думки.

Однак шар матеріалу, до якого він прив'язався, був історичний та літературний. Коли він був ще зовсім молодим, на початку двадцятих років, він сформулював свою максиму — ніколи не мислити, не сумніваючись, чи, як він казав, "по-аматорському стрімголов", а тільки і виключно у зв'язку з уже наявними текстами. Ідеалістичну метафізику Бен'ямін розглядає як мару, оскільки та ототожнює існуюче з якимось сенсом. Водночас в історичному плані він не припускається ніяких несподіваних висловлювань про такий сенс, про трансцендентне. Це надає його філософії виразних алегоричних рис. Вона прямує до абсолюту, але уривчасто, опосередковано. Увесь акт творіння стає для нього письменами, які треба розшифрувати, не знаючи шифру. У реальність він занурюється, наче у палімпсест. Інтерпретація, переклад, критика — ось схеми його мислення. Мури слова, що їх він, обстукуючи, досліджує, надають безпритульним думкам захисту і впевненості; часом

він називав свій метод пародією на метод філологічний. І тут теж упізнається теологічна модель, традиція юдейського, почасти містичного тлумачення Біблії. У наборі операцій секуляризації теології, що здійснюються заради її порятунку, не останньою є розгляд профанних текстів так, ніби це тексти сакральні. В цьому полягає вибіркова спорідненість Беньяміна з Карлом Краусом. Але аскетичне відмежування його філософії від того, що вже сформоване духом, від “культури”, ще там, де він, провокуючи її, грає поняттям варварства, — це відмежування від припливів та відпливів духу, відмова від філософського опрацювання усєї безпосередности буття і усєї так званої первісности якраз свідчить, що саме світ створений людиною і передаваний від покоління до покоління суспільством, світ, що сповнює його філософський обрій, висунувся, як тотальність, поперед “природи”. Тому й розглядає Беньямін навіть історичне так, ніби це природа. Недарма в центрі його інтерпретації бароко перебуває поняття “натурісторії”. Тут, як і будь-де, Беньямін фільтрує із невідомої речовини свою есенцію. Історично конкретне стає в нього “образом” — праобразом природи як над-природи — і навпаки природа стає алегорією історичного. “Незрівнянна мова черепа: цілковита невиразність — чорнота очниць — поєднана у ньому з дикою виразністю — вишкіреними рядами зубів,” — так це звучить у “Вулиці з одностороннім рухом”. Своєрідний образний характер, якщо хочете, риса містицизму спекуляцій Беньяміна випливає з того, що під поглядом його глибокодумности історичне перетворюється на природу, внаслідок своєї хиткості, а все природне — у предмет історії творчості. Беньямін невтомно кружляє навколо цих співвідношень; йому неначе хочеться розгадати загадку, що її загадують дитячій уяві каюти корабля чи то циганської кибитки, і, як у Бодлера, усе це в нього стає алегорією. Тільки у безінтенційному могли б окреслитися межі такої медитації, тільки в ньому розтане напосне ним поняття, саме тому, як ідеал, Беньямін підносить мисленнєвий образ. Проте ос-

кільки він мало зважав на ірраціональну філософію, адже тільки зумовлені мисленням елементи можуть складати таку образність, беньямінівські образи насправді такі далекі від мітичних, описаних у психології Юнга. Вони не відображають інваріантних архетипів, що їх можна було б вилуцтити з історії, сила історії якраз руйнує їх. Мікрологічний погляд Беняміна, характерне забарвлення його способу конкретизації є спрямованістю на історичне у протилежному до *philosophia perennis* сенсі. Свої філософські інтереси він спрямовує зовсім не на безісторичне, а якраз на часово зумовлене, невідворотне. Звідси і заголовок "Вулиці з одностороннім рухом". Беньямінівські образи пов'язані з природою не як моменти якоїсь самототожної онтології, а ім'ям смерті, минулості як найвищої категорії природного буття, до якої прямує спекуляція Беняміна. Вічним у них є тільки минуле. Він справедливо називав образи своєї філософії діалектичними: у книзі "Паризькі пасажі" планувалося подати і саму панораму діалектичних образів, і їхню теорію. Поняття діалектичного образу мислилося як об'єктивне, а не психологічне: зображення модерного як нового, вже минулого і незмінного водночас мало б стати центральною філософською темою і центральним діалектичним образом.

Надзвичайні труднощі, перед якими Бенямін ставить читача, пов'язані не тільки зі складністю викладу, хоч у своїх ранніх текстах він подекуди й зловживає повчальним тоном, претензійною, в силу підкресленого номіналізму, щодо себе і для себе мовою, нехтуванням — подібно до феноменології — логічним обґрунтуванням та аргументацією. Значно більшою є вибагливість, що бере початок у філософському змісті. Останній вимагає лишити ззовні очікування, із якими освічений у філософії читач зазвичай входить у тексти. Спочатку антисистематичний імпульс Беняміна обіцяє надто радикальніший метод, аніж той, що притаманний для самих антисистематиків. Покладання на досвід у тому особливому сенсі, що його не можна взяти наскоком, а тільки

здобути під час ознайомлення з думками Беняміна, не дозволяє висловлювати так звані провідні думки, а всі інші виводити з них як висновки. При цьому важко визначити, наскільки радикально сам Бенямін заперечує поняття провідної думки, чи наскільки він схильний замовчувати оті провідні думки, даючи їм змогу сильніше діяти зі сфери прихованого, заливати феномени світлом, що засліпить кожного, хто зазирне безпосередньо туди. І все-таки Бенямін у своїй молодості, говорячи його словами, грав з відкритими картами частіше, аніж згодом. Він завжди високо цінував невелику працю “Доля і характер”, розглядаючи її як різновид теоретичної моделі того, що ввижалося йому самому. Охочому підступити до Беняміна буде корисно для початку старанно вивчити це дослідження. При цьому він запримітить глибоку і водночас тиху антикварну прив’язаність Беняміна до Канта, передусім до його чіткого розмежування природи і над-природи, а вже погляд Сатурна побачить мимовільне перетворення і очуження цих понять. Адже саме характер, що його Бенямін так настирливо відділяє від системи морального, як і характер долі, в Канта є “інтелігібельною”, автономно існуючою визначальною засадою моральної свободи. Звісно, у твердженні, що в характері над-природа, людина виривається з полону мітично аморфного, залунав бенямінівський мотив. Оскільки після появи цієї відносно ранньої праці вже довгий час робили спроби онтологічного тлумачення Канта, сьогодні, либонь, прийшла черга вказати на те, що від бенямінівського погляду Медузи, що обертає на камінь, наскрізь функціональне, налаштоване на “діяльність” мислення Канта заціпеніло в якогось роду онтології. Поєднані у Канта *самим* розумом поняття феноменального і номінального, які ще в своїй протилежності визначаються по-різному, у Беняміна стають сферами теократичного порядку. Але в такому дусі він змінював форму всього, що потрапляло у його поле — так само, як і форма його духовної організації і скорбота, із якою його природа будувала концепцію ідеї над-природи, примирен-

ня, прагнули усьому, що потрапляло в його руки, надати відблиску мертвечини. Саме поняття діалектики, до якого він схилився у своїй пізнішій, матеріалістичній фазі, наділене такими рисами. Недарма воно у нього є діалектикою образів, на відміну від діалектики поступу і неперервності, своєрідною “діалектикою у стані спокою”, назву якій він, між іншим, придумав, не знаючи, що її вже давно, як заклинання, промовляла меланхолія К’еркегора. Антитези вічного та історичного він уникав завдяки мікрологічному методові, концентруючись на найдрібнішому, що містить у собі історичний рух і що випадає в осад у вигляді образу. Бен’яміна можна зрозуміти правильно лише тоді, коли в кожному його реченні відчувати, як надзвичайно жваве переходить у статичне, навіть у статичну уяву про рух. Цей перехід навіть визначає специфічний характер його мови. У вирішальних тезах про поняття історії, які містяться у комплексі пізніх праць Бен’яміна “Паризькі пасажі”, він під кінець відверто говорив про свою філософську ідею, випереджуючи при цьому, в силу свого незрівнянного, схожого, напевно, тільки на миттєвий фотознімок досвіду, такі динамічні поняття, як-от прогрес. Якщо і далі шукати ключів, оминаючи ранне дослідження і тези, написані у надзвичайному напруженні вже напередодні фатальної небезпеки, швидше за все, слід назвати ще “Критику насилля”, де з такою силою виявляється поляриність міту і примирення. У дисоціації на безформне і безсуб’єктне тут, а також на позбавлене усякого природного порядку, справедливості там, у Бен’яміна розпадається все, що зазвичай як динаміка, розвиток, свобода входить до внутрішнього світу людини. Через таку дисоціацію бен’ямінівська філософія є насправді нелюдською: людина радше є її місцем і сценою, аніж чимось, що існує внаслідок себе і для себе самого. Чи не цей моторошний аспект визначає глибинну складність бен’ямінівських текстів. Духовні складнощі рідко спричинені браком зрозумілості, як правило, вони — наслідки якогось шоку. Той, кому не хочеться віддаватися думкам, у яких

навіть втаємничена свідомість вчуває смертельну небезпеку, сіпається від Бен'яміна геть. Бен'ямінівське чтиво є плідним і щасливим тільки для того, хто зазирає цій небезпеці у вічі, не ціпеніючи від того, що доведеться мати справу з такою денатурацією буття. У Бен'яміна порятунок приходиться там, де небезпечно.

Внутрішня структура його прози некомфортна ще й незв'язністю думок, і ніде інше, як тут, необхідно облишити хибні очікування, щоб не збитися на манівці. Адже бен'ямінівська ідея однозначно виключає як основні мотиви, так і їхній розвиток та хід, увесь механізм передумови, ствердження і доказу, тез і результатів. Так само як для безкомпромісних представників нової музики нестерпними є який-небудь "хід", розрізнення теми і розвитку, натомість кожна музична думка, навіть кожен її звук одразу стають майже центровими, так само "атематична" і бен'ямінівська філософія. Вона є діалектикою в стані спокою, оскільки, властиво, не знає в собі ніякого часу розвитку, а набуває своєї форми зі збігу окремих висловлювань. Звідси її тяжіння до афоризму, хоча теоретичний елемент Бен'яміна водночас постійно вимагає осяжних мисленневих взаємозв'язків. Свою форму він порівнював із тканиною, і саме цим зумовлений її загалом замкнутий характер — окремі мотиви налаштовані один на одного і поглинуті один одним. У послідовності цих мотивів знехтувано відображенням якогось процесу мислення, "повідомленням" чого-небудь або переконанням читача: "переконання ж бо неплідні". Шукач чогось, що впливає з філософії Бен'яміна, буде неодмінно розчарований, задоволення від неї отримає лиш той, хто довго сушитиме над нею голову, поки знайде, що ж там у ній такого особливого — "і так одного вечора творіння оживе", як сказано у "Килимі" Георге. У пізніші роки під дією ін'єкцій матеріалізму Бен'ямін силкувався вилучити той некоммуникативний елемент, що в його ранніх творах перебирає міру і зазнає неминучої поразки у винятково значущій праці "Завдання перекладача". "Мистецький твір у добу

його технічної відтворюваності” не тільки описує історично-філософські зв’язки, що розчиняють отой елемент, а ще й тишком-нишком уводить програму властивого Бенямінінї письма, якої згодом дотримуватимуться дослідження “Про деякі мотиви Бодлера” і тези “Про поняття історії”. Його осяяла ідея здійснити комунікування некомунікованого за допомогою лапідарних виразів. Певне спрощення мовних засобів тут явне. Але, як часто бувало в історії філософії, ця простота виявляється оманливою — оптика мислення Беняміна нітрохи не змінилася, і що гучніше стороннє поняття говорить про себе, як про чисте людське розуміння, то більше воно стає відстороненим: ніщо не звучить більш по-бенямінінському, аніж відповідь, яку він одного разу дав на запитання про приклад здорового людського розуміння — “що пізніший вечір, то ліпші гості”. В цьому його мовному жесті, знову як замолоду, відчувається щось авторитарне, щось від фіктивного прислів’я, можливо, від власної волі, середнє між способом його духовного пізнання й розгорнутого повідомлення. Діалектичний матеріалізм притягував його зовсім не своїм теоретичним змістом, а сподіваннями на могутню, колективно стверджувану мову. Тільки в молодості він вірив, що зможе творити в руслі містичної теології, не жертвуючи ідеєю вчення: навіть тут виразний мотив рятівного відступу від теології, її беззастережної секуляризації. Конфігурація неузгодженого, водночас невблаганна перед тим, що він давно відкидав, і створює у пізній філософії Беняміна болісно ламку глибину.

Потреба в авторитетності в сенсі колективного визнання не була для Беняміна такою вже чужою, як це можна було б припустити з того, що він погоджувався з усіма, без винятку, мрійливими духовними ухилами. Якраз ні з чим непорівнянне, аж до болючого усамітнення індивідуалізоване у цьому мисленні й носієві цього мислення з першого ж дня прагнуло віддатися, навіть робило, як завжди, безнадійні спроби увійти до спілок чи систем. Звичайно, Бенямін одним із перших серед філософів помітив анта-

що існування міщанського індивідуума, який мислить, є достоту сумнівним, хоча в бутті суттєво актуальним стало понад-індивідуальне, в якому окремий суб'єкт позбавився б гніту і випростався б. Його він і виражав, ідентифікуючи себе як такого, хто покинув свій суспільний клас і не перейшов до іншого. Роль Бен'яміна у молодіжному русі, який тоді, судячи з пізніших маніфестів, був надзвичайно різноманітним, — він належав до спілки “Початок”, дружив з Вайнекеном, поки той не перейшов у апологети Першої світової, — можливо, навіть його тяжіння до теократичних уявлень самі собою є ударом так само, як і його тип марксизму, що його він, гадав, вивчить ортодоксально, як віршик, не здогадуючись, чого накоїть тут у продуктивному нерозумінні. Неважко побачити марність усіх цих спроб утечі, безпорадного прирівнювання себе до похмурої сили влади, що нікого більше не лякає, тільки Бен'яміна — “здавалося, я не хочу ні з ким воювати, навіть зі своєю матір'ю”, каже він ще в “Берлінському дитинстві”. Він усвідомлював неможливість вступу ні до яких рухів, хоч і не відкидав свого прагнення до цього. Така суперечливість, однак, не говорить про його слабкість, як стеблини на вітрі, в цій суперечливості виразно звучить істина, усвідомлення недостатності особистої рефлексії, оскільки вона відділена від об'єктивних тенденцій та мінливої практики. На цю недостатність хворіє той, хто стає сейсмографом минулого, яким значною мірою був Бен'ямін. Одного разу він погодився з характеристикою, що мислить уламками, не цурався й різкіших висловлювань на кшталт того, що його засмоктує смертельна чужість, відмовлявся від можливої для нього форми істинності: монади без вікон, яка все-таки “нагадує” всесвіт. Бо він знав, що заклики до заздалегідь обумовленої гармонії вже непереконаливі, якщо така взагалі існує. Штукарство (*tour de force*), на яке він наважився, не плекаючи ілюзій, що воно вдасться, є не менш повчальним, аніж те майстерне, що він творив. Даючи творові заголовок “Всупереч шедеврові”, він писав і проти себе самого, і здатність на такий вчинок невіддільна від його продуктивної сили.

Саме в такій суперечливості слід шукати причин беньямінівської скорботи, його “характеру” в тому сенсі, яким він сам наділяв це слово. Скорбота — не сум — була визначенням його природи як іудейського знання про перманентність загрози і катастрофи, а також як ухилу в антикварне, де ще теперішнє перетворилося на давно минуле. Беньямін, невичерпне джерело ідей, продуктивний, щомиті свого життя сильний духом і одержимий духом, був радше всім тим, що стандартно вважають спонтанним. Те, як він говорив, хоч бери друкуй, загалом відповідало його власному влучному вислову про старого Гете, канцеляриста свого ества. Панівне становище духу надзвичайно відчужувало його від власної фізичної і навіть психологічної екзистенції. Так само як Веберн, манера письма якого нагадує беньямінівську, він вважав анімалістичну теплоту за табу. Навіть друг навряд чи наважився б просто покласти йому руку на плече, тож і смерть його пов’язана, либонь, із тим, що в останню ніч у Порт Бу група втікачів, серед яких був і Беньямін, сторонячись його, відступила йому окрему кімнату. Ніхто й не допильнував, як він прийняв морфій, зібраний на випадок крайньої необхідності.

І все-таки його аура була теплою, не холодною. Йому було притаманне вміння, яке за силою давати щастя лишало нескінченно далеко за собою всякі інші — безмежне вміння дарувати. Чеснота дарування, що їй Заратустра возносить вищу хвалу, була такою мірою властива йому, що затьмарювала собою все інше: “Незвичайна ж бо найвища чеснота і некорислива, вона сяє і ніжно поблискує”. А те, що прибрану собі емблему, полотно “Angelus Novus” Клее, він називав ангелом, який не дає, а забирає, іще раз підтверджує думку Ніцше — “така любов, що дарує, мусить стати злодієм усіх цінностей”, бо “місцем одужання мусить бути сама Земля! І її вже огортають пахощі, несучи благо, — і нова надія!” З цієї надії Беньямін видобував своє слово, свою казково беззвучну, безтілесну посмішку і своє мовчання. Відновилося оте співіснування з ним, якому, здава-

лося, вже нема вороття, свято. В його переддень почувашся, наче дитина у мить, коли очі сповнюють-ся сльозами від сніпка світла, що лється крізь шпирину дверей різдвяної зали, набагато зворушливішого і сильнішого, аніж блиск, яким зустрічає дитину зала, коли її запрошують увійти. Уся сила мислення зосередилася в Бен'ямінові, щоб вготувати такі хвилини, і саме їй відійшло право здійснити те, що колись обіцяли вчення теології.

Теодор Адорно, 1955

ЗАВДАННЯ ПЕРЕКЛАДАЧА

Усякі спроби осягнути мистецький твір чи мистецьку форму, озираючись на того, хто їх сприймає — неплідні. Окрім того, будь-яка прив'язка до певної публіки чи її представників збиває з пуття, саме визначення якогось “ідеального сприймача” у всіх теоретичних дискусіях про мистецтво є від лукавого, бо ці дискусії ведуть заради самих лишень домислів про буття та сутність людини. Та хоч мистецтво само виходить із того, що людина є істотою тілесною і духовною, воно в жодному своєму творі не передбачає її уваги до себе. Бо жоден вірш не призначений читачеві, жодна картина — споглядачеві, жодна симфонія — слухачам.

Чи призначено переклад читачам, які не розуміють оригіналу? Щоб відповісти на це запитання, напевно, досить було б з'ясувати відміну в чинах, що їх має той і другий у галузі мистецтва. До всього, це ще й, здається, єдина причина сказати двічі “те саме”. Що ж таке “каже” твір письменства? Що він повідомляє? Зовсім мало для того, хто його розуміє. Суттєвим у творі письменства є не повідомлення, не висловлювання. Однак переклад, який прагне бути передавачем повідомлення, нездатний передати нічого, крім повідомлення, отже — несуттєвого. А це ще й прикмета поганих перекладів. Що ж, окрім повідомлення, криється в художньому творі, — і навіть поганий перекладач погодиться, що це суттєво, — чи не те, що узагальнено зветься неосяжним, таємничим і “поетичним”? Те, що його перекладач може

відтворити, тільки якщо сам мислитиме поетично? Звідси впливає і друга ознака поганого перекладу, її можна визначити як неточне передавання несуттєвого змісту. І нічого тут не вдієш, допоки переклад завзято прислужуватиме читачеві. Якби його справді призначувано читачеві, то він сам мав би бути оригіналом. А якщо й оригінал створено не заради читача, як же в такому разі розуміти переклад?

Переклад — це форма. Щоб досягнути його таким, варто повернутися до оригіналу, бо саме він містить закон цієї форми, який полягає у його податливості до перекладу. Питання, чи піддається перекладові який-небудь твір, має два сенси. Воно може означати: чи знайдеться коли-небудь серед читацького загалу його достеменний перекладач? або чи дозволяє твір за своєю суттю перекласти себе, і відповідно до значення цієї форми — чи він цього перекладу вимагає. В принципі, істинність у першому питанні визначається тільки проблематично, у другому — аподиктично. Тільки поверхове мислення, відкидаючи самостійний сенс останнього питання, визнає їх рівнозначними. На противагу йому треба зазначити, що деякі реляційні поняття зберігають свій добрий, можливо, найкращий сенс тільки за умови, що ззовні вони не стосуються самої тільки людини. Тож можна вести мову про якесь незабутнє життя чи якусь незабутню мить, навіть якщо б усі на світі їх забули. Себто якби життю чи миті за їхньою сутністю не вільно було забуватися, то такий предикат не був би нічим хибним, а лише вказівкою не стосуватися людей, і либонь, одразу ж переноситися на сферу, якої вони стосуються — на спомин Божий. Відповідно роздумувати, чи піддаються перекладові мовні утворення, треба було б навіть тоді, якби людям не до снаги було їх перекласти. І чи не є вони справді лише до якоїсь міри перекладаними, якщо визначення перекладу таке суворе? У стані такої відірваності постає запитання, чи вимагають перекладу ті чи інші мовні утворення. Адже істинно сказано: якщо переклад — це форма, то перекладаність, здатність стати перекладеними, має бути сутнісною рисою певних творів.

Перекладаність як сутнісна властивість певних творів — це твердження не означає, що їхній переклад суттєвий для них самих, воно засвідчує, що окреме значення, суще в оригіналах, виявляється у їхній здатності стати перекладеними. Цілком зрозуміло, що жоден переклад, хай і найліпший, ніколи не матиме ніякого значення для самого оригіналу. І все-таки переклад в силу своєї перекладаности перебуває з оригіналом у тісному взаємозв'язку, навіть більше, цей взаємозв'язок тим палкіший, що менше він має для оригіналу якоїсь ваги. Його можна назвати природним, а радше — життєвим взаємозв'язком. Як і вияви життєдіяльності щонайтісніше пов'язані із живою істотою, не маючи для неї ніякого значення, отак і переклад з'являється на світ з утробы оригіналу. Хоч і не щоби жити, та вже напевно аби “пережити”. Хай там що, але переклад виникає пізніше, ніж оригінал, і для відомих творів, які в час свого виникнення ніколи не знаходять обраних перекладачів, він все-таки означає стадію їхнього подальшого життя. Ідею про життя і подальше існування мистецьких творів треба осмислювати у цілком вільній від метафор об'єктивності. Навіть у часи найзашоренішого мислення здогадувалися, що не сама лише органічна тілесність наділена життям. Мова, однак не йде про те, щоби розпросторювати його владарювання під кволим скіпетром душі, як це намагався зробити Фехнер, не говорячи вже про те, що життю можна було б давати дефініції, виходячи й із малозначущих анімалістичних моментів, як-от із чуттєвості, що нею воно може бути означене тільки випадково. Навпаки в ідеї життя є слушність лиш тоді, якщо право на життя визнавати за всім, що творить історію, а не просто служить майданчиком для її подій. Адже саме історія, а не природа, не кажучи вже про такі непевні поняття, як чуттєвість і душа, врешті-решт визначає обриси життя. Ось і завдання для філософа: зрозуміти все життя природне з погляду всеобіймаючого життя історії. Принаймні значно легше досягнути подальше існування творів, аніж створінь. Історія великих мистецьких творів знає, де їхні начала,

як вони створювалися за часів мистця і періоди їхнього в принципі вічного дальшого життя у майбутніх поколіннях. Останнє там, де воно трапляється, називають славою. Переклади, видатніші за перекази, виникають, коли твір досягне години своєї слави. Отже, вони ані прислужують славі, що її погані перекладачі полюбляють правити за свою роботу, ані завдячують їй своїм існуванням. У цих перекладах життя оригіналу досягає свого нев'янучого найповнішого розквіту.

Цей розквіт, як висока фаза такого своєрідного життя, зумовлений такою ж своєрідною високою доцільністю. Життя і доцільність — їхній самоочевидний, однак майже невлотимий для пізнання взаємозв'язок розкриється тільки якщо ту ціль, до якої зводяться усі окремо взяті доцільності життя, шукати не в його власній, а у вищій сфері. Усі доцільні життєві явища, як і їхня доцільність узагалі, врешті-решт, є доцільними не для життя, а для вираження його ж суті, для відображення його значущості. Таким чином, переклад доцільний хоча б для вираження предвічних взаємовідносин між мовами. Сам переклад не зможе ані викрити цих прихованих відносин, ані налагодити їх, але відобразити, роблячи це чи то потроху, чи інтенсивно, може. І це відображення значеннєвого у спробі, у його зародку, і є своєрідним способом відображення, що його навряд чи віднайдеш у сфері позамовного життя. Адже окрім нього, існують ще й аналогії та знаки, типи вираження значення, відмінні від інтенсивної, тобто випереджувальної, натякальної реалізації. — Отим мислимим предвічним взаємовідносинам між мовами притаманна своєрідна зближеність. Вона полягає в тому, що мови не чужі одна одній, а *a priori*, і попри всі історичні зв'язки, споріднені у тому, що вони хочуть висловити.

Щоправда, спроба такого пояснення, мабуть, виводить наші розмисли після марного кружляння манівцями до традиційної теорії перекладу. Якщо у перекладах якимось і має виявлятися спорідненість мов, то як же їй інакше виявлятися, як не через якомога

точнішу передачу форми й змісту оригіналу? Звісно, ця теорія не дасть ради визначити поняття такої достеменности, не може вона, зрештою, і резюмувати, що ж є суттєвим у перекладах. Насправді ж спорідненість мов засвідчується у перекладі значно глибше і конкретніше, аніж у поверховій та неозначуваній подібності двох літературних творів. Щоб досягнути справжнє співвідношення між оригіналом та перекладом, слід вдатися до міркувань на кшталт отих, якими критика пізнання доводить неможливість теорії відображення. Такі міркування показують, що у пізнанні не буває ані об'єктивности, ані навіть претензії на неї; якби ж об'єктивність полягала у відображенні дійсного, виявилось б, що переклад, який еством своїм прагне схожості з оригіналом, не може існувати. Адже у своєму подальшому житті, — а воно не мало би права так називатися, якби не було метаморфозою і оновленням того, що живе, — оригінал зазнає змін. Дозрівати можуть навіть усталені словосполучення. Те, що за часів автора вирізняє його поетичну мову, згодом може стати пересічним, притаманні ж його доробку тенденції можуть пізніше дати нові паростки. Те, що свого часу звучало свіжо, згодом блякне, що раніше було часто вживаним, згодом стає архаїчним. Дошукуватися суті таких метаморфоз, як і суті невпинних перемін змісту не у власному житті мови та її витворів, а в суб'єктивності нащадків, означає — вдаючись до найбрутальнішого психологізму — плутати причину явища з його суттю. Висловлюючись категорично, через розумове безсилля заперечувати один із наймогутніших та найплідніших історичних процесів. І навіть якщо останній штрих пера вважати смертельним штриком, що ним витвір збавляє автора мук творчості, це все одно не врятувало б отієї мертвої теорії перекладу. Бо однаково, як звучання і значення великих творів письменства цілковито змінюються із плином сторіч, зазнає змін і рідна мова перекладача. Адже художнє слово вікуватиме у мові автора, в той час коли навіть найвидатніші переклади марніють у процесі зростання своєї мови й гинуть у процесі її оновлення. Пере-

клад настільки далекий від того, щоби бути беззвучною тотожністю двох мертвих мов, що серед інших літературних форм саме йому, по суті, судилося пильнувати оте дозрівання слова чужого і муки народження свого.

Якщо в перекладі і справді виявляється спорідненість мов, то ніяк не через непевну подібність копії та оригіналу. Всім же відомо, що подібність не обов'язково є супутньою ознакою споріднености. До того ж поняття споріднености у цьому взаємозв'язку суголосне своєму вужчому значенню, та й рівність походження в обох випадках не дає змоги дати йому достеменну дефініцію, хоча, ясна річ, поняття походження не оминати, роблячи спробу визначити оте вужче значення. — У чому можна шукати споріднености двох мов, не зачіпаючи їхньої історичної споріднености? У будь-якому разі, не у подібності творів письменства, як і не у подібності їхніх слів. Навпаки, уся понадісторична спорідненість мов полягає в тому, що загалом кожній із них притаманне дещо єдине, себто одне і те саме, що його можна видобути не окремо із кожної мови, а із сукупности їхніх взаємодоповнювальних інтенцій: чиста мова. Оскільки всі окремі елементи, слова, речення, взаємозв'язки з чужих мов є взаємовиключними, то ці мови самодоповнюються у своїх інтенціях. Аби точно сформулювати цей один із основних законів філософії мови, в інтенції мисленого треба розрізняти способи мислення. Хоч мислене у словах "Brot" і "rain" одне і те саме, проте спосіб, у який це мислиться, у них різний. Саме в способі мислення причина того, що ці два слова для німця і француза означають щось різне, їх неможливо взаємозамінити, і вони, врешті, прагнуть взаємовиключення. В абсолютному ж плані, значення мисленого у обох словах тотожне й ідентичне. Отже, способи мислення в цих двох словах і протистоять один одному, і водночас самодоповнюються в обох мовах, із яких ці слова походять. Самодоповнюються ж способи мислення у них до мисленого. В окремих, недоповнених мовах ніколи не натрапиш на відносно самостійне мислене, наприклад, як у пооди-

ноких словах чи реченнях, радше його можна осмислити у процесі постійної переміни, аж поки воно не зволить із гармонії всіх отих способів мислення явитися чистою мовою. Доти ж мислене критиметься в мовах. Якщо ж мови, ростучи, досягнуть місяньського кінця своєї історії, то саме переклад запалає від подальшого вічного життя творів та від нескінченного відживлення мов, щоби вкотре піддати випробі їхнє священне зростання: наскільки приховане у них далеке від одкровення, наскільки актуальним для пізнання воно може стати з такої віддалі.

Щоправда, так ми визнаємо, що всякий переклад є лише якимось підготовчим способом подолати чужість мов. Інший спосіб позбавитися цієї чужости, не тимчасовий і попередній, а миттєвий і остаточний, людям заказаний чи принаймні недоступний безпосередньо. Однак почасти завдяки піднесенню релігії у мовах зріє сховане сім'я такого вищого способу. Отже, попри те, що переклад не може претендувати на довговічність своїх витворів, відрізняючись оцим від мистецтва, він безумовно прагне до останньої, остаточної та вирішальної стадії усякого мовного сполучення. У перекладі оригінал підноситься до вищого, чистішого шару мовної атмосфери, де він, звісно, не може жити тривалий час, та й досягає він сюди далеко не усіма часточками своєї подоби. Тим паче, він на диво настирливо вказує на неї як на роковану, заповітну царину примирення та здійснености мов. Її він досягає не увесь-всенький, лише та його частка, що є в перекладі чимось більшим, аніж передачею змісту. Точніше це суттєве ядро можемо визначити як дещо, саме собою неперекладане. Якби, передаючи зміст, відділити з ядра все, що можна, а потім перекласти, навіть і тоді те, на що спрямовував свою працю справжній перекладач, лишиться незачепленим. На відміну від поетичного слова оригіналу, його передати не можна, бо відношення змісту до мови в оригіналі зовсім інше, аніж у перекладі. Якщо в першому вони творять певну єдність, наче плід і лущайка, то мова перекладу окутує зміст широкими фалдами, немов королівська мантія. Адже вона виражає

мову вищу, аніж вона сама, і тому стає супроти власного змісту незбіжною, силуваною і чужою. Ця розрізненість перешкоджає перекладові й водночас робить його зайвим, оскільки всякий переклад твору в один і той самий період історії мови, з погляду на певний аспект його змісту є перекладом на всі інші мови. Отже, переклад висаджує оригінал у царині мови, яку можна з іронією назвати такою остаточною, що звідти його вже не можна пересадити жодним перекладом, а можна тільки в її межах щоразу вище підносити різні його частини. Не даремно слово “іронія” нагадує тут хід думок романтиків. Вони цілком інакше осягали життя творів, найвищим свідченням якого є переклад. Звісно, останній вони навряд чи вважали таким, свою увагу вони здебільшого спрямовували на критику, ще один, хоч і найнезначніший момент у подальшому житті творів. І все-таки, хоч теоретичні праці романтиків заледве торкаються перекладу, їхній великий перекладацький доробок пронизаний чуттям сутності та гідності цієї форми. Все вказує на те, що це почуття не обов’язково мусить бути в поета найсильнішим, можливо, постові воно найменш притаманне. В історії не раз поширювалися пересуди, нібито видатні перекладачі неодмінно були поетами, а кепські поети — мізерними перекладачами. Плеяда великих постатей, таких як Лютер, Фос, Шлегель, мають незрівнянно більше значення як перекладачі, а не як автори творів письменства, а де-хто із великих, як наприклад, Гельдерлін та Георге, своїм творчим доробком вибиваються за межі самого поняття поета, тим паче, просто перекладача. Оскільки переклад є самостійною формою, то й завдання перекладача можна формулювати як щось самостійне, чітко відмежовуючи його від завдання поета.

Завдання перекладача — віднайти ту інтенцію щодо мови перекладу, яка пробудить у ній відлуння оригіналу. В цьому полягає риса цілковитої відмінності перекладу від твору поетичного, оскільки ця інтенція ніколи не звернена до мови як такої, до її всезагальності, а лише безпосередньо до окремих мовно-змістовних поєднань. На противагу поезії, переклад

перебуває не в густих хащах мови, а ззовні, і, не заходячи в них, гукає оригіналові, туди, де луна рідної перекладові мови породжує відзвук чужої. Іntenція перекладу не просто спрямована на щось інше, аніж іntenція поетичної творчості, тобто від окремого твору чужою мовою на мову взагалі, вона є, по суті, іншою: іntenція поета є наївною, первинною, наочною, перекладача ж — похідною, остаточною, ідейницькою. Адже його праця сповнена прагнення до інтеграції багатьох мов в одну істинну. А це мова, в якій окремі речення, твори письменства і судження хоч ніколи й не засягнуть порозуміння, — бо і надалі призначені перекладові, — але там панує злагода мов, взаємодоповнених та згоджених у способі мислення. Інакше кажучи, якщо існує мова істини, яка спокійно і мовчазно охороняє вищі таємниці, пізнати які силкується світовий розум, то ця мова є мовою істинною. І саме ця мова, у передчуваннях і описах якої криється єдина досконалість, на яку може сподіватися філософ, глибоко захована у перекладі. Немає музи філософії, так само як немає і музи перекладу. Але ні філософія, ні переклад не є профанацією, як їх уявляють собі сентиментальні митці. Бо існує філософський геній, сповнений туги за тією мовою, яка відображена у перекладі. “Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême: penser étant écrire sans accessoires, ni chuchotement mais tacite encore l’immortelle parole, la diversité, sur terre, des idiomes empêche personne de proférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité”. Якщо те, що висловив отут Маллярме, достоту відповідає помислам філософа, то місце перекладу разом із паростками такої мови — десь посередині між поезією та повчанням. Його доробок поступається їм обом виразністю, та все ж його карби в історії не менш глибокі.

Якщо завдання перекладача виводити у таке світло, то шляхи її розв’язання загрожують стати безпросвітними манівцями. Таке воно, це завдання: як виплекати в перекладі стигле зерно чистої мови, — цю загадку, здається, ніколи не вдасться ані розв’я-

зати, ані визначити, як її розв'язувати. Хіба матиме таке рішення під собою ґрунт, якщо відтворення змісту перестане бути його мірилом? І негативний зміст усього викладеного зводиться якраз до цього. Достеменність і свобода (свобода у відтворенні змісту та підвладна їй відданість слову) — це поняття, що їх віддавна використовують у кожній дискусії про переклади. Вони вже не здатні служити теорії, яка в перекладі шукає чогось іншого, ніж відтворення змісту. Ясна річ, у первинному розумінні ці поняття перебувають одне з одним у постійному конфлікті. Справді, чим може прислужитися достеменність для відтворення змісту? Дотримуючись точности при перекладі окремих слів, майже ніколи не передає повноти змісту оригіналу. Адже зміст своєю поетичною значущістю для оригіналу не вичерпується лише мисленим, зміст набуває цієї значущости саме завдяки тому, що мислене пов'язане зі способом його помислу в конкретному слові. Зазвичай це висловлюють формулою, що слова наділені певним емоційним забарвленням. Суворо дослівність при перекладі синтаксичних конструкцій цілковито спотворює будь-які намагання відтворити зміст і загрожує спричинити повне незрозуміння. Наочними потворними зразками такої дослівности були у XIX сторіччі переклади творів Софокла Гельдерліном. І вже само собою зрозуміло, наскільки неухильна достеменність у відтворенні форми ускладнює відтворення змісту. Отже, вимога дослівности не викликана зацікавленістю зберегти зміст. Саме такій зацікавленості, і значно менше поезії і мові прислужує необмежена свобода поганих перекладачів. У крайньому разі, цю вимогу, слухність якої очевидна, а причина глибоко схована, треба розглядати, взявши до уваги обґрунтовані переконливі взаємозв'язки. Подібно до того як друзки розбитої посудини, щоб зліпити їх воедино, треба викладати у детальній послідовності, хоч самі вони не повинні бути подібними один до одного, так само і переклад, замість уподібнюватись змістові оригіналу, повинен із любов'ю і пильнуючи дрібниці творити свою форму відповідно до способу мислення рідної мови, щоб, як

у друзках упізнаються уламки посудини, у перекладі можна було б розпізнати уламки більшої мови. Саме тому він мусить позбутися прагнення щось повідомляти, відмовитися від охоплення надто широкого змісту, а оригінал у цьому плані важливий для нього тільки тому, що він уже позбавив перекладача і його працю від мук формулювання повідомлення. І ще стосовно перекладу доречно сказати: *ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος*, напочатку було Слово. І навпаки, мова перекладу може, та й повинна вільно почуватися у царині змісту, щоб *intentio* оригіналу зазвучало не просто відтворенням, а гармонією, доповненням мови, якою йде повідомлення, її спосіб *intentio*. Тому, якщо кажуть, що переклад читається своєю мовою, наче оригінал, це для нього не є найвищою похвалою, особливо в період його створення. Навпаки значення достеменності, яку забезпечує дослівність, саме у тому, що зі сторінок твору промовляє велика туга за доповненням мови. Справжній переклад прозорий, він не затуляє оригіналу, не заступає йому світла, а дає змогу чистій мові, ніби посилюючи її своїм посередництвом, яскравіше освітлювати оригінал. Цього можна досягти завдяки дослівності у передачі синтаксичних конструкцій, і саме завдяки їй першоелементом перекладача виявляється слово, а не речення. Адже речення є муром перед мовою оригіналу, дослівність же — аркадою.

Оскільки достеменність і свободу у перекладі здавна розглядали як супротивні тенденції, то й оця, глибша інтерпретація першої також не зможе їх примирити, а навпаки, заперечуватиме всяку правочинність другої. Бо чого ж іще стосується свобода, як не відтворення змісту, яке тепер мусить припинити називатися законодавчим? Тільки коли зміст мовної конструкції можна буде визнати тотожним змістові її повідомлення, за ним зостанеться щось остаточне, вирішальне — зовсім близьке і все ж нескінченно далеке, сховане під ним або виразно окреслене, розбите ним або ж могутніше за будь-яке повідомлення. У всіх мовах та в їхніх утвореннях поряд із тим, що

може передаватися, існує непередаване; залежно від взаємозв'язку, у якому воно перебуває, це непередаване може являти собою те, що символізує, та символізоване. Те, що символізує, існує тільки в завершених мовних утвореннях, символізоване ж — у становленні самих мов. А те, що в процесі становлення мов намагається себе виявити, навіть виробити, є самим ядром чистої мови. Коли ж це ядро — приховано чи фрагментарно — нині у житті виступає як символізоване, то в мовних утвореннях воно виступає тільки як таке, що символізує. Якщо ця остання сутність — а вона і є чистою мовою — пов'язана в мовах тільки з мовними елементами та їхніми видозмінами, то в мовних утвореннях вона обтяжена важким і чужим змістом. Зняти з неї цей тягар, перетворити символізуюче у символізоване, відділити чисту мову, сформовану в мовному потоці — ось могутня та єдина можливість перекладу. У цій чистій мові, яка більше нічого не означає і не виражає, а у всіх мовах виступає мисленим у формі безвиразного і творчого слова, у цій мові всяке повідомлення, всякий смисл, усяка інтенція потрапляють врешті-решт на пласт, у якому їм призначено згаснути. І саме на цьому свобода перекладу стверджується у своєму повному, вищому праві. Її тривкість не у змісті повідомлення, адже, завданням достеменності і є вивільнитися від змісту. Свобода радше виявляє себе у власній мові заради мови чистої. Звільнити в рідній мові оту чисту мову від чарів чужого, визволити її з лабет твору, подаючи в новій поетичній формі — ось завдання перекладача. Заради цього він ламає спорохнявілу оболонку власної мови — так Лютер, Фос, Гельдерлін, Георґе розширили межі німецької мови. — Що ж до значення змісту у співвідношенні між перекладом і оригіналом, то його можна сформулювати, вдавшись до такого порівняння. Дотична, проходячи край кола, перетинає його тільки в одній точці. Цей дотик, а не саму точку, їй встановлює закон, відповідно до якого лінія прямує далі у безконачність. Так само й переклад, мимохідь і тільки в нескінченно малій точці змісту торкається оригіна-

лу, щоби, як того вимагає закон достеменности, торувати свій шлях у свободі мовної течії. Справжнє значення цієї свободи, ані називаючи, ані обґрунтовуючи її, схарактеризував Рудольф Паннівц у своїх виступах “Криза європейської культури”. Його роздуми, поряд із висловами Гете в примітках до “Дивану”, можна вважати чи не найкращим з усього опублікованого в Німеччині про теорію перекладу. Паннівц говорить: “Наші переклади, навіть найкращі, ґрунтуються на помилці — вони прагнуть усе індійське, грецьке, англійське онімечити, замість того, щоб обертати німецьке в індійське, грецьке чи англійське; наші перекладачі набагато побожніше ставляться до власних мовних традицій, аніж до духу чужого твору... Найбільша помилка перекладача у тому, що він міцно тримається випадкового стану власної мови, замість того, щоб дати їй могутній поштовх силою чужої мови. До того ж, перекладаючи з дуже віддаленої мови, він обов’язково мусить повернутися до первинних мовних елементів, де слово, обріз і звук зливаються воедино. Перекладач мусить поглиблювати і доповнювати свою мову за допомогою чужої. Ми не можемо уявити, наскільки це можливо, наскільки здатна кожна окрема мова змінитися. Одна мова відрізняється від іншої майже так само, як діалект від діалекту, але це справедливо тільки якщо ставитися до мови не легковажно, а серйозно”.

Те, наскільки переклад спроможний відповідати сутності такої форми, об’єктивно визначає здатність тексту оригіналу бути перекладеним. Що меншу цінність та гідність має мова оригіналу, що більше він зводиться до повідомлення, то менше користи з нього для перекладу, допоки його зводитиме нанівець повна перевага змісту, що далеко не є важелем повноцінного за формою перекладу. Що вищий рівень самого твору, то податливіший він для перекладу, навіть за найлегшого дотику до його змісту. Зрозуміло, що це стосується лише оригіналів. Переклади, зі свого боку, не піддаються перекладові не тому, що вони надто складні, а через надто велику плинність, із якою до них прилипає зміст. Підтвердженням цьо-

го, як і всіх інших суттєвих аспектів, є переклади Гельдерліна, зокрема його переклади обох трагедій Софокла. Гармонія мови оригіналу та мови перекладу настільки глибока, що мова торкається змісту із такою легкістю, як вітер — арфи Еола. Переклади Гельдерліна — прообрази своєї форми: як показує порівняння перекладів третьої Піфічної оди Піндара, зроблених Гельдерліном та Боргардтом, навіть до найдосконаліших перекладів текстів Софокла вони відносяться, наче прообраз до зразка. Саме тому в них більше аніж в інших, криється страшна первинна небезпека будь-якого перекладу: ворота такої розширеної і нарощеної мови замикаються, ув'язнюючи перекладача в мовчанні. Переклади Софокла були останньою працею Гельдерліна. Зміст у них зривається із провалля в провалля, погрожуючи загубитись у бездонних мовних глибинах. Але є межа, де це падіння спиняється. Вона присуджена тільки Святому Письму, у якому зміст перестав бути вододілом між потоками мови та одкровення. Там, де текст напряму, без посередництва змісту, своєю дослівністю належить істинній мові, правді чи вченню, він без зусиль піддається перекладові — звичайно, не заради себе, а заради самої мови. На відміну від тексту, від перекладу вимагають безмежної довіри — як в тексті мова невимушено зливається з одкровенням, так і в перекладі дослівність мусить зливатися зі свободою у подобі підрядника. Адже якоюсь мірою всі великі писання, а зокрема священні писання, криють межі рядків свій віртуальний переклад. Підрядник Святого Письма є прообразом чи ідеалом будь-якого перекладу.

КОМЕНТАРІ

Фехнер, Густав Теодор (1801-1887) — німецький філософ, письменник. Хоч Фехнер і вивчав у Ляйпцізькому університеті медицину, на життя заробляв літературознавчими працями та перекладами. Пізніше вивчав філософію. Оригінально поєднував у своїх дослідженнях натурфілософію та точні природничі науки. Його наукові підходи стали підґрунтям для психофізики та експериментальної естетики. Під псевдонімом Др. Мізес писав сатирично-гумористичні твори.

Brot, pain (нім., фр.) — “хліб”.

Лютер, Мартін (1483-1546) — чільний представник бюргерської Реформації у Німеччині, засновник німецького протестантизму, лютеранства. В історію німецької суспільної думки увійшов як реформатор освіти, мови, музики. Переклав живою німецькою мовою Святе Письмо (1522-1546).

Фос, Йоган Генріх (1751-1826) — німецький поет і перекладач. Організатор Гетинґенської групи, що входила до руху “Буря й навала”. Велике культурне значення мали його переклади “Одіссеї” (1781) та “Іліади” (1793) Гомера.

Шлегель, Август Вільгельм (1767-1845) — німецький історик літератури, письменник. Брат Фрідріха Шлегеля. Один із основоположників порівняльного мовознавства. Належав до Йенського гуртка німецьких романтиків, вперше систематизовано виклав історико-мистецьку концепцію романтизму. Видатний теоретик художнього перекладу, сам перекладав твори Данте, Кальдерона, Петрарки. Його переклади драм Шекспіра вважають неперевершеними.

Гельдерлін, Йоганн Христіян Фрідріх (1770-1843) — німецький поет, перекладач. Пізній представник “Бурі й навали”. Новатор вірша, справив великий вплив на поезію ХХ ст.

Ґеорґе, Стефан (1868-1933) — німецький поет, один із видатних представників німецького символізму. В 90-их роках ХІХ ст. створив гурток літераторів. Стиль Ґеорґе відзначається вишуканою складністю синтаксису, рясністю архаїчних образів, своєрідною орфографією.

Маллярме, Стефан (1842-1898) — французький поет, центральна постать французького символізму. Загалом, поезії Маллярме — інтелектуальні мовленнєві конструкції, де визначальну роль відіграє синтаксис.

Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême: penser étant écrire sans accessoires, ni chuchotement mais tacite encore l'immortelle parole, la diversité, sur terre, des idiomes empêche personne de proférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité (фр.) — “Мови є недосконалими — оскільки їх багато — через відсутність чогось найвищого: думка, будучи записуванням без допомоги приладдя або шепотінням ще мовчазного, але невмирущого слова, тут, на землі, розмаїття говірок не дозволить нікому горланити слова, що одним тільки ударом не карбували б наяву саму істину” (Фраґмент статті Маллярме “Криза вірша”. , фр. досл.).

Панніц, Рудольф (1886-1969) — німецький поет і філософ, учень Фрідріха Ніцше. В своїх листах уперше вжив термін “постмодерний” стосовно нового типу людини, атлетично статної, національно свідомої, освіченої, величної.

ПРО ПОНЯТТЯ ІСТОРІЇ

I

Відомий факт, коли одного разу змайстрували такий автомат, що на кожний хід шахіста робив хід у відповідь, який забезпечував йому виграш у партії. Лялька в турецькому вбранні з людькою-кальняном у роті сиділа перед шахівницею за широким столом. Система дзеркал створювала ілюзію, ніби під столом нічого нема. Насправді ж під ним ховався горбатий карлик, майстерний гравець у шахи, за допомогою шворок, прив'язаних до рук ляльки, він керував її рухами. Відповідник такого пристрою можна собі уявити і у філософії. Виграватиме завжди лялька, яку називають "історичним матеріалізмом". Вона залюбки позмагається з кожним, якщо керуватиметься теологією, яка, як відомо, стала нині такою мізерною і брідкою, що до неї навіть і заглядати не треба.

II

"До найхарактерніших властивостей людської природи, — зазначає Лотце, — належить... поряд із таким великим егоїзмом, зокрема, відсутність заздрости будь-якої миті сучасності щодо майбутнього загалом". Ця рефлексія наводить на думку, що образ щастя, який ми плекаємо, міцно прив'язаний до часу, у який відправив нас колись перебіг нашого буття. Щастя, яке змогло б викликати в нас почуття заздрости, існує в повітрі, яким ми дихаємо, між нами і людьми, із якими ми могли б розмовляти, між нами і жінками, які готові нам віддатися. Інакше кажучи, уявлення про щастя неодмінно тягне за

собою уявлення про полегкість. Те саме відбувається і з уявленням про минуле, що його взяла собі за предмет історія. Минуле несе у собі таємничий чорний список, через який воно вкаже шлях до вивільнення. Чи ж не голубить і нас легіт, який кружляв довкола наших предків? Невже в голосах, які милують наш слух, нема відгомону голосів замовклих? Хіба у жінок, до яких ми залицяємося, не може бути сестер, яких їм не судилося знати? Якщо так, то існує таємна змова між попередніми поколіннями та нашим. Це означає, що нас чекали на землі. Це означає, що ми, як і кожне покоління до нас, наділені *мізерною* місянською силою, на яку зазіхас минуле. І від цих зазіхань дешево не відкупишся. Історичний матеріяліст про це знає.

III

Хроніст, який переповідає події, не виділяючи з-поміж них значних та незначних, віддає належне правді: ніщо з того, що відбулося, для історії не повинно бути втраченим. Звісно, минуле повністю відійде у спадок людству лиш тоді, коли те вивільниться від страждань. Це означає, що тільки вивільнившись з-під тягара минулого, людству дано буде зчитати кожний його момент. Кожну з його прожитих миттєвостей буде виголошено, як *à l'ordre du jour** — аж до самого дня Страшного суду.

IV

*Наперед шукайте, чим поживитись та у що
зодягнутись,
а тоді Царство Боже прийде вам само.
Гегель, 1807*

Класова боротьба, що постійно миготить у свідомості історика, вишколеного на вченні Маркса, — це боротьба за грубі та матеріяльні речі, так, наче у світі не існує чогось витонченого, духовного. Попри це, у класовій боротьбі витончене і духовне не тотожні поняття здобичі, що належить переможцеві. У цій бо-

* *à l'ordre du jour* (фр.) — на порядку дня.

ротьбі вони живуть у подобі віри, мужности, гумору, лукавства та незламности. Вони завжди піддаватимуть сумніву кожну перемогу, яку здобуватимуть панівні класи. Як квіти повертають свої голівки до сонця, так і все суще прагне під дією загадкового геліотропізму** повернутися до сонця, що сходить на небосхилі історії. Цю найнепомітнішу з усіх перемін мусить добре знати історичний матеріаліст.

V

Справжній образ минулого *мчить* від нас. Минуле можна затримати лише як образ, що зблисне на мить, коли його впізнають, і промайне назавжди. “Правда не втече від нас,” — ці слова, що належать Готфрідові Келлеру, чітко визначають місце на полотні історії, витканому історизмом, де його протинає історичний матеріалізм. Адже образ минулого — неповторний, він будь-якої нинішньої миті, не впізнаної у його подобі, загрожує цезнути.

VI

Відтворювати минуле в історичному плані — не означає пізнавати його таким, яким воно, властиво, і було. Це означає підкорити собі спогад, тільки-но він зблисне у хвилину небезпеки. Завдання історичного матеріалізму — утримати образ минулого таким, яким тільки він явиться суб'єктові історії в цю хвилину небезпеки. Небезпека загрожує непохитності традиції так само, як і її набувачам. Для обох ця небезпека однакова — дати зробити себе зняряддям панівного класу. Будь-якої епохи треба знову і знову намагатися вберегти традиції від конформізму, який прагне ними заволодіти. Адже Месія приходить не тільки як Визволитель, Він приходить як Переможець над антихристом. Лише літописець наділений даром розпалювати в минулому іскру надії, що, жевріючи, пропалює його; бо навіть мертві не вбережуться від ворога, коли той перемагатиме. А ворог цей перемагає безперестанно.

** Геліотропізм — те саме, що й фототропізм (здатність рослин вигинатися до джерела світла або ж відвертатися від нього).

VII

*Вважай на морок і страшенний холод
В долині, що голосить від жалю.*

Брехт. "Тригрошова опера"

Фюстель де Куланж рекомендує історикові, якщо той хоче відтворити в переживаннях якусь епоху, викинути з голови все, що відоме йому з пізнішого перебігу історії. Метод, що його відкинув історичний матеріалізм, краще і не визначиш. Це метод переймання почуттями. Першоосновою цього методу є квоість серця (*acedia*), коли підупадає дух від необхідності заволодіти справжнім історичним образом, що, спалахнувши, щезає. Богослови середньовіччя вважали *acedia* першопричиною смутку. Флобер, який запізнався з нею, пише: "*Peu de gens devineront combien il a fallu être triste pour ressusciter Carthage*"^{***}. Природа цього смутку стане виразнішою, якщо поставити запитання: чиї, власне, почуття проймають літописця історизму. Відповідь однозначна — переможця. Адже панівні класи доводяться спадкоємцями всіх, хто коли-небудь перемагав. Отже, панівним класам завжди вигідно, щоб літописець пройнявся почуттями переможця. Цього достатньо для історичного матеріаліста. Хто по цей день завжди виходив переможцем, той маршує у тріумфальній процесії, яка тих, хто нині панує, несе понад тими, що опинилися тепер на дні. І як заведено споконвіку, в цій тріумфальній ході виносять здобич. Її називають "культурними багатствами". Треба зважати, що в особі історичного матеріаліста присутній віддалений спостерігач. Адже усі, без винятку, культурні багатства, приступні його баченню, в його уяві мають походження, про яке він не може думати без жаху. Своїм буттям історичний матеріаліст завдячує не тільки зусиллям великих геніїв, які його творили, а ще й безіменній кріпацькій праці їхніх сучасників. Немає жодної пам'ятки куль-

^{***} *Мало хто знатиме, скільки мені знадобилося сумувати, щоби воскресити Картагену (фр.).*

тури, яка водночас не була б свідченням варварства. А оскільки буття саме не вільне від варварства, то й не позбавлений його і процес передавання культурних багатств від одного покоління до іншого. Тут історичний матеріяліст відсторонюється наскільки може. Він уважає, що його завдання — гладити історію проти шерсти.

VIII

Традиція поневолених повчає нас, що “стан винятковости”, у якому ми живемо, закономірний. Мусимо знайти те поняття історії, яке цьому станові відповідає. У такому разі перед нами постане завдання знайти привід для справжнього стану винятковости; завдяки цьому зміцняться наші позиції в боротьбі проти фашизму. Цей шанс полягає в тому, що супротивники в ім'я прогресу приймають фашизм як історичну норму. В подиві з приводу того, що події, які ми переживаємо у XX сторіччі, “все ще” можливі, немає нічого від філософії. Це не той подив, від якого починається пізнання, а подив від того, що поняття про історію, в якій він бере початок, неможливо утримати.

IX

Розправляю крила — і в політ,

Так тішить вороття

Із краю злигоднів і бід,

Де жить не можу я.

Герхард Шолем. “Привітання Ангела”

Існує полотно Клее, що називається “Angelus Novus”. На ньому зображений ангел, який ніби прагне віддалитися від чогось, у що він пильно вдивляється. Його очі широко розплющені, вуста розкриті, і крила розпростерті для злету. Ангел історії мусить виглядати саме так. Його лик звернений у бік минулого. Де перед нашим поглядом вервицею минають життєві події, там він бачить суцільну катастрофу, що невгамовно громадить руїну до руїни, скидаючи їх йому до ніг. Він радо залишився б тут,

щоб розбудити мертвих та зібрати восдино уламки. Але з раю дме сильний буревій, він борсається у крилах ангела, напинає їх так, що тому вже не під силу їх скласти. Буревій безупинно несе його в майбутнє, до якого ангел повернений спиною, а тим часом купа уламків здіймається перед ним до самого неба. Те, що ми називаємо прогресом, і є *оцим* буревієм.

X

Предмети, що їх монастирський статут рекомендував для медитації, повинні були віднадити братчиків від світу та його зваб. Хід наших міркувань має подібний характер. Роздуми ці мають на меті ураз вивільнити світове політичне дітище з тенет, у які його заманили. Політики ж бо, на яких покладали сподівання противники фашизму, лежать долілиць переможені, свою поразку вони пояснюють зрадою власної справи. Наші розмисли виходять із того, що сліпа віра цих політиків у прогрес, їхні покладання на базис мас і, врешті, підлабузницька злагожденість у неконтрольованому апараті — це три грані однієї справи. Міркуючи, ми прагнемо пояснити, як дорого обходиться розуміння історії нашому звичному мисленню, розуміння, цілковито відмінне від того, за яке і далі чіпляються оці політики.

XI

Конформізм, який від початку прижився в соціал-демократії, дотримується не лише її політичної тактики, а й її економічних постулатів. Саме конформізм стане згодом причиною кризи. Ніщо інше так не завдало шкоди німецькому робітничому класові, як думка, що він пливе за течією. Технічний розвиток він уявляв собі, як водоспад на потічку, яким, гадав, пливе. А відтіля було тільки крок ступити до ілюзії, ніби праця на фабриці, що виникла в ході технічного прогресу, є політичною силою. Давня протестантська робітня мораль за святкувала серед німецьких робітників своє воскресіння у секуляризованій подобі. Вже Готанська програма несе у собі сім'я цієї омани. У ній працю ви-

значено як “джерело усякого багатства та усякої культури”. Передчуваючи лихе, Маркс відповів на це, що людина, яка не має жодної іншої власности, окрім своєї робочої сили, “мусить бути рабом інших людей, що... стали власниками”. Попри все, плутанина триває, і незабаром Йозеф Діцген виголошує: “Праця — це спаситель новітньої епохи... У поліпшенні... умов праці... криється багатство, що здатне тепер здійснити те, чого досі жоден визволитель не здійснив”. Це звульгаризовано-марксистське розуміння того, що називається працею, розсипається, якщо вдатися до питання, а який же зиск матимуть від продуктів своєї праці самі робітники, до поки ці продукти їм не належатимуть. Таке тлумачення визнає за правду тільки поступ в оволодінні природою, і ніяк не суспільний регрес. Воно вже містить у собі технократичні риси, які згодом виявляться у фашизмі, зокрема поняття природи, фашистське розуміння якого зловісно нависає на тлі соціалістичних утопій доберезневого періоду. Праця, як її розуміють, зводиться до експлуатації природи, якій з наївним умиротворенням протиставляють експлуатацію пролетаріату. Порівняно з цією позитивістською концепцією вигадки, що свого часу дали Фур’є так багато приводів покепкувати, сповнені напрочуд здорового глузду. За Фур’є, внаслідок злагодженої суспільної праці вночі світитимуть чотири місяці, на полюсах скресне крига, морська вода не буде солоною на смак, а дикі звірі стануть на службу людині. Це ілюструє праця, яка не передбачає експлуатації природи і здатна прийняти від неї у пологах створіння, які, можливо, ще дримають у її лоні. Комплементарною до викривленого поняття праці є така природа, що її, як висловився Діцген, “дано нам задаром”.

XII

*Ми користуємося історією, але інакше, ніж нею
користується зманіжене ледащо у саду знання.*

*Ніцше. "Про користь та невигоду
історії для життя"*

Суб'єктом історичного пізнання є пригноблений клас, що веде боротьбу. У Маркса він виступає як останній поневолений клас, що чинить помсту, клас, який до кінця проводить справу визволення в ім'я гноблених поколінь. Така самосвідомість, що іще раз ненадовго стала у пригоді "Спартаківі", від самого початку викликала спротив соціал-демократії. На три десятиріччя їй вдалося майже повністю заглушити ім'я якогось там Бланкі, чия гучна слава змусила минуле сторіччя стрепенутися. Соціал-демократія перейнялася тим, щоб нав'язати робітничому класові місію визволителя *прийдешніх* поколінь. Цим вона перерізала сухожилки його найкращій силі. В цій школі у робітничого класу враз вивітрилися з голови і ненависть, і жертвовність. Адже і та, і друга черпають життєдайну силу від образу поневоленого предка, а не від ідеалу визволеного онука.

XIII

*Наше завдання стає щодень то зрозумілішим,
а народ щодень то мудрішим.*

Йозеф Діцген. "Соціал-демократична філософія"

Соціал-демократичну теорію, а ще більше практику, визначало поняття прогресу, який не ґрунтувався на дійсності, а мав догматичну претензійність. По-перше, прогрес, яким його вимальовували собі соціал-демократи, був у них прогресом самого людства (а не лише його навичок та знань). По-друге, він був незавершеним (відповідно до нескінченної здатності людства самовдосконалюватися). По-третє, прогрес уважався значною мірою нестримним (перебіг якого сам собою відбувається прямою чи спіралеподібною лінією). Кожен з цих предикатів контраверсійний, кожний можна піддати критиці. Та якщо вже

говорити про теорію соціал-демократів загалом, то їй необхідно відступити назад за усі ці предикати й обрати напрям на щось спільне, характерне для всіх. Уявлення про прогрес людського роду в історії не можна відмежувати від уявлення про його поступ крізь гомогенний та порожній час. Критика такого уявлення поступу повинна стати основою критики уявлення про прогрес загалом.

XIV

Походження — це мета.

Карл Краус. "Слова у віршах I"

Історія є складовою конструкції, місце якої не у гомогенному та порожньому, а в доконаному теперішньому часі. Так, античний Рим для Робесп'єра був минулим, ущерть повним теперішності, от він і виврав його із неперервного ланцюга історії. Французьку революцію почали сприймати як Рим, що постав заново. Вона переймала собі атрибути старого Риму так само, як мода переймає атрибути старосвітського вбрання. Мода нюхом чує актуальне, де воно бродить у нетрах минувшини. Мода — це стрибок тигра в минуле, ось тільки відбувається він на арені, де приборкувачем є панівний клас. Таким самим стрибком "просто неба історії" є діалектичний стрибок, що його Маркс вважав революцією.

XV

Усвідомлення необхідності розірвати неперервний ланцюг історії притаманне революційним класам у час їхніх активних дій. Велика французька революція запровадила новий календар. День, з якого починається календар, виконує функцію цейтрафера**** в історії. Це той самий день, що завжди настає знову в подібі тих свят, що є пам'ятними днями. Отже, календарі не так відлічують час, як годинники. Вони — монументи історичної свідомости, від

**** Цейтрафер — спосіб кінозйомки, коли кадри зображення змінюються у пришвидшеному темпі

якої в Європі за сотню літ, здається, вже не залишилося і найлегшого сліду. Ще під час Липневої революції стався інцидент, завдяки якому ця свідомість вступила в свої права. Коли настав вечір першого дня боротьби, із кількох куточків Парижу, незалежно один від одного, водночас пролунали постріли по вежових годинниках. Один свідок, який своїм ясновидінням завдячує, очевидно, рими, у той час писав:

Qui le croirait! on dit qu'irrités contre l'heure
De nouveaux Josués, au pied de chaque tour
Tiraient sur les cadrans pour arrêter le jour.^{*****}

XVI

Історичний матеріаліст не може знехтувати поняттям сучасності, яка не є переходом, а де час приходить до влади і завмирає. Адже це поняття якраз визначає саме ту сучасність, в якій матеріаліст пише історію, що стосується його самого. Історизм виводить "вічний" образ минулого, історичний матеріаліст же — досвід обходження з ним, що стоїть собі самотньо. Задоволення до знемоги натішитися в борделі історизму з повією на ім'я "Жили-були собі колись" віць залишає для інших. Він володар власних сил: чоловікові досить того, що він розірве неперервний ланцюг історії.

XVII

Історизм, властиво, досягає свого апогею в загальній історії, на її тлі матеріалістична історіографія в методичному плані виділяється, мабуть, яскравіше, ніж у будь-якому іншому, адже вона не має теоретичного кістяка. Її метод адитивний, вона застосовує безліч фактів, аби заповнити гомогенний та порожній час. В основі матеріалістичної історіографії полягає конструктивний принцип. Мислення — це не тільки динаміка помислів, а також їхня статика. Там, де мислення раптово зупиниться в на-

^{*****} Хто б міг подумати! Вони кажуть, що їх так дратує час.
Нові Ісуси, стоячи біля годинникових веж,
Стріляють у циферблат, щоб зупинити день (з фр. досл.).

пруженому силовому полі, виникає шок, завдяки якому мислення викристалізовується як монада. Історичний матеріяліст підступає до історичного предмета лише з того боку, де він протистоїть йому як монада. У цій структурі він сприймає знак месіянського спину діянь або ж, інакше кажучи, революційний шанс у боротьбі за гноблене минуле. Він серйозно ставиться до нього, щоби вирвати певну епоху з гомогенного перебігу історії, так він вириває з епохи конкретне життя, окремий гвір вилучає з життєвого творчого доробку. Виграшність методу історичного матеріяліста полягає в тому, що *y* творі збережено та надійно захищено життєвий доробок, *y* життєвому доробку — епоха, а *e* епосі — весь перебіг історії. Ложивний плід історично досягнутого криє в своєму ядрі час, наче коштовне, але позбавлене смаку насіння.

XVIII

“Для історії органічного життя на Землі якихось п’ять десятків неспокійних тисячоліть homo sapiens, — зазначає сучасний біолог, — щось на зразок останніх двох секунд на збігу двадцяти чотирьох годин доби. Якби у такий масштаб повністю вкласти історію цивілізованого людства, то вона заповнила б п’яту частину останньої секунди останньої години”. Теперішній час, що, як модель часу месіянського, стискає історію людства в лещатах жахливої аббревіатури, достоту збігається з тим слідом, що його залишає по собі у всесвіті історія людства.

ДОДАТКИ

А

Історизм задовольняється тим, що встановлює причинно-наслідкові зв'язки між різними моментами історії. Але жодний фактичний матеріал, навіть виступаючи причиною, не є заздалегідь історичним. Він може стати ним *posthum*^{*****}, внаслідок подій, що можуть бути віддаленими від нього на тисячі років. Історик, який дотримується таких поглядів, перестає перебирати пальцями, немов зернята вервиці, послідовність подій. Він осягає стан взаємовпливу, в якому опинилися його власна і конкретна попередня епохи. Отже, він обґрунтовує поняття сучасності як "теперішній час", у який вкраплено дрібки месіянського.

Б

Віщун, допитуючись у часу, що той виношує у своєму лоні, не досліджували його ані як гомогенний, ані як порожній. Хто візьме це до уваги, мабуть, зрозуміє, як у тому, що пам'ятне, пізнати минулий час: точнісінько так само. Відомо, що юдеям було заборонено гадати, що станеться у майбутньому. Тора та молитва навпаки спрямовували їх у пам'ятне. Так їм знімалися чари з майбутнього, під вплив якого підпадали ті, хто допитувався про нього у віщунів. Але через це майбутнє не стало для юдеїв гомогенним та порожнім часом. Бо у ньому кожна секунда була крихітною хвірткою, крізь яку міг увійти Месія.

^{*****} *posthum* (лат.) — по смерті.

КОМЕНТАРІ

Лотце, Рудольф Герман (1817-1881) — німецький філософ і психолог. У своїх працях намагався поєднати погляди механістичної науки з постулатами романтичного ідеалізму. Вагомим внеском у філософію вважається його теорія сприйняття простору.

Келлер, Готфрід (1819-1890) — швейцарський новеліст, поет. Завдяки своїй життєвій, реалістичній, рельєфній прозі займав поважне місце серед письменників XIX-го сторіччя.

Фюстель де Куланж, Ньюма Дені (1830-1889) — французький історик. У праці "La Cite antique" ("Античне місто", 1864) наголошував на впливові примітивної релігії на розвиток громад давніх Греції та Риму. Втративши звання професора античності у Страсбурзькому університеті, звертає свої наукові інтереси до середньовічної історії. Його теорії широко критикували, однак вони відкрили шлях для нових інтерпретацій історії раннього Середньовіччя.

Шодем, Гершом (Герхард) (1897-1982) — німецький учений єврейського походження. Автор численних досліджень і розвідок з історії кабалістики та іудейського містицизму.

Клеє, Пауль (1879-1940) — художник, графік. За походженням швейцарець. У його малоформатних, тендітних малюнках, акварелях і графіках, часто нав'язаних снами, музикою та поезією, сплелися різні стилі — примітивне і наївне мистецтво, сюрреалізм, кубізм.

Готанська програма — програма економічних та соціальних реформ, прийнята на конгресі соціалістичної робітничої партії Німеччини 1875 р. у місті Гота.

Діцген, Йозеф (1828-1888) — німецький філософ-соціаліст, поряд із Марксом та Енгельсом, один із провідних теоретиків діалектичного матеріалізму.

Доберезневий період (нім. *Vormärz*) — період історії у Німеччині з 1815 р. до революції у березні 1848 р.

“Спартак” — ліворадикальний рух на чолі з Карлом Лібкнехтом та Розою Люксембург, який активно діяв у Німеччині в 1916-1919 рр.

Бланкі, Луї-Огюст (1805-1881) — французький революціонер і радикальний мислитель. З часу свого навчання у Парижі аж до самої смерті брав активну участь в усіх революційних повстаннях, що відбувалися тоді у Франції, за що провів більшу частину свого життя у в'язниці.

Краус, Карл (1874-1936) — австрійський есеїст і поет.

Липнева революція — повстання у Франції у липні 1830 р. проти уряду короля Шарля X.

МИСТЕЦЬКИЙ ТВІР У ДОБУ СВОЄЇ ТЕХНІЧНОЇ ВІДТВОРЮВАНОСТІ

(третя редакція)

Зародження образотворчих мистецтв та виникнення їхніх різноманітних видів беруть початок у часі, який рішуче відрізняється від нашого, та у людях, чия влада над речами та взаємозв'язками, порівняно з нашою, була скороминущою. Однак гідне подиву зростання, яке виявили наші засоби своєю прилаштованістю та витонченістю, вже в найближчому майбутньому засвідчило найрадикальніші зміни в античній промисловості краси. В усіх видах мистецтв є фізична часточка, що її вже не можна розглядати та досліджувати, як раніше; ця часточка більше не може уникати впливу сучасної науки та практики. І матерія, і простір, і час за останні двадцять літ перестали бути тим, чим були споконвіку. Треба бути готовим, що такі значні нововведення повністю змінять техніку мистецтв, а отже, вплинуть на творчий пошук, і врешті-решт, мабуть, у чудодійний спосіб змінять саме поняття мистецтва.

*Поль Валері: Pièces sur l'art. Paris [o. J.],
p. 103/104. ("La conquête de l'ubiquité").*

ПЕРЕДМОВА

Коли Маркс розпочав аналіз капіталістичного способу виробництва, цей спосіб перебував ще на початковій стадії. Своє дослідження він спрямував так, що воно набуло прогностичної цінності. Маркс звернувся до основних відносин капіталістичного виробництва, зображаючи їх так, щоб із них випливало, чого іще можна чекати від капіталізму в майбутньому. З'ясувалося, що від нього можна очікувати не тільки посилення експлуатації пролетарів, а ще й виникнення передумов, за яких можливе знищення його самого.

Для зміни надбудови, яка відбувається набагато повільніше, ніж зміна базису, знадобилося понад півсторіччя, щоби переінакшити умови виробництва в усіх ділянках культури. Як це відбувалося, вдається з'ясувати тільки сьогодні. До цих висновків варто б висунути деякі прогностичні вимоги, на роль яких тези про мистецтво пролетаріату, після здобуття ним влади, не кажучи вже про безкласове суспільство, годяться менше, ніж тези про тенденції розвитку мистецтва за сучасних умов виробництва. Їхня діалектика не менш помітна в надбудові, аніж в економіці. Тому неправильно було б недооцінювати тактичної цінності таких тез. Вони усліджують низку понять, що переходять від покоління до покоління, таких як творчість і геніяльність, вічна цінність і таємниця, — поняття, через безконтрольне (чи нині важко контрольоване) вживання яких фактичний матеріал починають опрацьовувати у руслі фашизму. *В подальшому ці заново введені в теорію мистецтва поняття відрізнятимуться від звичних цілко-*

витою непридатністю для цілей фашизму. Зате вони годяться для формулювання революційних вимог у політиці мистецтва.

I

Визначально, мистецький твір завжди був відтворюваним. Люди завжди могли відтворити створене людьми. Таке наслідування практикували учні, щоб вправлятися у мистецтві, майстри, щоб поширювати твори і, нарешті, всі інші, ласі на вигоду прошарки суспільства. На противагу цьому, технічне репродукування мистецького твору є певним новаторством, яке проникає в історію уривками, рідко повторюваними поштовхами, але з наростаючою інтенсивністю. Грекам були відомі лише два способи технічного відтворення мистецьких творів — відливання та карбування. Фігурки з бронзи і теракоти, а також монети були єдиними творами мистецтва, що їх вони могли виготовляти масово. Усі інші — були унікальними або ж такими, що технічно не піддавалися відтворенню. З появою дереворита, вперше стає технічно відтворюваною графіка; він побутував довго, перш ніж завдяки друкові стало можливим відтворювати письмена. Усім відомі надзвичайні зміни, що їх здійснив у літературі друк, технічна репродукованість писемности. Його поява, що розглядається тут у всесвітньо-історичному масштабі, — лише один, проте надто важливий, особливий випадок. Слідом за дереворитом у Середні віки підходять ще й гравюра на міді та офорт, а згодом, на початку XIX сторіччя, й літографія.

Із виникненням літографії техніка репродукції досягає, по суті, нового рівня. Набагато коротша процедура, що відрізняє нанесення рисунку на камінь від різьблення на дощечці або ж від протравлювання на мідній пластинці, уперше дала змогу графіці виводити на ринок свої вироби не просто масово (як доти), а й щодня пропонувати нові витвори. Літографія дала змогу графіці ілюструвати повсякденне життя. І та почала крокувати в ногу з друком. Однак у цьому починанні вже через кілька десятиріч

після винайдення літографії її перевершила фотографія. З моменту появи фотографії рука вперше звільнилася від найважливіших мистецьких повинностей процесу репродукування графіки, відтепер вони перейшли до самого тільки ока, що зазирає в об'єктив. Оскільки зір схоплює набагато швидше, ніж малює рука, то процес відтворення графіки прискорився настільки, що зміг іти в ногу з мовленням. Кінооператор фіксує зображення, крутячи у студії кіноапарат із такою ж швидкістю, із якою говорить виконавець ролі. Якщо в літографії крилися передумови для виникнення ілюстрованої газети, то у фотографії — для звукового фільму. За технічне відтворення звуку взялися у кінці минулого сторіччя. Зосередження зусиль у цьому напрямі дало змогу уявити собі ситуацію, яку Поль Валері сформулював так: "Як вода, газ та електричний струм волею нікчемного поруху руки течуть віддала у наші помешкання, щоби служити нам, отак постачатимуть нам зображення і звукоряди; ледь повівши рукою, ми повеліватимемо їм вишикуватися у малюнок, і так само піти від нас геть"¹. *Близько 1900 року технічна репродукція досягла стадії, коли вона не тільки зробила своїм об'єктом сукупність творінь мистецької спадщини, докорінно змінюючи їхній вплив, а й завоювала собі місце серед мистецьких технологій виробництва.* Розглядаючи цю стадію, не знайти ліпшої наочності, окрім як з'ясувати, як впливають на мистецтво в його споконвічному образі два його різні вияви — репродукція мистецького твору та мистецтво кіно.

II

Навіть найдовершеніша репродукція позбавлена однієї речі: атрибута "тут і тепер" мистецького твору — його унікального буття у місці, де він зараз перебуває. У межах цього унікального буття, і ніде більше, відбувається перебіг історії, що їй мистецький твір підпорядкований упродовж існування. Сюди належать зміни, яких з плином часу зазнавала його фізична структура, а також мінливі майнові відно-

сини, в яких цей твір міг фігурувати². Сліди перших можна виявити за допомогою хеміко-фізичного аналізу, здійснити який на репродукції неможливо; останні ж є об'єктом традиції, відслідковувати яку треба, починаючи з місця нинішнього перебування оригіналу.

Атрибут "тут і тепер" оригіналу наповнює змістом поняття його справжності. Хемічні аналізи патини на виробі з бронзи необхідні для визначення його невідомості; відповідно, підтвердження того, що певний середньовічний манускрипт справді походить з архіву XV сторіччя, дасть змогу довести його справжність. Взагалі, *уся сфера справжності не піддається технічному і, звичайно ж, не лише технічному відтворенню*³. В той час, коли справжнє поряд із репродукцією ручної роботи, що її зазвичай таврують підробкою, зберігає свій повний авторитет, то з технічною репродукцією все навпаки. Тут є дві причини. По-перше, виконана технічним способом репродукція виявляється супроти самого оригіналу самостійнішим творінням, аніж зроблена вручну. Вона здатна, наприклад, виділити фрагменти оригіналу, доступні не людському окові, а лише пересувній ліній, за допомогою якої можна довільно вибрати точку спостереження. Або ж за допомогою спеціальних методів, наприклад, збільшування чи рапід-зйомки, репродукція може зафіксувати зображення, невлітими природною оптикою. Це перша причина. По-друге, за її допомогою копія з оригіналу може опинитися в ситуаціях, неможливих для самого оригіналу. Насамперед вона дає оригіналові змогу наблизитися до того, хто його сприймає, чи то у вигляді фотографії, чи грамплатівки. Катедральний собор сходить зі свого місця, щоб завітати до студії поціновувача мистецтва; хорівим твором, що його виконують у залі чи просто неба, можна насолоджуватися, не виходячи з кімнати.

Попри це, обставини, у яких може опинитися продукт технічного репродукування мистецького твору, не порушуючи цілісності мистецького твору, все одно знецінюють його "тут і тепер". Навіть якщо це ніяк не стосується самого мистецького твору, а

наприклад, тільки красвиду, який постає перед зором глядача у фільмі, все одно дія цих обставин зачіпає найчутливішу серцевину мистецького об'єкта, що її, такої вразливої, не має жодний природний об'єкт. У цьому і полягає його справжність. Справжність якоїсь речі — це сукупність усього, що передається в ній від походження, починаючи від її матеріального існування аж до її присутності як свідка в історичному процесі. Очевидно, що останнє впливає з першого. Тому в репродукції внаслідок цього взаємозв'язку зазнають розхитувань і перше, яке уникає впливу людини, а з ним і останнє: присутність речі як свідка в історії, властиво, лише це. А вже що таким чином і зазнає розхитувань, то це авторитетність речі⁴.

Із сказаного вище випав нюанс, який можна узагальнити в понятті аури: в добу технічної відтворюваності мистецького твору гине його аура. Цей процес симптоматичний, його значення виходить за межі мистецтва. Загалом можна ствердити, що *техніка репродукції вивільняє репродуковане зі сфери традиції. Тиражуючи репродукцію, ця техніка заміняє його неповторний вияв масово повторюваним. Даючи змогу репродукції у тій чи іншій ситуації вийти назустріч тому, хто її сприймає, ця техніка актуалізує відтворюване*. Ці два процеси спричиняють потужний струс успадкованого — розхитування традиції, що, по суті, є зворотним боком сучасної кризи та оновлення людства. Вони перебувають у тісному взаємозв'язку з масовими рухами сьогодення. Їхнім уповноваженим представником виступає фільм. Суспільна значущість фільму мислиться у їхньому найпозитивнішому вияві, властиво, саме в ньому, хоч і не без його деструктивного, катарсичного аспекту: нищення традиційних цінностей у культурній спадщині. Це явище найяскравіше ілюструють великі історичні фільми, серед яких воно завойовує дедалі ширші позиції. І коли Абель Ганс 1927 року з ентузіазмом вигукнув: «Шекспір, Рембрант, Бетговен прийдуть в кіно... Усі легенди, мітології та всі міти, усі батьки релігій, та й усі релігії... чекають свого

воскресіння під час зйомок, а герої вже товпляться біля воріт⁵⁵, він, авжеж не навмисне, закликав до широкоюсяжного нищення.

III

У межах значних історичних відтинків часу разом із загальним способом буття людських спільнот змінюється також спосіб їхнього сприйняття сенсу. Спосіб, у який організовується людське сенсо-сприйняття, — посередник, у якому воно відбувається, — зумовлений не лише природними, а й історичними чинниками. У добу великого переселення народів, коли з'явилися мистецькі промисли пізнього Риму та Віденська "Книга Буття", існувало не тільки відмінне від античного мистецтво, було й інше його сприйняття. Учені Віденської школи Рігль та Вікгоф, угинаючись від ваги класичної спадщини, під якою оте мистецтво було поховане, досліджуючи його, першими висловили здогади про організацію сприйняття в добу, коли це мистецтво процвітало. Межі пізнання цих дослідників були такими далекосяжними, що вони задовольнилися тільки тим, що визначили ознаку, властиву для процесу пізньоримської доби. Вони не намагалися і, мабуть, навіть не могли сподіватися відобразити суспільні трансформації, що виявлялися у цих змінах сприйняття. Суспільні умови сприятливо розташовані для певного погляду на них з позиції сучасності. І якщо зміни в посередникові сприйняття (сучасниками якого ми є) можна досягнути як занепад аури, так само можна зобразити і його суспільні умови.

Доречним буде проілюструвати прикладене до об'єктів історії поняття аури за допомогою поняття аури об'єктів природи. Цю ауру ми визначасмо як неповторну появу якоїсь далечини, що враз стає близькою як ніколи. Коли, відпочиваючи в пообідню літню пору, ми споглядаємо пасмо гір на горизонті або гілку, що кидає на нас свою тінь, — значить, ми вдихаємо ауру цих гір, цієї галузки. За допомогою цього опису легко переконатися у суспільній зумовленості нинішнього занепаду аури. Причина його — у

двох обставинах, пов'язаних зі зростанням ролі мас у сучасному житті, а саме: *“взаємонаблизити” речі у просторовому та людському вимірах є таким же палким бажанням сучасних мас, як і їхня тенденція подолати неповторність всякої слушної миті, вдавшись до її репродукування.* Щодня нагальнішою стає потреба заволодіти предметом із найближчого оточення через його відображення, а ще більше через фотокопіювання, через репродукцію. І вже зовсім нічого спільного із фотознімком не має репродукування, що його тримають у себе на побігеньках ілюстрована газета чи тижневик. Неповторність та довговічність у першому переплетені так само тісно, як мінливість та повторюваність у останніх. Вилуцування предмета з його оболонки, розвіювання аури є ознаками сприйняття, в якому так укоренилося *“чуття всього однорідного у світі”*, що воно вичленовує його із неповторного за допомогою репродукування. Так у галузі візуалізації виявляється оте, що в галузі теорії звертає на себе увагу як зростаюче значення статистики. Спрямованість реальності на маси, а мас на реальність є процесом необмеженого ступеня дії як на мислення, так і на споглядання.

IV

Неповторність мистецького твору тотожна його припасованості до контексту традиції. Звісно, ця традиція є чимось живим, чимось надзвичайно мінливим. Наприклад, антична статуя Венери перебувала у зовсім іншому традиційному контексті у греків, які зробили її предметом культу, аніж у середньовічних клерикалів, що вбачали в ній зловісного ідола. Однак і тим, і іншим з однаковою силою впадала у вічі її неповторність, інакше кажучи, її аура. Первісний спосіб припасовувати мистецький твір до традиційного контексту втілювався у культурі. Прадавні мистецькі твори, як відомо, виникли задля потреб ритуалу, спершу магічного, потім релігійного. І тут вирішальне значення має той факт, що цей ауратичний спосіб буття мистецького твору ніколи не позбавляється до кінця своєї ритуальної функції⁷. Іншими

словами, унікальна цінність “справжнього” мистецького твору вросла підмурівками в ритуал, для потреб якого цей твір мав свою оригінальну та первинну цінність. Ритуальна функція може виявлятися як завгодно, вона проглядається як секуляризований ритуал навіть у найбільш профанних формах служіння красі⁸. Профанне служіння красі, що виникає у добу Ренесансу, щоби проіснувати три сторіччя, коли збіг відведений йому час, зазнає першого сильного струсу, даючи змогу виразно побачити оті підмурівки. А з появою першого насправді революційного засобу репродукції — фотографії (одночас із пришествям соціалізму), мистецтво починає відчувати наближення кризи, яка через сто подальших літ таки настала. На неї мистецтво відреагує вченням *l'art pour l'art*, що стало богослов'ям мистецтва. Згодом із цього вчення виробилося просто-таки негативістське богослов'я у вигляді ідеї “чистого” мистецтва, об'єктивні докори якого заперечували не тільки будь-яку соціальну функцію, а й будь-яке призначення мистецтва. (У поетичному мистецтві першим цієї стадії досяг Маллярме).

Встановити чинність цих контекстів — обов'язкова вимога для висліду, присвяченого мистецькому творові в добу його технічної відтворюваності, адже вони підводять нас до головного висновку: технічна відтворюваність уперше у світовій історії увірвала мистецькому творові його паразитарного буття при ритуалові. Репродукований твір мистецтва все більше стає репродукцією мистецького твору, призначеного для репродукування⁹. З фотографічної пластини, наприклад, можна зробити безліч відбитків; запитання про “справжній” відбиток позбавлене сенсу. *Однак тої миті, коли чинник справжності мистецької продукції перестає діяти, настає зміна і всієї соціальної функції мистецтва. Замість ритуалу мистецтво починає ґрунтуватися на іншій практиці, а саме — на політиці.*

V

Рецепція мистецьких творів відбувається з різноманітними акцентами, серед яких виділяються два полярних. Один із них наголошує на культовій, інший — на експонувальній цінності мистецького твору^{10,11}. Мистецька продукція зароджується у витворах, призначених служити культові. Можна припустити, що для цих творів більше важить те, що вони існують, а не те, що їх хто-небудь споглядає. Лось, якого людина кам'яного віку зображає на стінах своєї печери, є чародійним інструментом. Хоч людина і малює його на видноті перед членами своєї общини, проте малюнок цей призначений передусім духам. Культова цінність як така нині, здається, з особливою наполегливістю намагається заточити мистецький твір у схованку: деякі статуї божеств розміщують у вітарах, куди мають право ступити тільки священнослужителі, деякі образи Богоматері майже весь рік висять зашпунтовані занавісками, деякі скульптури на середньовічних соборах неприступні зорові того, хто захоче їх углядіти із землі. Коли окремі мистецькі справи вивільняються із лона ритуалу, мистецтву випадає дедалі більше нагод виставити напоказ свої продукти. Погруддя, що його можна перевозити з місця на місце, набагато більше придатне для публічного огляду, аніж статуя божества, чие постійне місце — всередині храму. Придатність до експонування у витворів станкового малярства значно більша, аніж у мозаїк чи фресок — їхніх попередників. І навіть якщо така експонованість була зроду притаманна месі не менше, ніж симфонії, все-таки симфонія виникла в час, коли її придатність до експонування виявляла більше ознак зростання, аніж експонованість меси.

З появою різноманітних методів технічного репродукування мистецького твору, його експонованість виросла настільки, що кількісний зсув від одного полюсу мистецького твору до іншого, як і в глибоку давнину, обернувся якісною зміною його природи. Якщо у давнину мистецький твір завдяки абсолютній перевазі своєї культової цінності був передусім зна-

рядям магії, а твором мистецтва його визнали тільки згодом, то нині мистецький твір через абсолютну перевагу своєї цінності експонування стає витвором, який має зовсім нові функції. Серед них вирізняється звична нам мистецька функція, що її згодом, можливо, визнаватимуть другорядною¹². І можна бути певними, що сьогодні фотографія, а надалі кінофільм стануть вирішальним приводом до такого визнання.

VI

Експонувальна цінність у фотографії починає відтісняти культову майже по всій лінії фронту. Проте остання не відступає без опору. Вона тримається за останній бастіон — людський лик. Зовсім не випадково портрет займає центральне місце у ранній фотографії. У культурі поминання далеких чи вже померлих дорогих людей цінність культу зображення знаходить своє останнє пристановище. У перебіжних виразах людських облич зі старих світлин востаннє підморгує аура — те, що творить їхню зажурену, ні з чим незрівнянну красу. Але у фотографіях, де людська постать відходить на задній план, експонувальна цінність уперше переможно заступає культову. Виняткового значення в уготовленні місця для цього процесу набули роботи Атже, який близько 1890 року зафіксував ракурси безлюдних вулиць Парижу. Слушно казали, що він сфотографував їх, наче місця злочину. Місце злочину теж безлюдне. А знімав він задля речових доказів. Завдяки Атже фотознімки стають речовими доказами в історичному процесі. Цей факт визначає їхню приховану політичну значущість. У певному сенсі вони вже вимагають рецепції. Біля них уже нічого ширяти у медитаціях. Вони непокоять споглядача, і той відчуває: він мусить віднайти свій шлях до них. Водночас ілюстровані газети починають розставляти для нього дороговкази. Правильні чи хибні — байдуже. Вперше у них стають обов'язковими підписи до ілюстрацій. І зрозуміло, що характер у них зовсім не такий, як у назви картини. Директиви, що їх отримує від підписів споглядач світлин в ілюстрованому журналі, невдовзі стають іще

точнішими та наказовішими у фільмі, де сприйняття кожного окремого зображення обумовлене послідовністю усіх попередніх.

VII

Суперечка між малярством та фотографією щодо мистецької вартости їхньої продукції, що велася упродовж XIX сторіччя, сьогодні збиває з пантелику й заводить на манівці. Це, однак, не заперечує її значення, а радше підкреслює його. Насправді ж ця суперечка була виразом всесвітньо-історичної зміни, що її ніхто із супостатів не усвідомлював. Як тільки доба технічної репродукованости вирвала мистецтво з його культового фундаменту, назавжди згасло сяйво автономії мистецтва. Однак функціональна зміна мистецтва, що відбулася внаслідок цього, випала з поля зору XIX сторіччя довго не наверталася на очі XX, яке переживало розвиток кіно.

Оскільки на адресу полеміки, чи фотографія є мистецтвом, допіру пускали багато дотепів, навіть не загадуючись, а чи не змінився загальний характер мистецтва після винайдення фотографії, — то й теоретики кіно згодом нерозважливо зайняли у цьому питанні аналогічну позицію. Проте труднощі, наготовлені для традиційної естетики фотографією, були дитячою забавкою порівняно до тих, що з ними доживав її кінофільм. Звідси й сліпий гвалт, характерний для початків теорії кіно. Наприклад, Абель Ганс порівнює кінофільм з ієрогліфами: "Отак ми, унаслідок винятково дивовижного повернення у нині суще, у засобах виразности знову скотилися до рівня єгиптян... Образна мова ще не визріла, бо наші очі до неї ще не доросли. Досі ще бракує уваги, бракує культу для висловлюваного нею"¹³. Або Северин-Мар, який пише: "Якому мистецтву судилося бути мрією, ... і поетичнішою, і реальнішою водночас! Із такого погляду фільм мав би бути незрівнянним засобом виразности, а в його атмосфері мали б право походжати тільки особи найшляхетніших помислів, у найзавершеніших і найтаємничіших митях свого життя"¹⁴. Александр Арну, зі свого боку, завершує фантазу-

вання довкола німого кіно зовсім уже оригінальним запитанням: "А чи не слід усі описи, що їх ми наважилися зробити і що з них скористалися, звести до визначення молитви?"¹⁵. Дуже повчально подивитися, як прагнення прилучити кінофільм до "мистецтва", вимушує цих теоретиків із небаченою безцеремонністю інтерпретувати його через культові елементи. А тим часом, коли публікувалися ці спекуляції, вже існували такі твори, як "L'Opinion publique" та "La guêe vers l'og". І це не завадило Абелью Гансу притягувати порівняння з ієрогліфами, а Северин-Мару говорити про фільм, наче про полотно Фра Анжеліко. Характерно, що й нині особливо реакційні автори дошукуються значення фільму в тому ж напрямі — якщо не в прямо-таки сакральному, то вже напевно в надприродному. З приводу екранізації Райнгардтом "Сну літньої ночі" Верфель зазначав, що це, без сумніву, стерильна копія зовнішнього світу з усіма його вулицями, інтер'єрами, вокзалами, ресторанами, автами та набережними, що дотепер могли бути перешкодою фільмові вознестися в царство мистецтв. "Кінофільм ще не досягнув свого справжнього змісту, своїх дійсних можливостей... Ці можливості полягають у його унікальній здатності природними засобами і неймовірно переконливо виражати фантастичне, дивовижне й надприродне"¹⁶.

VIII

Актор театру, за визначенням, представляє публіці свою мистецьку майстерність сам, у власній особі; на відміну від нього, кіноактор свою майстерність представляє публіці завдяки апаратурі. І наслідок останнього двоякий. Апаратура, що передає публіці силу таланту кіноактора, не здатна шанувати цю силу як абсолют. Керована оператором, ця апаратура увесь час займає щодо цієї сили позицію стороннього спостерігача. Із серії сцен, скомпонованих монтажником із відзнятого матеріалу, виходить готовий змонтований фільм. Він містить деяку кількість моментів руху, що насправді є рухами камери, не кажучи вже про спеціальні прийоми, як-от наїзд. Отже, із май-

стерністю виконавця роблять певний оптичний дослід. Це перший наслідок тієї обставини, що майстерність кіноактора демонструється через апаратуру. Суть другого наслідку в тому, що кіноактор, оскільки він сам не представляє публіці свого творчого потенціалу, обділений можливістю, збереженою за сценічним актором, — припасовувати цей потенціал до настрою публіки під час виступу. Так публіка переходить у позицію критика, не зворушеного ніяким особистим контактом із кіноактором. Публіка тільки тоді проникається почуттями кіноактора, коли в її почуття проникає кіноапарат. Отже, вона займає позицію кіноапарата: вона проводить дослід¹⁷. І до цієї позиції не можна прикласти культових цінностей.

IX

Для фільму мало важить те, що актор виконує для публіки якусь роль, аніж те, що він грає для кіноапаратури самого себе. Одним із перших, хто у своїх дослідженнях відчув цю перемену суті акторської гри, був Піранделло. Його спостереженням з цього приводу в романі "Знімається кіно" зовсім мало шкодить їхня зосередженість тільки на негативному боці справи. І ще менше те, що вони присвячені німому кіно. Адже поява звукового фільму ніяких суттєвих змін тут не спричинила. Вирішальним є факт акторської гри для технічного пристрою, чи, як у звуковому фільмі, для двох пристроїв. "Виконавець ролі у фільмі, — пише Піранделло, — відчувається немовби на вигнанні. Вигнанням не тільки зі сцени, але й від себе самого. Із гіркотою він відчуває цю незбагненну порожнечу, яка виникає від того, що його тіло стає фантомом, що він випаровується із себе самого, що від нього відібрано його реальність, власне життя, голос та звуки, спричинені його рухами, і все задля того, щоб перетворитися на німе зображення, що, померехтівши якусь мить на екрані, мовчки зникає... Нікчемна апаратура забавлятиме публіку його тінню, а сам він мусить вдовольнитися тим, що грає перед апаратурою"¹⁸. Цю особливість можна

схарактеризувати так: уперше — і це робота фільму — людина опиняється в обставинах, коли вона змушена справляти враження від гри хоч і усім своїм еством, але знехтувавши своєю аурую. Бо людська аура прив'язана до атрибуту “тут і тепер”. Її не можна сфотографувати. Ауру, якою оточений на сцені Макбет, не можна відділити від тої, що нею, як здається для живої публіки, оповитий актор, який виконує цю роль. Однак особливість зйомки в кіно-студії полягає в тому, що місце публіки заступає апаратура. Це означає, що мусить зникнути аура навколо кіноактора, а відтак і навколо його персонажа.

Не дивно, що саме такий драматург, як Піранделло, характеризуючи фільм, мимоволі зачіпає причини кризи, що заскочила театр. Твори мистецтва, остаточно підкорені технічною репродукцією, та й спричинені нею, як-от фільм, насправді не мають жодної іншої рішучої альтернативи, окрім сцени. Усі здумливі спостереження це підтверджують. Добре обізнані спостерігачі давно зрозуміли, що в кінопостановці “найсильнішого мистецького ефекту майже завжди досягали тільки тоді, коли якнайменше “грали”... 1932 року Арпгайм угледів останню тенденцію у тому, щоби “обходитися із актором, як із реквізитом, який добирають за характером і ... пускають у хід там, де треба”¹⁰. Із цим тісно пов'язане дещо інше. *Актор, який грає на сцені, перетілюється в роль. Кіноакторові в цьому досить часто відмовлено.* Адже загалом його діяльність не самодостатня, до неї долучаються й інші види діяльності. Поряд із принагідними клопатами: винайманням студії, наявністю партнерів, декораціями тощо, є ще й елементарні вимоги технологічного процесу, що розбивають гру актора на ряд епізодів, які потім монтуються. Йдеться насамперед про освітлення, налаштування якого змушує для постановки неперервної сцени, яка швидко промайне на екрані, відзняти серію окремих дублів, на що, залежно від обставин, у студії гають години. А очевидну складність монтажних робіт можна й не згадувати. Стрибок із вікна у студії можна зняти як стрибок із декораційного об'єкта, а

вже втечу, яка відбувається далі, дозняти через кілька тижнів під час натурної зйомки. Крім того, досить просто конструювати ще парадоксальніші випадки. Акторові можна дати завдання здригнути-ся від переляку, коли грюкають у двері. Скажімо, переляк не вийшов таким виразним, як хотілося. У такому разі режисер може вчинити кмітливо — коли актор знову з'явиться у студії, без попередження вистрілити за його спиною. Мить переляку актора можна відзняти та вмонтувати у фільм. Годі й шукати промовистішого прикладу, щоби довести, що мистецтво втекло із царства "пречудового сьйва", яке так довго вважали єдиним місцем, де воно могло квітнути.

Х

Збентеження кіноактора перед камерою, як його описує Піранделло, в основі своїй тотожне збентеженню людини від свого відображення у дзеркалі. От тільки тепер віддзеркалення стало можливим відділити від людини і навіть транспортувати. І куди ж його транспортують? На публіку²⁰. Свідомість цього не полишає виконавця ролі у фільмі ані на мить. *Він знає, що, стоячи перед кіноапаратурою, він має справу з останньою перед публікою інстанцією: публікою споживачів, із яких складається ринок.* Цей ринок, куди актор виряджається не тільки маючи робочу силу, а ще й шкіру й волосся, серце та нирки, такий же недосяжний для нього, коли він виконує призначену роль, як і для якоїсь продукції, що її цієї миті виробляють на фабриці. Чи не докидає ця обставина своєї пайки до почуття пригнічення, нового страху, які, на думку Піранделло, охоплюють виконавця перед кінокамерою? За зморщування аури фільм відплачує штучним роздмухуванням "personality" за межами студії. Культ зірки, якого вимагає кінокапітал, консервує чари особистості, які вже давно вбачають лише у зопрілому чарі її товарних якостей. Допоки тон задаватиме кінокапітал, сучасному фільмові не можна буде признати ніяку іншу революційну заслугу, окрім ініціювання революцій-

ної критики традиційних уявлень про мистецтво. Ми не заперечуємо, що сучасне кіно й попри нього в особливих випадках може захочувати революційну критику суспільних відносин і навіть майнового порядку. Але сучасні дослідження зосереджені на цьому так само мало, як і західноєвропейська кіноіндустрія.

Техніку кіно, пов'язує із технікою спорту та обставина, що кожен очевидець їхніх досягнень є напівфахівцем. Годі буде тільки раз послухати, як гурт хлопчиків-газетярів, обпершись на свої велосипеди, обговорює результати велоперегонів, щоби дістати про це уявлення. Недарма ж бо видавці газет влаштовують для них перегони, які викликають серед учасників величезне зацікавлення. Адже переможець у цих змаганнях має шанс піднятися від газетяра до велогонщика. Так само й кіножурнал усякому надає шанс возвеличитися від звичайного перехожого до статиста в кіно. За певних обставин кожен може побачити, як його втілено у мистецькому творі — згадаймо “Три пісні про Леніна” Вертова або “Боренаж” Івенса. *Нині кожна людина може прагнути зйомок у фільмі.* Це прагнення найкраще ілюструє розгляд історичних обставин сучасного письменства.

Упродовж сторіч у письменстві велося так, що мізерній кількості письменників було протиставлене кількома тисячами більше число читачів. Потім, наприкінці минулого сторіччя, відбулася переміна. Внаслідок усе більшого поширення преси, яку отримували у розпорядження усе нові політичні, релігійні, наукові, професійні, місцеві читацькі осередки, все ширше коло читачів — попервах випадково — прибувало письменницької братії. Почалося з того, що щоденна преса відкрила для них “поштові скриньки”, і от сьогодні навряд чи знайдеться залучений до процесу праці європесць, який в принципі не міг би дістати нагоду опублікувати досвід своєї праці, яку-небудь скаргу, репортаж чи щось подібне. У такий спосіб різниця між поняттями автора і публіки почала втрачати свій принциповий характер. Ця різниця поступово стає функціональною, від часу до

часу виявляючись так чи інакше. Читач готовий будь-коли стати письменцем. Яко знавець, що ним він хочеш-не-хочеш мусив стати у винятково спеціалізованому виробничому процесі, — нехай навіть знавцем незначної справи, — він отримує доступ до авторства. У Радянському Союзі надано слово самій праці. А відобразити її у слові стає часточкою вміння, необхідного для її виконання. Літературні повноваження ґрунтуються вже не на спеціалізованій, а на політехнічній освіті, а відтак стають загальним надбанням²¹.

Це можна легко припасувати до кіно, де зрушення, на які для письменства знадобилися цілі сторіччя, відбулися за одне десятиріччя. Адже у практиці кіно, насамперед російського, ці зрушення почасти вже відбулися. Частина російських кіноакторів є не виконавцями ролей у нашому розумінні, а людьми, які зображають *себе*, і передовсім у процесі праці. Капіталістичній експлуатації сфери кіно у Західній Європі неприйнятне законне прагнення сучасної людини бути відтвореною. За таких обставин кіноіндустрія повністю зацікавлена в тому, щоб ілюзорними уявленнями та двозначними спекуляціями віднайти маси до участі в ній.

XI

Процес зйомки фільму, особливо звукового, розкриває видовище, яке досі ніколи й ніде не можна було собі уявити. Це дійство, для споглядання якого не можна обрати жодної точки, з якої у поле зору не потрапили б знімальна апаратура, освітлювальна техніка, гурт асистентів та інше, що безпосередньо не стосується виконання ролі (хіба що зіниця споглядача та об'єктив знімального апарата перебувають в одній позиції). Ця обставина більше, ніж усякі інші, зводить ледь окреслені подібності між розігруванням епізоду в кіностудії та на театральному поприщі до поверхневого й незначущого рівня. В принципі, у театрі є таке місце, з якого дійство вже не сприймається як ілюзорне. Що ж до відзнятого у фільмі епізоду, такого місця навпаки не існує. Його

ілюзорною природою є природа другого ступеня — це результат монтажу. Це означає, що в кіностудії техніка так глибоко проникає в дійсність, що її чистий, вільний від чужорідного тіла техніки аспект стає продуктом особливої процедури — зйомки спеціально налаштованим фотографічним апаратом і монтажу з іншими знімками такого ж роду. Вільний від кіноапарата аспект реальності став її штучним аспектом, а видовище безпосередньої дійсності — блакитною квіткою у технізованій країні.

Ще повчальніше протиставити це співвідношення речей, що виявилось таким контрастним у випадку з театром, на прикладі малярства. Тут слід поставити запитання: яка відповідність між оператором та художником? Щоб відповісти на нього, дозволимо собі скористатися допоміжною конструкцією, опорою для якої буде поняття оператора, загальноприйняте з погляду хірургії. Хірург — це лише один полюс системи, у якій на іншому перебуває чаклун. Позиція чаклуна, що зцілює недужого, прикладаючи руку, відрізняється від позиції хірурга, який здійснює втручання у тіло хворого. Чаклун дотримується природної дистанції між собою та пацієнтом, точніше кажучи, він тільки трохи скорочує її, приклавши руку, і дуже збільшує через свій авторитет. Хірург діє зовсім інакше: вторгаючись у нутро хворого, він дуже скорочує дистанцію щодо пацієнта, і тільки трохи збільшує її тим, що обережно водить рукою поміж нутрощів. Одним словом, на відміну від чаклуна (від якого щось притаманне і лікареві-практику), хірург у найвідповідальнішу хвилину нехтує людським контактом із хворим, він радше втручається в нього оперативно. Співвідношення між художником та кінооператором таке ж, як між чаклуном і хірургом. Художник дотримується природної дистанції до предмета, оператор, навпаки глибоко втручається в його тканину²². Образи, які обоє творять, дуже розбіжні. У художника цей образ цільний, в оператора — подрібнений на безліч частинок, поєднаних на новий лад. *Отже, для сучас-*

ника відображення реальності у фільмі є незрівняно важливішим, оскільки воно забезпечує вільний від техніки аспект дійсності, що його справедливо вимагають від мистецького твору, саме шляхом інтенсивного втручання в неї за допомогою технічних пристроїв.

XII

Технічна відтворюваність мистецького твору змінює ставлення маси до мистецтва. Вона перекидається із найвідсталішого, скажімо, неприйняття Пікассо, до найпрогресивнішого, як-от шанування Чапліна. При цьому прогресивне ставлення відзначається тим, що прагнення видовищ та емоційних переживань у масі тісно переплітається із вбачанням у собі компетентного критика. Таке поєднання є важливою суспільною прикметою. Бо що більше підпадає суспільне значення мистецтва, то далі серед публіки розсуваються позиції критики та насолоди, як це чітко бачимо в малярстві. Пересічним насолоджуються, не критикуючи його, а по-справжньому нове із відразою критикують. Що ж до мистецтва екрану, то тут позиції публіки щодо критики та насолоди збігаються. І вирішальною причиною цього є те, що ніде більше, окрім як під час сеансу, так не виявляються реакції окремих осіб, сукупність яких і формує масовану реакцію публіки, від самого початку зумовлену очікуванням її масованості. Виявляючи цю реакцію, публіка водночас контролює себе. Тут нам знову стане у пригоді порівняння із малярством. Полотно завжди відзначалося установкою на його споглядання однією чи небагатьма особами. Одночасне споглядання полотен чималою публікою, як повелося в ХІХ сторіччі, є раннім симптомом кризи малярства, викликаним ніяк не самою тільки фотографією, а, відносно незалежною від неї, претензією мистецького твору на масу.

Річ у тім, що малярство не має змоги запропонувати предмет симультанної колективної реценції, як це вдавалося архітектурі віддавна, епосу вдалося в минулому, і як сьогодні це вдається фільмові. І хоч безпосередньо з цього факту неможливо ви-

снівати суспільну роль малярства, все ж нині він набуває все більшої ваги як шкідливий чинник там, де малярство через особливі обставини і до певної міри всупереч власній природі, безпосередньо протистоїть масам. У середньовічних церквах та монастирях, а при князівських дворах майже до кінця XVIII сторіччя колективна реценція полотен відбувалася не симультанно, а багатоступенево, підпорядковуючись певній ієрархії. Якщо в цьому процесі щось і змінилося, то в ньому набув виразу особливий конфлікт, у який технічна відтворюваність картин втягнула малярство. Навіть якщо і робили спроби виставляти предмети малярства в галереях та салонах для показу масам, все-таки не знайшлося способу, в який маси могли б організувати і контролювати себе у їхній реценції²³. Отож, та сама публіка, що прогресивно реагує на гротескний фільм, до сюрреалізму поставиться регресивно.

XIII

До особливих рис фільму належить не тільки спосіб, у який людина зображає себе перед знімальною апаратурою, а ще й те, як вона за допомогою цієї апаратури зображає для себе довколишній світ. Погляд на психологію виробництва ілюструє здатність апаратури проводити досліди. Психоаналіз же ілюструє її з іншого боку. Справді, фільм збагатив наше світосприймання методами, що їх можна проілюструвати методами теорії Фрейда. П'ятдесят років тому на обмовку в розмові більш-менш не звертали уваги. Те, що ця обмовка раптом викривала глибинний план розмови, яка досі відбувалася в одній поверхневій площині, можна було вважати винятковим явищем. Після виходу в світ "Психопатології повсякденного життя" усе перемінилося. Ця книга ізолювала і водночас зробила доступними для аналізу речі, які дотепер пливли собі непоміченими широкою течією сприйняття. Результатом появи фільму стало подібне поглиблення апперцепції в усьому спектрі оптичного і акустичного світосприйняття. Факт, що потенціал дії, засвідчуваний фільмом, є

набагато точнішим і піддається багатоплановішому аналізу, аніж потенціали дії, реалізовані на картині або в театральному дійстві, — лише один бік справи. На відміну від малярства, фільм незрівнянно точніше передає деталі ситуації, що обумовлює більшу податливість до аналізу відтворюваного потенціалу. На відміну від сценічного дійства, більша податливість до аналізу відтворюваного у фільмі потенціалу дії зумовлена більшою ізольованістю останнього. Ця обставина має тенденцію спонукати взаємопроникнення мистецтва і науки, і у цьому її головне значення. Насправді ж, вивчаючи препарований, наче м'яз із тіла, аспект дії у межах конкретної ситуації, навряд чи можна визначити, до чого він більше тяжіє — до мистецької вартості чи наукової утилізації. *Однією з революційних функцій фільму стає ототожнення мистецького і наукового застосування фотографії, які раніше здебільшого були розподібненими*²⁴.

Кінофільм, акцентуючи за допомогою інструментів масштабних зйомок увагу на прихованих деталях звичного реквізиту, досліджуючи тривіальне середовище під геніальним проводом об'єктива, — з одного боку, дає більше змоги вдивитися у невідворотності, які керують нашим буттям, з іншого ж, вивільняє широченний простір дії, про який ми навіть і не здогадуємося. Здавалося, що ми безнадійно ув'язнені у своїх кнайпах та вулицях великих міст, конторах й умебльованих покоях, у своїх вокзалах та фабриках. І ось прийшов фільм, і динамітом десятої долі секунди висадив у повітря цей світо-строг, і тепер ми сумирно вирушаємо у сповнену пригод мандрівку серед його розкиданих навсібіч брил. Під дією масштабної зйомки стає розлогішим простір, під дією рапідної — розтягується рух. Таке укрупнення означає не стільки увиразнення останніх, які "й без того" видно невиразно, скільки виявлення цілком нових структурних утворень матерії. Рапід-зйомка не стільки дає змогу побачити відомі елементи руху, скільки відкриває серед них зовсім невідомі, "які справляють враження не вповільнених стрімких рухів, а рухів своєрідно плавних, таких, що злина-

ють, неземних²⁵. Отож, цілком очевидно, що камері відкривається інша природа, аніж та, що відкривається окові. Інша насамперед тому, що місце простору, просоченого свідомістю людини, заступає простір, просочений несвідомо. Візьмімо звичний приклад. Якщо хтось, грубо кажучи, добре розуміється на ходьбі людини, він напевне нічого не знає про її поставу в ту долю секунди, коли вона робить крок. Жест узяття до рук запальнички чи ложки хоч і звичний для нас, все-таки ми навряд чи здогадуємося, що властиво відбувається при цьому між рукою та металом, не кажучи вже про те, як воно змінюється залежно від настрою, в якому ми перебуваємо. І ось тут втручається камера зі своїми підсобними засобами — наїздом та підйомом, перериванням та ізоляцією, розтягуванням і прискоренням дії, збільшенням і зменшенням. Саме від неї ми дізнаємося про оптично-несвідоме, так само, як про інстинктивно-несвідоме від психоаналізу.

XIV

Віддавна одним із найважливіших завдань мистецтва було створити попит, для повного задоволення якого ще не настав час²⁶. Історія будь-якої мистецької форми переживає часи кризи, коли ця форма прагне досягти ефектів, які можуть звільна виявитися тільки за зміни технічного стандарту, тобто у новій мистецькій формі. Такі екстраваганції та вульгарності у мистецтві, що виникали у так звані часи декадансу, насправді походять зі свого потужного історичного енергетичного центру. Такими варваризмами ще донедавна ряснів дадаїзм. Тільки тепер вдається розкрити, що стало його імпульсом: *дадаїзм намагався видобути ефекти, що їх нині публіка шукає у фільмі, засобами малярства чи літератури*.

Здобування попиту докорінно новим, екстраординарним способом завжди заходить надто далеко. Дадаїзм тут перестарався аж так, що ринкові цінності, значною мірою притаманні фільмові, він пожертвував на користь значніших інтенцій, що їх він,

звісно, в описаному тут вигляді не усвідомлював. Меркантильна користь від творів свого мистецтва для дадаїстів важила набагато менше, аніж їхня непридатність як предметів для занурення у медитацію. Цієї непридатності вони не в останню чергу намагалися досягти внаслідок докорінного знецінення свого матеріалу. Їхні вірші це — “суміш слів”, вони містять непристойні вирази і всі мислені мовні покидьки. Не кращі й їхні картини, у які вони вмонтовували гудзики або проїзні квитки. Чого вони досягли такими засобами, так це нещадного знищення аури своїх творінь, що на них вони засобами продукції випалювали тавро репродукції. Перед полотнами Арпа чи над віршами Августа Штрамма не хочеться гаяти часу, щоб зосередитися і скласти про них враження, як наприклад, перед полотнами Дерена чи над поезіями Рільке. На противагу самозаглибленню, яке в добу деградації середнього класу стає школою асоціальної поведінки, з’являється розважання як різновид соціальної поведінки²⁷. Фактично, ставлячи мистецький твір у епіцентр скандалу, маніфести дадаїстів забезпечували бучне розважання. Творові передусім треба було відповідати одній вимозі — викликати публічне роздратування.

Зі звабливого блиску очей чи переконливої звукової конструкції мистецький твір у дадаїстів перетворювався на снаряд. Він бомбардував споглядача. Він набував тактильної якості. І цим сприяв зростанню попиту на фільм, розважальний елемент якого насамперед якраз і є тактильним, полягаючи у зміні місця дії та фокусу, які час від часу наслідують на глядача. Порівняймо екран, на якому демонструють фільм, із полотном, на якому намальовано картину. Останнє запрошує глядача до медитації, перед ним він може поринути в потік асоціацій. Кінокадр не дає такої можливості: щойно його схопив погляд, як він уже змінився іншим, і спинити його неможливо. Дюамель, ненавидячи фільм і зовсім не збагнувши його значення, хоч вивчивши трохи його структуру, робить таку нотатку щодо цієї обставини: “Не можу більше думати те, що хочу думати.

Рухомі зображення засіли в голову замість думок²⁸. Насправді ж потік асоціацій того, хто споглядає ці зображення, переривається тої ж миті, як вони змінюються. У цьому і полягає шоковий вплив фільму, що, як і будь-який інший шоковий вплив, мусить бути зм'якшений посиленою присутністю духу²⁹. *Завдяки своїй технічній структурі фільм звільнив від обгортки фізичну шоківу дію, яку дадаїзм неначе запакував ще й у моральну³⁰.*

XV

Маса — це матриця, із якої уся традиційна поведінка мистецького твору сьогодні виходить поперед новонародженої. Кількість переросла в якість: *численніші маси учасників спричинили зміну способу участі*. Дослідника не мусить спантеличувати те, що ця участь спочатку виявляється в лихої слави формі. Проте були серед них і такі, що самовіддано дотримувалися тільки цього зовнішнього боку справи. Серед них найрадикальніше висловлювався Дюамель. Передусім він закидає фільмові форму участі, яку той пробуджує серед мас. Дюамель називає фільм «марнуванням часу для гелотів, розвагою для неосвічених, нещасних, спрацьованих створінь, яких точать власні клопоти..., видовищем, що не вимагає ніякого зосередження і не передбачає здатності мислити..., що фільм не запалює ані вогника в серцях і не пробуджує іншої надії, крім сміховинної — одного дня стати «зіркою» в Лос-Анджелесі³¹. Як бачимо, в принципі, це давнє нарікання, ніби маси шукають як би відволіктися, а мистецтво ж вимагає від споглядача зосередженості. Це звичайна банальність. Питання лише в тому, чи посунеться вона, щоб звільнити місце для дослідження фільму, — читай: придивитися ближче. Неуважність та зосередження утворюють антиномію, що її можна сформулювати так: той, хто зосереджується перед мистецьким твором, заглиблюється в нього, входить у твір, подібно до художника з однієї китайської легенди, який поглянув на своє вивершене полотно. Навпаки, неуважна маса заглиблює мистецький твір

у себе. Найнаочніший приклад — будівлі. Архітектура віддавна репрезентувала прототип мистецького твору, рецепція якого проходить за неуважности та колективно. Закони рецепції архітектури дуже повчальні.

Споруди супроводжують людство з прадавніх часів. Багато мистецьких форм виникали і зникали. Трагедія виникає у давніх греків, щезає разом із ними, щоби через кілька сторіч відродитися, вже за власними “правилами”. Епос, який зародився у юні літа народів, згасає в Європі з відходом Ренесансу. Станкове малярство — витвір Середньовіччя, і ніщо не гарантує йому вічного існування. А от потребу в житлі людина має постійно. Будівельне мистецтво ніколи не перелогувало. Його історія довша за історію будь-якого іншого мистецтва, а характер його впливу має чітко окреслене значення для будь-якої спроби з’ясувати ставлення мас до мистецького твору. Рецепція будівель здійснюється двома способами — використанням і сприйманням. Або, ліпше сказати, тактильно й оптично. Про цю рецепцію не можна мати ніякого поняття, якщо уявляти її, зосередивши увагу, наче туристи перед відомими спорудами. Тактильний бік рецепції якраз не є противагою до того, чим в оптичній рецепції є медитація. Тактильна рецепція не здійснюється ані через увагу, ані через звичку. Щодо архітектури, то звичка в ній визначає якраз оптичну рецепцію. Вона теж в основі своїй відбувається не так шляхом напруженого спостерігання, як побіжного закримічування. Така сформована з огляду на архітектуру рецепція за певних обставин має канонічну цінність. *Адже звичайна оптика, отже, і медитація, не в змозі вирішити завдань, що поставали перед органами чуття людини на перевалах історії. Їх можна вирішити поступово, керуючись тактильною рецепцією, при звичаючись.*

При звичаїтиса може і неуважна особа. Щобільше: долання перешкод у стані неуважности доводить, що розв’язання цих завдань стає звичкою. Неуважність, якою її подає мистецтво, приховано контролює.

яке широке коло завдань апперцепції стане розв'язуваним. Втім оскільки для окремих осіб спокусливо ухилитися від таких завдань, мистецтво захопить найскладніші та найважливіші із них там, де воно зможе мобілізувати маси. Сьогодні воно це робить у фільмі. *Для реценції у стані неухважності, що помітно наростає у всіх галузях мистецтва і є симптомом докорінної зміни апперцепції, фільм є справжнім інструментом вишколу.* Фільм своєю шоковою дією перетинається з цією формою реценції. Фільм відсуває культову цінність на задній план не лише тим, що переводить публіку в ранг критика, а ще й тим, що ранг критика у кіно не вимагає бути уважним. Публіка стає екзаменатором, проте екзаменатором неухважним.

ПІСЛЯМОВА

Наростаюча пролетаризація сучасної людини й інтенсивне формування мас — два аспекти одного явища. Фашизм намагається організувати новоутворені пролетарські маси, не порушуючи майнових відносин, усунути які вони наполягають. Він вважає благом дозволити масам самовираження, не віддаючи їм, боронь Боже, їхні права³². Попри те, що маси мають право на зміну майнових відносин, фашизм вишукує спосіб подати масам *вираження*, застерігши майнові відносини за собою. *Фашизм послідовно переростає у естетизацію політичного життя.* Насильство над масами, що їх культ фюрера ставить на коліна, означає насильство засобів, якими він послуговується для виробництва культових цінностей.

Кульмінацією всіх прагнень естетизувати політику є війна. Війна і тільки війна має змогу окреслити мету для масових рухів найбільшого масштабу, зберігаючи традиційні майнові відносини. Такою є політична формула справи. Технологічна ж формула звучить так: лише війна спроможна мобілізувати всі сучасні технічні засоби, зберігаючи традиційні майнові відносини. Зрозуміло, що апотеоз фашистської війни послуговується не *такими* аргументами. Однак звернути на них увагу дуже повчально. У мані-

фесті Марінетті про ефіопську колоніальну війну вони озвучені так: “Упродовж двадцяти семи років ми, футуристи, виступаємо проти того, щоб війну визначали як антиестетичне явище... Зважаючи на це, заявляємо: ... війна прекрасна, бо вона, завдяки протигазам, мегафонам, які вселяють страх, вогнеметам і малим танкам утверджує панування людини над поневоленою машиною. Війна прекрасна, бо в ній увінчано омріяну металізацію людського тіла. Війна прекрасна, бо вона прикрашає квітучі поля вогняними орхідеями кулеметів. Війна прекрасна, бо вона поєднує в одну симфонію залли рушниць, канонади, вщухання стрілянини, пахощі й сморід останків. Війна прекрасна, бо вона творить нову архітектуру, таку, як її мають великі танки, геометричні фігури авіаційних ескадр, димові спіралі палаючих селищ та багато іншого... Поети та мистці футуризму... пам’ятайте ці засади естетики війни, щоби ваша борня за нову поезію та нову пластику... була осяяна ними!”³³.

Чеснотою цього маніфесту є його чіткість. Його метод порушувати запитання гідний того, щоб його перейняв діалектик. Останній уявляє собі естетику сучасної війни так: якщо природну утилізацію продуктивних сил гальмуватиме система власності, то розвиток технічних засобів, зростання темпів, джерел енергії спонукатиме їхню неприродну утилізацію, знаходячи її у війні. А спричинені війною руйнування, ставатимуть доказами того, що суспільство іще не дозріло, щоби техніка була його органом, що техніка була іще недостатньо розвиненою, щоби підкорити елементарні сили суспільства. Найстрашніші риси імперіялістичної війни характеризуються невідповідністю потужних засобів виробництва та їхнім недостатнім застосуванням у виробничому процесі, іншими словами, безробіттям та нестатком ринків збуту. *Імперіялістична війна — це повстання техніки, яка нагромаджує претензії на “людський матеріал”, оскільки суспільство позбавило її матеріалу природного.* Замість того щоб робити судноплавними ріки, воно спрямовує людський потік копати траншеї, замість того, щоб засіва-

ти з аеропланів поля, воно сипле на міста запалювальні бомби, а в подібні газової війни воно знайшло новий засіб, як зруйнувати ауру.

“Fiat ars — pereat mundus”, — виголошує фашизм, очікуючи від війни, як зізнавався Марінетті, мистецького задоволення, зміненого технікою сприйняття сенсу. Це очевидне завершення доби “мистецтва для мистецтва”. Людство, яке колись у часи Гомера було об'єктом споглядання олімпських богів, тепер стало таким об'єктом для самого себе. Його самовідчуження досягло рівня, на якому воно зможе переживати власне знищення як найвищу естетичну насолоду. *Ось такі справи з естетизацією політики, що її здійснює фашизм. Комунізм же відповідає йому політизацією мистецтва.*

ПРИМІТКИ

1. Paul Valéry: *Pièces sur l'art*. Paris [o. J.], p. 103/104. ("La conquête de l'ubiquité").

2. Звичайно, історія мистецького твору обіймає ще й інші моменти. Так, скажімо, до історії Мони Лізи належать типи та кількість копій, зроблених з неї у XVII, XVIII, XIX ст.

3. Саме через те, що справжність не піддається репродукуванню, інтенсивне вторгнення технологій механічного відтворення розвинуло навички диференціювання й градації справжності. Важливою функцією торгівлі мистецькою продукцією було вироблення критеріїв диференціювання. Торгівля була вочевидь зацікавлена розрізнити засічки, зроблені паличкою до та після винайдення письма, відбитки однієї мідної пластинки тощо. Можна сказати, що полярна дереворита підточила корінь якості автентичного ще до того, як та пустила свій пізній цвіт. Адже середньовічний образ Мадонни в період свого виготовлення ще не був "автентичним", він став таким уже в наступні сторіччя, а запитався в цій якості, мабуть, у минулому.

4. Найбільш кепська провінційна постановка "Фавста" має ту перевагу над фільмом про Фавста, що вона перебуває в умовах ідеальної конкуренції з ваймарською прем'єрою. Для екрану невигідно, щоб у пам'яті спливав традиційний зміст твору, як це буває при світлі рампи, — наприклад, що прототип Мефістофеля — Йоганн Генріх Мерк, приятель молодости Гете, і таке подібне.

5. Abel Gance: *Le temps de l'image est venu*, in: *L'art cinématographique II*. Paris 1927, p. 94-96.

6. "Наблизитися до мас" у людському вимірі може означати вилучити з поля зору свою суспільну функцію. Адже не можна переконливо довести, що сучасний портретист, малюючи знаменитого хірурга за сніданком у родинному колі, точніше відтворює його суспільну функцію.

аніж художник XVI ст., який зображає для публіки тогочасних лікарів, представляючи саму професію лікаря, як от Рембрандт в "Анатомії".

7. Дефініція аури як "неповторної появи далечині, що враз стає близькою як ніколи", відображає піщю інше, як формулювання культової цінності мистецького твору в категоріях просторово-часового сприйняття. Далечинь — протилежне поняття до близькості. Суттєво віддалене є недосяжним. Насправді недосяжність є головною рисою культового зображення. За своєю природою вона залишається "далечинню, що може явитися дуже близько". Близькість, із якої намагаються видобути її матерію, не перебиває далечинь, зберігаючи її і після своєї появи.

8. Наскільки секуляризується культова цінність зображення, настільки ж невизначеними стають уявлення про субстрат її неповторності. З уявлення того, хто сприймає, неповторність явища, чинного в культовому зображенні, витісняє емпірична своєрідність мистця чи його художнього потенціалу, хоча витісняє, звісно, не все чисто. Поняття справжності піколи не перестає схилитися до поняття приписування автентичності. (Особливо яскраво це видно на прикладі колекціонера, якому завжди притамавше щось від служителя фетишу і який, володіючи мистецьким твором, отримує частку його культової сили). Попри все це, функція автентичного в дослідженнях мистецтва однозначна: внаслідок секуляризації мистецтва автентичність замінює культову цінність.

9. На відміну від творів літератури чи малярства, технічна відтворюваність продукту кіномистецтва — це не накинута ззовні умова їхнього масового розповсюдження. *Технічна відтворюваність кінофільмів ґрунтується безпосередньо на технології їхнього репродукування, яка не просто дає змогу прямим способом масово розповсюджувати твори кіномистецтва, вона їх змушує до цього.* Змушує, бо виробництво фільму вимагає так багато коштів, що окрема особа, яка, наприклад, може дозволити собі придбати полотно, фільм придбати не зможе. 1927 року підраховали, що повнометражний фільм, щоб окупити витрати, повинен зібрати дев'ятимільйонну публіку. Однак у випадку звукового фільму спершу виник рух у зворотному напрямі, адже коло його глядачів обмежене мовним ареалом. І це виявилось якраз тоді, коли фашизм почав робити наголос на національних інтересах. Проте не так важливо констатувати цей регрес, тим паче, що

озвучування фільмів послабило його дію, як охопити поглядом його взаємозв'язок із фашизмом. Симультанність обох явищ зумовлена економічною кризою. Одні й ті ж перешкоди, які, загалом, провокували спроби відверто понасильницькому захопити чинні майнові відносини, призвели до того, що кінокапітал, якому загрозувала криза, став форсувати підготовчі роботи до звукового фільму. Впровадження звукового кіно принесло тимчасове полегшення. І не лише тому, що звуковий фільм знову привів маси в кінотеатри, а й тому, що він об'єднав нові капітали енергетичної індустрії з кінокапіталом. Ззовні він таким чином сприяв національним інтересам, а зсередини — ще більше інтернаціоналізував кінопродукцію.

10. Ця полярність не може набути чинності в естетиці ідеалізму, де поняття краси, по суті, включає її як неподілену, і відповідно, виключає як поділену. І все ж, у Гегеля ця полярність заявляє про себе так виразно, як це тільки можна собі уявити в межах ідеалізму. "Образи, — так мовиться у лекціях з історії філософії, — існують уже давно: людська побожність віддавна потребувала їх для благоговіння, проте їй було не треба гарних образів, такі їй навіть зашкодили б. У гарному образі наявний ще й зовнішній елемент, а позаяк він гарний, то його дух звертається до людини. Для такого благоговіння, однак, суттєвим є ставлення до речі, бо, саме воно є лиш бездуховним скінням душі... Красне мистецтво... виникло вже у церкві... хоча... мистецтво впливало ще із самого принципу церкви". (Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke. Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden der Verewigten. Bd. 9: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. Hrsg. von Eduard Gans. Berlin 1837, p. 414). Ще одне місце в лекціях про естетику вказує на те, що Гегель відчував тут якусь проблему: "... Ми, — йдеться у лекції, — побожно вшановуємо твори мистецтва та благоговіємо перед ними; враження, яке вони справляють, — особливе, а те, що вони в нас зворушують, вимагає випробувань ще вищого ґатунку". (Hegel, l. c. Bd. 10: Vorlesungen über die Aesthetik. Hrsg. von H.G. Notho. Bd. 1. Berlin 1835, p. 14).

11. Перехід від одного виду мистецької рецепції до іншого загалом визначає сам історичний перебіг мистецької рецепції. Усупереч цьому, певне коливання між цими двома видами рецепції можна, в принципі, виявляти для кожного окремого твору. Наприклад, для Сикстинської Мадонни. З досліджень Губерта Грімме відомо, що Сикс-

тинська Мадонна була задумана для показу людям. Поштоухом для Грімме провести таке дослідження стало запитання: а до чого там на передньому плані дерев'яна планка, на яку спираються два янголяти? Чого це, — запитує далі Грімме, — Рафаелю спало на думку оздобити небо парою порт'єр? Дослідження виявило, що Сикстинську Мадонну було виконано на замовлення для прилюдної церемонії покладання на катафалк папи Сикста. Папу поклали на катафалк у спеціальній бічній каплиці базилики св. Петра. У подібному до ніші дальньому нефі каплиці під час урочистого покладання на катафалк труни папи Сикста до неї прикріпили рафаелівську картину. Рафаель зобразив на ній Мадонну, яка із тла відгородженої зеленими порт'єрами ніші, ступаючи по хмарах, наближається до папської труни. Під час тризни за папою Сикстом була пущена в дію надзвичайна експонувальна цінність картини Рафаеля. Через деякий час поволно помістили на головний вівтар церкви монастиря Чорних ченців у П'яченці. Причиною такого вигнання був римський обряд, який забороняє образи, що їх виставляють під час поховальних урочистостей, переносити на головний вівтар. Творіння Рафаеля через таке поводження частково втратило б свою цінність. Все ж, щоби віддячити йому по заслугі, курія наважилася змиритися і тихо стерпіти картину на головному вівтарі. Щоб уникнути зайвого галасу, картину передали братству далекого провінційного міста.

12. Аналогічні роздуми, щоправда, в іншій площині, наводить Брехт: "Якщо поняття мистецького твору більше не можна прикласти для речі, що виникає, коли твір мистецтва стає товаром, тоді мусимо обережно й обачно, але без страху обличити це поняття, якщо самі не хочемо знищити функцію цієї речі. Адже вона мусить пройти цю фазу, і це, хоч і не без двозначностей, зовсім не є необов'язковим збоченням із правильного шляху; радше те, що відбувається тут із мистецьким твором, в основі змінить його, згладить його минуле настільки, що, звернувшись до старого поняття, — а до нього повернуться, чому б ні? — не знайдуть і згадки про річ, яку воно колись позначало" ([Bertolt] Brecht: *Versuche 8-10. [Heft] 3. Berlin 1931. p. 301/302; "Der Dreigroschenprozess"*).

13. Abel Gance, l.c. <S. 478>, p. 100/101.

14. cit. Abel Gance, l.c. <S. 478>, p.100.

15. Alexandre Arnoux: *Cinéma. Paris 1929, p. 28.*

16. Franz Werfel: Ein Sommernachtstraum. Ein Film von Shakespeare und Reinhardt. "Neues Wiener Journal", cit. Lu, 15 novembre 1935.

17. "Фільм... дає (чи міг би дати) можливість зробити корисні детальні висновки про людські вчинки... Жодна мотивація не зумовлена характером, внутрішнє життя осіб ніколи не є головною причиною і рідко коли є головним результатом учинку". (Brecht, l.c. <S. 484>, p. 268.) Розширення поля досліду, який апаратура проводить на кіноакторі, тотожне величезному розширенню поля досліду, який проводить на індивідуумі економічні умови. Отже, постійно зростає значення перевірки професійної придатності, де багато важать аспекти творчого потенціалу індивідуума. Кінозйомки та кінопроби відбуваються перед комісією фахівців. Керівник зйомок у кіностудії займає ту ж позицію, що й керівник атестаційної комісії.

18. Luigi Pirandello: On tourne, cit. Léon Pierre-Quint: Signification du cinéma, in: L'art cinématographique II, 1. c. <S. 478>, p. 14/15.

19. Rudolf Arnheim: Film als Kunst. Berlin 1932, p. 176/177. — Деякі, здавалося б, сторонні деталі, які віддаляють кінорежисера від практик сцени, у цьому плані заслужують особливого інтересу, як наприклад, спроби Дрес в "Жанні Д'Арк" знімати акторів без гриму. Дрес кілька місяців витратив на те, щоб підшукати сорок виконавців — суддів над сретиками. Пошуки цих акторів нагадували роздобування дефіцитного реквізиту. Дрес доклав величезних зусиль, щоб уникнути між ними подібності у віці, статурі та фізіономії. (cf. Maurice Schultz: Le maquillage, in: L'art cinématographique VI. Paris 1929, p. 65/66). Коли вже актор стає реквізитом, то реквізит і поготів нерідко виконує функцію актора. У будь-якому разі немає нічого несподіваного в тому, що фільм може дати роль і реквізитові. Замість того, щоб наводити тут безліч прикладів, зупинімося на одному, особливо промовистому. Годинник, що йде, завжди заважатиме на сцені. Його роль вимірювати час — не віддільна від його ролі на сцені. Астрономічний час навіть у натуралістичній п'єсі конфліктував би зі сценічним. За таких обставин для фільму особливо характерно, що він за першої ліпшої нагоди одразу скористається з вимірювання часу за годинником. Цей факт яскравіше за інші ілюструє, як окремий предмет реквізиту за певних обставин може виконувати у фільмі вирішальну функцію. А звідси тільки крок до того, що

констатував Пудовкін: "Акторська гра, пов'язана з предметом, і побудована навколо нього ... завжди була одним із найсильніших методів кінопостановки". (W. Pudowkin: Filmregie und Filmmanuskript. [Bücher der Praxis, Bd. 5] Berlin 1928, p. 126). Отже, фільм є першим засобом мистецтва, який здатен показати, як матерія грає разом з людиною. Тому він може стати чудовим знаряддям матеріалістичного зображення.

20. Відзначена тут зміна способу експонування завдяки техніці репродукування помітна й у політиці. Сьогодні криза бюргерської демократії включає в себе й кризу умов, що є визначальними для експонування панівних класів. Демократії виставляють напоказ члена уряду представникам народу безпосередньо і в його власній особі. Парламент — його публіка! Після появи нової знімальної техніки, яка дозволяє необмеженому колу публіки чути, а згодом дозволить і бачити, живий виступ промовця, першорядну позицію займає експонування політика для цієї техніки. Парламенти спорожніють так само, як і театри. Радіо та кіно змінюють не тільки функцію професійного актора, а й функцію того хто, як члени уряду, зображає себе перед ними. І щодо актора, і щодо члена уряду, попри те, що їхні специфічні завдання різняться, напрям цієї зміни однаковий. Залежно від певних суспільних умов вона прагне досягнути відчутного, що там, надмірного особистісного потенціалу. Так виникає новий добір, добір у присутності техніки, фаворити якого стають кінозіркою та диктатором.

21. Привілейований характер технік, про які йдеться, зникає. Олдос Гакслі пише: "Технічний прогрес призвів до... вульгарності... технічна відтворюваність та ротаційний друкарський верстат дали змогу з'явитися неосяжній кількості друкованих творів та графічного матеріалу. Загальна шкільна освіта та порівняно високі платні сформували дуже значну публіку, яка вміє читати і здатна придбати собі лектуру чи графічний матеріал. Щоб виготовити для них це все, розвинулася потужна промисловість. Проте мистецька обдарованість є чимось рідкісним, з цього випливає..., що завжди і всюди значна частина продукції мистецтва була низьковартісною. Сьогодні, однак, відсоткова ставка піднесення сукупного мистецького продукту зросла, як піколи... Ми опинились перед звичайною арифметичною задачею. Протягом минулого сторіччя кількість населення у Західній Європі виросла трохи більше, як наполовину. Проте кількість лектури та графічного

матеріалу збільшилася, гадаю, щонайменше у співвідношенні 1 до 20, може, й до 50 чи навіть до 100. Якщо населення кількістю x мільйонів має n мистецьких талантів, то населення кількістю $2x$ мільйонів, вірогідно, посідатиме $2n$ мистецьких талантів. Звідси можна зробити такий висновок. Якщо сто років тому публікували одну друковану сторінку з текстом та ілюстрацією, то натовість сьогодні публікують двадцять, навіть сто таких сторінок. З іншого боку, якщо сто років тому існував один мистецький талант, то нині на його місці — два. Погоджуюся, що більшість віртуальних талантів, які з'явилися завдяки загальній шкільній освіті і раніше не мали змоги розвинути своєї обдарованості, можуть стати продуктивними. Припустимо..., що на один мистецький талант у минулому сьогодні припадають три чи навіть чотири. Попри це, споживання лектури та графічного матеріалу, без сумніву, далеко перегнало народжуваність обдарованих письменників чи художників. Не інакша ситуація й зі звуковими матеріалами. Зростання добробуту, поява радіо та грамофона сформували загальний споживає звуковий матеріал неспіввимірно зі зростанням населення і, відповідно, природним приростом талановитих музикантів. Отже, говорячи абсолютно і відносно, нині у всіх видах мистецтва маса продукції більша, ніж у минулому. І так буде, допоки люди плекатимуть непомірно великі споживацькі інтереси до читива, графічного та звукового матеріалу". (Aldous Huxley: *Croisière d'hiver. Voyage en Amérique Centrale* (1933) [Traduction de Jules Castier]. Paris 1935, p. 273-275). Цей спосіб спостереження, вочевидь, не можна назвати передовим.

22. Відвагу оператора насправді можна порівняти з відвагою хірурга. Люк Дюрте наводить у списку специфічних жестикуляційних трюків техніку виконання тих, "які необхідні в хірургії за певних складних оперативних втручань. Як приклад, виберу випадок з галузі оториноларингології; ... маю на увазі так званий ендоназальний перспективний метод, чи то натякаю на акробатичні трюки, що їх, послуговуючись віддзеркаленим зображенням у ларингоскопі, мусить виконувати ларингохірург. Можна було б ще й наводити як приклад отохірургію, яка нагадує скрупульозну працю годинникаря. Яку широку градацію найтендітнішої м'язової акробатики треба мати чоловікові, який ремонтує чи рятує людське тіло! Здумаймо лишень про операцію на катаракту чи глаукому, при якій відбувається поодинок між сталлю та майже рідкими часточками тканин, або про істотні втручання у черевну по-

рожнину (лапаротомію)". (Luc Durtain: *La technique et l'homme*, in: *Vendredi*, 13 mars 1936, No. 19).

23. Цей погляд може здатися незграбним, але, як доводить приклад великого теоретика Леонардо, навіть незграбні погляди у свій час можуть стати привабливими. Леонардо, порівнюючи малярство і музику, писав: "Малярство тому вище за музику, що воно, щойно побачивши світ, не мусить вмирати, як нещасна музика... Музика, яка вивірюється, щойно виникнувши, поступається малярству, яке, завдяки використанню лаку, стає безсмертним". ([Leonardo da Vinci: *Frammenti letterarii e filosofici*] cit. Fernand Baldensperger: *Le raffermissement des techniques dans la littérature occidentale de 1840*, in: *Revue de Littérature Comparée*. XV/I, Paris 1935, p. 79 [Ann. I].).

24. Якщо вишукувати аналогію до цієї ситуації, знайдемо дуже показовий приклад у малярстві доби Відродження. І тут стрічаємо мистецтво, незрівнянний розквіт і значущість якого аж ніяк не ґрунтується на тому, що воно інтегрує в себе якусь кількість нових наук чи принаймні нових даних науки. Воно звертається і до анатомії, і до перспективи, до математики, метеорології, і до вчення про колір. "Що є більш далеким для нас, — пише Валері, — ніж гідна подиву претензійність Леонардо, для якого малярство було найвищою метою і найвищим свідченням пізнання, аж до такої міри, що воно, на його переконання, вимагає всеобщізнаности. Тож його самого не лякає такий теоретичний аналіз, перед глибиною і точністю якого ми, сучасне покоління, стоїмо безпорадні" (Paul Valéry: *Pièces sur l'art*, l.c. <S. 475>, p. 191, "Autour de Corot").

25. Rudolf Arnheim. l.c. <S. 490>, p. 138.

26. "Твір мистецтва, — писав Андре Бретон, — має цінність лиш тією мірою, наскільки сильно він може стрепенутися од відображень майбутнього". Насправді ж усяка витворена мистецька форма перебуває у точці перетину трьох ліній розвитку. Властиво, на певну мистецьку форму впливає техніка. Ще до появи фільму, існували такі собі книжечки з фотографіями. Швидко обертаючи у них картинки пальцем по колу, споглядач бачив поєднок боксерів чи тенісний матч. А на ярмарках виставляли пристрої, в об'єктиві яких змінювалися зображення, якщо покрутити корбу. По-друге, традиційні мистецькі форми на деяких стадіях свого розвитку напружено впливають на ефекти, яких згодом без зусиль досягають у нових мистецьких формах. Перш ніж заявив про себе фільм, дадаїс-

ти прагнули своїми акціями зрушити публіку, чого пізніше природним шляхом досягнув Чаплін. По-третє, на зміну рецепції часто впливають невидимі, суспільні зміни, з чого може мати користь тільки нова мистецька форма. Напередодні того, як фільм почав формувати свою публіку, широкий загал приваблювало споглядання рухомих зображень у Цісарській панорамі. Публіка влаштувалася перед ширмою, в яку були вмонтовані стереоскопи, для кожного відвідувача — свій. Перед цими стереоскопами автоматично з'являлися окремі зображення, що ненадовго затримувалися, а потім їх змінювали інші. Такими самими засобами, напевно, послуговувався ще Едісон, демонструючи малій публіці першу в світі кінострічку (тоді ще не знали екрану та способу проєкції). При цьому глядачі теж зазирали в апарат, усередині якого послідовно змінювався ряд зображень. Між іншим, в облаштуванні Цісарської панорами особливо яскраво виявляється діялектика розвитку. Незадовго до того, як фільм зробив перегляд зображення колективним явищем, стереоскопи цього швидко застарілого закладу іще раз актуалізували принцип споглядання окремих зображень із тою ж гостротою, яку він колись виявляв у спогляданні ікони священиком у келії.

27. Теологічним праобразом цього заглиблення є усвідомлення необхідності побути наодинці з Богом. За такого усвідомлення серед бюргерства у його зоряні часи зміцніла воля до вивільнення з-під церковної опіки. У період занепаду бюргерства це усвідомлення було змушене зважати на приховану тенденцію — відділяти сили, які окрема особа витрачає на спілкування з Богом, від тих, що йдуть на справи парафіяльного буття.

28. Georges Duhamel: *Scènes de la vie future*. 2e éd., Paris 1930, p. 52.

29. Фільм — це мистецька форма, що найбільше відповідає зростанню життєвої небезпеки, якій сучасники мають поглянути у вічі. Потреба піддавати себе шоківим впливам — це пристосування людини до небезпек, що чигають на неї. Фільм відповідає глибинним змінам аперцептивного апарату — змінам, які переживає в масштабі особистої екзистенції кожний перехожий у великому місті, які переживає в історичному масштабі кожний сучасний громадянин.

30. Щодо кубізму та футуризму так само, як і щодо дадаїзму, на прикладі фільму можна зробити важливі ви-

сновки. Обидва є недолугими спробами мистецтва, форсу-ючи дійсність, якимось прилучити до неї техніку. На відміну від фільму, ці мистецькі школи намагалися не скориста-тися технікою для мистецького зображення реальності, а виготовити своєрідний сплав зображеної дійсності й зоб-раженої техніки. При цьому в кубізмі найвагомішу роль відіграє передбачення конструкції цієї техніки, побудова-ної на основі законів оптики, у футуризмі ж — передба-чення ефектів цієї техніки, які виявляються під час при-скореного руху кінострічки.

31. Duhamel. l. c. <S. 503>, p. 58.

32. У цьому місці багато важить технічна обставина, особливо з огляду на кіножурнал, пропагандистське зна-чення якого неможливо переоцінити. *Назустріч масова-ному репродукуванню виходить репродукування мас.* У великих урочистих процесіях, велелюдних збіговиськах, у масових спортивних заходах та на війні, нині повністю відданих знімальній апаратурі, маса стикається віч-на-віч із собою. Цей процес, важливість якого не потребує наго-лошування, щонайтісніше пов'язаний із розвитком репро-дукувальної чи то пак знімальної техніки. Загалом, ма-сові дії можна виразніше осягнути за допомогою апарату-ри, аніж погляду. Види стотисячних мас найкраще сприй-мати з висоти пташиного лету. Навіть якщо такий план і приступний людському оку так само, як і апаратурі, все-таки збільшувати зображення йому не дано, цього може досягти лише зйомка. Це означає, що масові дії, зокрема і війна, являють собою форму людської поведінки, яка особливо пасує апаратурі.

33. cit. La Stampa Torino.

КОМЕНТАРІ

Валері, Поль (1871-1945) — пост-символіст, критик, одна із найважливіших постатей у французькій поезії XX сторіччя. Між Першою та Другою світовими війнами був членом Комітету літератури та мистецтва Ліги Націй, очолював його в 1930-х роках.

Рapid-зйомка — процес зйомки з прискороною частотою зміни кадрів, унаслідок чого під час демонстрації об'єкти на екрані рухаються у вповільненому темпі.

Ваймарська прем'єра першої частини трагедії Гете "Фауст" відбулася 29 серпня 1829 року у королівському театрі німецького міста Ваймару. Влід за нею майже всі німецькі театри почали здійснювати постановки цього твору, який до того часу вважався непридатним для інсценування.

Мерк, Йоганн Генріх (1741-1791) — письменник, перекладач, друг Гете з юних літ. Свого часу надав Гете власні кошти на видання його "Гецца фон Берліхінгена". Риси аналітичної натури Мерка, його невпинну охоту до жартів Гете втілює у образі Мефістофеля.

Ганс, Абель (1889-1981) — визначний французький кінорежисер. Отримав світове визнання як автор масштабних епічних кінополотен "Я звинувачую" (1919) і "Наполеон" (1927) тривалістю відповідно три та шість годин. Для демонстрації "Наполеона" використовувалися спеціальні пристосування. Так, скажімо, у фіналі картини екран розширювався втричі, щоб підкреслити розширення папорами батальної сцени.

Віденська "Книга Буття" — названа так за місцем зберігання перша книга Старого Завіту, що створена приблизно у VI сторіччі. До нас дійшли 48 сторінок цієї книги. Вони містять низки повторюваних ілюстрацій, щодо яких мистецтвознавці дискутують, чи являють вони собою якусь

особливу форму неперервності, а чи послідовність сцен треба розуміти, накладаючи їх одну на одну, як у симультанному зображенні.

Рігль, Алоїз (1858-1905) — австрійський історик і теоретик мистецтва, один із найвпливовіших мистецтвознавців початку ХХ сторіччя. Головна праця — “Проблеми стилю. Основи історії орнаменту” (1893). Хоч ідея Рігля про “волю до форми” як джерело творчості була багато в чому суперечливою, все ж завдяки йому чи не вперше вдалося уявити, як з історичного середовища народжуються художній стиль і нова грань культури.

Вікгоф, Франц (1853-1909) — австрійський мистецтвознавець. Головна праця — “Відепська “Книга Буття”, перше дослідження пізньоантичної фази римського мистецтва.

“Анатомія” Рембрандта — йдеться про полотно “Урок анатомії доктора Тульпа” (1632), яке принесло Рембрандтові великий успіх. Художник по-новаторському вирішує груповий портрет, закладаючи в його основу контраст різних реакцій учнів і спокою центральної фігури — вченого-лікаря, який пояснює будову людського тіла.

L'art pour l'art — фр. “мистецтво для мистецтва”.

Грімме, Губерт (1864-1942) — німецький мистецтвознавець. Першим 1922 року зумів розв’язати загадку походження та тлумачення “Сикстинської мадонни” Рафаеля.

Брехт, Бертольт (1898-1956) — видатний німецький драматург і поет, ініціатор революційних експериментів у театрі, зокрема, розвивав так званий епічний театр, де засобами оповіді, монтажу окремих сцен, раціональних аргументів намагався справити на публіку враження шоку. Від акторів вимагалось не ідентифікувати себе з роллю, а досягати ефекту очуження, просто демонструвати дії персонажів.

Атже, Ежен (1857-1927) — французький фотограф. Роблячи детальні знімки видів Парижу та околиць (будівель, парків, озер, вітрин, міських персонажів тощо), заробляв на життя, продаючи їх художникам, а пізніше паризькому Товариству пам’яток історії. Його спокійні, поетичні знімки виходять за межі простого документування дійсності, стаючи з плином часу все драматичнішими.

Северин-Мар (?-1921) — французький кіноактор, та кінорежисер. Став всесвітньо відомим після виконання зоряної ролі у фільмі Абея Ганса “Я звинувачую”.

Арну, Александр (1884-1973) — французький письменник, драматург, есеїст.

“L’Opinion publique” (1923), “La ruée vers l’or” (1925) — Назви фільмів Чарльза Чапліна “Парижанка” (“Думка громади”) та “Золота лихоманка” у французькому прокаті.

Фра, Анжеліко (1400-1455) — флорентійський живописець. Стиль його фресок відзначається чистотою лінії та кольору, а також духовною наснаженістю.

Райнгардт, Макс — справжнє ім'я Макс Гольдман (1873-1943) — австрійський актор, режисер. Керуючи напередодні Першої світової війни Німецьким театром у Берліні, багато експериментував, випустивши, наприклад чотири версії “Сну літньої ночі” Шекспіра. По-новаторському освоював простір сцени й залу для глядачів, використовуючи поворотний круговий сцєнічний майданчик, висуваючи авансцену в залу, виводячи в неї акторів, руйнуючи бар'єри поміж ними та публікою.

Верфель, Франц (1890-1945) — австрійський письменник, поет, драматург, автор п'єс “Цапова пісня”, “Павло серед євреїв”, “Сорок днів Муси Дага” та ін. У своїй творчості висловлював віру в людське братерство.

Піранделло, Луїджі (1867-1936) — італійський драматург, прозаїк, лауреат Нобелівської премії 1934 року в галузі літератури. Здобув славу своїми дотепними гротесковими п'єсами, які виконувалися майже в усіх великих містах світу, серед них “Ти такий, яким себе вважаєш” (1922), “Шестеро героїв у пошуках автора” (1922), “Генрі IV” (1922), “Яким ти мене жадаєш” (1931) тощо. Похмурий гумор його п'єс впливає з їхньої центральної теми — пошуку відмінності між дійсністю та ілюзією, де дійсність приймалася за ілюзії. Людині в них було відведено жити серед морального і культурного безладдя, навіть анархії. Такий світогляд почасти пояснює те, що Піранделло визнавав Муссоліні людиною порядку.

Арнгайм, Рудольф (1904) — німецький учений, прибічник психологічного підходу до естетики. 1933 року емігрував до США, де й живе досі. Його авторитетні книги “Фільм як мистецтво” (1932), “Мистецтво і бачення” (1954-1973), “Ентропія і мистецтво” (1971), “Динаміка архітектонічної форми” (1977), “Влада середини: дослідження композиції у візуальних мистецтвах” (1988), а також численні есеї хоч і перекладені багатьма мовами, ще й тепер мало відомі на його батьківщині.

Дрес, Карл Теодор (1889-1968) — датський кінорежисер, сценарист, журналіст. Вже перший фільм виявив своєрідний стиль Дрес, а в кінці 1920-х років його визнали найвизначнішим данським кінорежисером. Однак репутація фанатично прискіпливої людини, фінансові проблеми, через які фільми довго не виходили на екран, і врешті, осуд критикою стрічки “Вампір. Мрія Алана Грея” (1932) змусили Дрес повернутися до журналістики. Фільм, що його згадує Веньямін, — драма “Страсті Жанни Д’Арк” (1928).

Пудовкін, Всеволод (1893-1953) — радянський режисер, актор, теоретик кіно. Його екранізація роману Горького “Мати” поряд із “Броненосцем “Потьомкіним” Ейзенштейна стала найзначнішим досягненням радянської кінематографії 1920-х років. У його теоретичних працях знайшли відображення головні проблеми кіномистецтва: визначення специфіки кіно, теорія монтажу, система роботи з типажем і актором, проблема звуку в кіно.

Вертов, Дзига, справжнє ім’я Денис Кауфман (1896-1954) — радянський режисер-кінодокументаліст. Один із засновників світового документального кіно. Керував роботою операторів-хронікерів, заснував документальний кіножурнал “Кіноправа” (1922-25), в якому по-новаторському розробив принципи хронікальної зйомки, вперше застосував у документальному кіно прийоми монтажного зіставлення. Фільм “Три пісні про Леніна” (1934) вважається найкращим твором радянської образної кінопубліцистики.

Івенс, Йоріс (1898-1988) — голландський і данський кінорежисер, один із найвидатніших кінодокументалістів світу. Об’їздив з камерою майже увесь світ, для своїх стрічок черпав енергію стихій природи: води, землі, вітру. Здобув славу короткометражними фільмами “Міст” (1928) та “Дощ” (1929), у яких він зосереджується суто на технічних прийомах зйомки, наприклад, смакуючи візуальні ефекти дощу, який іде в Амстердамі. У фільмі “Боренаж” (1934), який мав значний успіх, передано натуралістичні картини страждань бельгійських шахтарів, драматичні події їхнього страйку 1932 року.

Гакслі, Олдос Леонард (1894-1963) — англійський письменник, автор есеїв та романів, тендітних скептичних образків суспільства декадансу. Відомий утопічний роман “Чудовий новий світ” (1932) зображає цивілізацію XXV-го сторіччя. У ньому, а також у романах “Лебідь помирас через багато літ” (1936), “Мавпа і суть” (1948) та інших з

варостаючим цинізмом виражається його розчарування в сучасному світі й відраза до нього.

Дюрте, Люк — справжнє ім'я Андре Непве (1881-1959) — літературознавець і лікар. Його романи, статті й подорожні нотатки мають гуманістичне спрямування.

Дадаїзм — авангардистська літературно-мистецька течія, виникла 1916 року в "Клубі Вольтера" в Цюріху. Назву отримала від слова "дада", яке мовою негритянського племені кру означає "хвіст священної корови", а італійською — "дерев'яний коник" і "годувальниця". Дадаїзм схилявся до абсолютизації авангардистських принципів, створення художньої форми позахудожніми засобами, приклади яких і наводить Бен'ямін. Епатаж традиційних смаків дадаїсти доводили до крайнощів, організовуючи скандальні вечори "хемічної" чи "гімнастичної" поезії. Дадаїзм заклав підвалини іншому авангардистському напрямку — сюрреалізму.

Бретон, Андре (1896-1966) — французький письменник, засновник і теоретик сюрреалізму. Попервах захоплюючись дадаїзмом, робив спроби автоматичного письма ("Магнетичні поля", 1921). Потім звернувся до сюрреалізму, випустивши три маніфести у 1924, 1930, 1934 роках і заснувавши студію "сюрреалістичних досліджень". Першим у Франції опублікував роботу, присвячену Фройдіві.

Ари, Жан (1887-1966) — французький скульптор і художник. Був пов'язаний із різноманітними авангардистськими групами Парижу, в тому числі й сюрреалістами та дадаїстами. У своїй творчості практикував поряд із органічними нові абстрактні форми — колажі, аплікації, розмальовані дерев'яні скульптури тощо. Його роботи часто відзначені гумористичним підходом.

Штрамм, Август (1874-1915) — німецький поет-експресіоніст. Тяжів до використання у поезіях малої кількості слів, добираючи їх за звучністю, деякі його поезії складаються навіть з одного слова.

Дерен, Андре (1880-1954) — французький художник. Поряд із А.Матіссом, М.Вламінком, А.Марке та іншими Дерен є представником течії фовізму (від фр. fauve — "дикий") у французькому мистецтві початку ХХ сторіччя. На його творчість мали вплив африканське, а також французьке та італійське примітивне мистецтво. У його працях переважають водні сюжети ("Сушіння вітрил" (1905), "Лондонська гавань" (1906) та ін.), які з погляду фовізму, давали змогу чітко і правильно застосувати гру кольоро-

вих плям, що, властиво, і було необхідно для досягнення "дикости", яку цей напрям декларував.

Рільке, Райнер-Марія (1875-1926) — австрійський та німецький поет. Перші збірки "Життя і пісні" (1894), "Напередодні Різдва" (1898), "Мені на свято" (1900) розвивають теми і образи, характерні для декадентської поезії зламу віків. Після поїздок до Росії та України 1899 та 1900 року все більше виявляється гуманістична спрямованість його творчості. Твори Рільке справили значний вплив на мистецтво і філософську думку XX сторіччя.

Цісарська панорама — атракціон, сконструйований 1880 року берлінським фізиком та винахідником Августом Фурманом певдовзі після виникнення стереоскопа. Пристрій являв собою циліндричну ширму, в стінки якої по колу були вмонтовані стереоскопи. Одночасно 25 відвідувачів могли споглядати у них кольорові тривимірні фотографії, які циклічно змінювали одна одну. Фурман декларував свій пристрій як засіб для народної просвіти, вбачав у ньому наукову та патріотичну значущість, добираючи для перегляду знімки на теми географії та політики.

Дюамель, Жорж (1884-1966) — французький новеліст та драматург. Маючи медичну освіту, під час Першої світової війни служив польовим хірургом. Його шкіци "Нова книга мучеників" (1917) та "Цивілізація" (1919), написані під враженням тих років, позначені переживанням людських страждань.

Гелоти — державні раби у давній Спарті.

Марінетті, Філіппо Томмазо (1876-1944) — італійський поет, новеліст, критик. Засновник футуризму, авангардистського напрямку, в естетиці якого відбувся процес деестетизації та дегуманізації мистецтва, підносилися "груба" краса, охоплена стрімким рухом оновлення, пафос стенографування ліричних переживань, як пережитки минулого, відкидалися будь-які традиції. Відповідно до своїх естетичних переконань Марінетті підтримав фашизм і одним із перших став до лав фашистської партії.

Fiat ars — pereat mundus — лат. "Хай живе мистецтво, хоч би пропав світ".

ПОХОДЖЕННЯ НІМЕЦЬКОЇ ТРАГЕДІЇ

КРИТИЧНА ПЕРЕДМОВА ДО ПРОБЛЕМИ ПІЗНАННЯ

ПРЕДМЕТ ТРАКТАТУ

Оскільки у знанні, так само, як і в рефлексії, неможливо скласти чогось цілісного, адже одному бракує внутрішнього, іншому — зовнішнього. Тож і науку слід вважати мистецтвом, якщо ми очікуємо від неї чогось на кшталт цільності, мусимо обов'язково сприймати її як мистецтво. А цілісність треба шукати не в загальному, не в надмірному, а подібно до того, як мистецтво у своїй повноті виражається в кожному окремому мистецькому творі, так і наука щоразу повинна виявлятися в кожному окремому предметі вивчення.

*Й.В. Гете: Матеріали до історії
вчення про кольори*

Філософська писемність зазвичай щоразу опиняється перед питанням про зображення. Хоч вона у своєму замкнутому вигляді і є вченням, саме тільки мислення надати їй цієї замкнутості не може. Філософське вчення ґрунтується на історичній кодифікації. Тож обґрунтувати його може *geometrico* неможливо. Математика чітко визначає, що повне виключення проблеми зображення, як подас себе усяка суворо прив'язана до об'єкта дидактика, є ознакою справжнього пізнання; і тут одразу виявляється її зречення правди, яке мають на меті мови. Те, що є методом у філософських ескізах, не вкладається у їхнє дидактичне спрямування. А це означає лише те, що допомогти їм може езотеризм, відкинути який

вони не здатні, знехтувати ним не можуть, а вихваляння ж сприймається з осудом. Альтернативу філософській формі, яка закладена в понятті вчення й езотеричного есею, системне поняття XIX сторіччя ігнорує. Оскільки системне поняття окреслює філософію, виникає загроза призвичаїтися до синкретизму, який намагається схопити правду в своє павутиння, натягнене між полюсами пізнання так, немовби правда надходить ззовні. Але розучений ними універсалізм залишається надто віддаленим, щоби досягнути дидактичного авторитету вчення. Якщо філософія захоче зберегти закон власної форми не як вступ до пізнання, а як зображення правди, тоді вага переноситься на практику цієї форми, але не на її передчасні судження в системі. Ця практика нав'язувалася всім епохам, коли незбагненна сутність правдивого подавалася стисло і доступно, як подавалася вона у пророчестві, про яку тому й можемо висловлюватись схоластичним терміном "трактату", що він містить якщо і прихований, та все ж реальний натяк на предмети богослов'я, без яких про правду не можна навіть мислити. За своїм звучанням трактати можуть бути повчальними. Через їхню внутрішню позицію вони не мають підпорядкованих елементів, як авторитетно стверджує вчення. Одночасно трактати майже обходяться без обов'язкових засобів, властивих математиці, яка вимагає доказу. У канонічній формі доказу знайдеться авторитетна, значуща цитата, що має радше виховний, ніж повчальний характер. Зображення — це сукупність цих методів. Метод — довільний шлях. Зображення як довільний шлях і становить основу методології трактату. Відсутність неухильного дотримання інтенцій — його перша характерна ознака. Послідовно мислячи, постійно повертаємось до початку, тобто до суті справи. Цей безперестанний "перепочинок" — найвластивіша форма існування контемпляції. Адже тоді послідовне роздумування над змисловими ступенями при спогляданні одного і того ж предмета отримує імпульс до постійного вправлення; це одночасно виправдовує її переривчасту ритміку. Як при

дробленні на часточки зберігається величність мозаїки, так і філософське споглядання позбавлене неспокою злету. З поодинокого і неоподунуваного твориться єдність; ніщо не здатне більше повчати, як трансцендентне; ніщо не повчає так, як образ святого чи правда. Цінність фрагментів мислення тим більша, що менше їх пристосовують безпосередньо до основної концепції; саме від цієї концепції наскільки залежить якість зображення, мозаїка залежить від якості емалі. Таке порівняння мікрологічної переробки образної та інтелектуальної діяльності вказує, що "зміст" правди можна збагнути, лише заглибившись у тонкощі справи. Розвиток, формування мозаїки і трактату датовані епохою Середньовіччя; те, що їх уже можна порівняти, вказує на існування справжньої спорідненості.

ПІЗНАННЯ І ПРАВДА

Труднощі такого зображення лише доводять, що є "самопородженою" прозаїчною формою. Коли мовець натрапляє на окремі сентенції (навіть якщо вони розрізнені і несумісні) та збирає їх у часто хистке, невизначене сплетіння думок, він немов на одному диханні проектує важливий малюнок. Так писемність за допомогою кожної сентенції знову затримує увагу та дає поштовх новому початкові. Контемплативне зображення повинно цього дотримуватись більше, ніж будь-яке інше. Для цього зображення не можна обрати фокус. Його мета — не змусити йти за течією чи викликати захоплення. Тільки там, де воно (зображення) змушує читача спинитися на стадіях споглядання, воно відповідає своєму призначенню. Що більша значущість предмета, то більше "віддаляється" споглядання. Прозаїчна тверезість для запропонованого слова повчання є єдиним, що заслуговує на філософське дослідження стилю написаного. Предметом цього дослідження є ідеї. Коли зображення як метод, властивий для філософського трактату, починає домінувати, то це мусить бути зображенням ідей. Правда, подана в хоріводі втілених ідей, уникає, як завжди, усякої проєкції у сферу пізнання.

Пізнання — це “заборгованість”. Предмет пізнання сам окреслюється тим, що у свідомості — і була б вона трансцендентною — мусить зберігатися. Його визначає характер впливу. Зображення стосовно володіння вторинне. Зображення вже не існує як Самозображальність. Але саме це, однак, належить правді. Метод пошуку шляхів до пізнання, предмета власника для пізнання (хай це буде навіть наслідок продукції свідомості) щодо правди є самозображенням, а тому цей метод і є формою вираження правди. Ця форма придатна не для взаємозв’язку у свідомості, як цього вчить методика пізнання, а для буття. Знову і знову сентенція виявиться як одна з найглибших інтенцій у філософії, у її джерелі, як одна у платонівському вченні про ідеї: предмет пізнання не завжди відповідає правді. Пізнання орієнтується на окреме, але не на єдність окремого. Єдність пізнання (коли зможе зберегтися) була б набагато більше опосередкованою, зокрема завдяки пізнанню окремого та певною мірою завдяки “вирівнюванню”, спричиненому встановленим взаємозв’язком елементів, тоді як у сутності правди єдність загалом є безпосереднім і прямим її визначенням. Цьому визначенню властиве те, що воно (а отже, і правда) залишається невідомим адресатом. Якби це була інтегральна єдність пізнаної правди, то запитання мусило б звучати так: наскільки у кожній можливій відповіді передбачена є відповідь, наскільки правда відповідає цьому запитанню? Щоб відповісти на це, треба повторити те саме, тому що єдність правди взагалі позбавлена будь-якої можливості поставити запитання. Як єдність у бутті, а не як єдність у понятті, правда поза будь-яким запитанням. Якщо поняття відштовхується від спонтанності розуму, то ідеї віддані спогляданню. Ідеї — це щось попередньо задане. Виокремлюючи правду, взаємозв’язок пізнаного визначає ідею як буття. Ось що означає вчення про ідеї для визначення поняття правди. Як буття, правда та ідея набувають такого найвищого метафізичного значення, яке їм виразно і переконливо забезпечує платонівська система.

ФІЛОСОФСЬКЕ ПОНЯТТЯ КРАСИ

Тут передусім доречним буде порівняння зі справжнім "бенкетом". У зв'язку з цим, таке порівняння дає змогу виявити вагомі ідеї. Поняття розвиває поняття правди, царства ідей, трактуючи їх як головний зміст краси. "Бенкет" оголошує правду красивою. Заглиблення у платонівське розуміння співвідношення правди та краси не викликане лише найвищою потребою будь-якої мистецько-філософської спроби; воно само стає необхідним визначенням поняття правди. Отже, системно-логічне розуміння, яке бачить у цих сентенціях лише здавна прийнятий натяк панегірика філософії, без сумніву, виокремиться від вчення про ідеї. Мабуть, ніде так, як у згаданих твердженнях, воно не висвітлює виразніше спосіб існування ідей. Із них насамперед друге потребує детального роз'яснення.

Якщо правду називають "красивою", то це треба розуміти, враховуючи зв'язок із "бенкетом", який описує градацію еротичних пожадань. Ерос залишається вірний своїм первісним прагненням і тужить за правдою, бо правда і є гарною. Вона не призначена ні для самої себе, ні для еросу. Такі ж стосунки панують й у сфері людської любови, коли людина видається гарною в очах того, хто її любить. Насправді ж вона не така, тому що тіло її сприймається на вищому рівні, ніж справжній рівень краси. Так само і правда: вона не гарна сама собою, як не гарна також для того, хто шукає її. Ледь відчуємо таку відносність — і незабаром краса, притаманна правді, стане лише метафізичним епітетом. Суть правди, як царства ідей, що зображає саме себе, схована так глибоко, що не можна говорити про красу правди. У правді певний зображальний момент є, загалом, "пристановищем" краси. По суті, красиве доти залишається яскравим та вартим уваги, доки воно визнає себе таким прямо й відверто. Яскравість краси, що зваблює, поки нічого не прагне, крім вигадки, підключає до "співпраці" розум і допускає визнання невинності лише там, де рятується втечею — на вівтарі правди. Цю втечу наслідує ерос, але не як

той, хто переслідує, а як той, хто любить, так що краса задля своєї показовості завжди уникає обох: того, хто її розуміє, бо краса боїться, і того, хто любить, бо їй страшно. І лише той може засвідчити, що правда — це не зривання покрову та не розвінчання таїни, а об'явлення, яке виявляє обличчя істини. Чи здатна правда бути справедливою до краси? Це запитання, найсуттєвіше на "бенкеті". Платон відповідає на це запитання, показуючи правді надати красі право на існування. Отже, у цьому сенсі він розуміє правду як зміст краси. Проте він не закликає до зривання покрову, це радше виявляється у процесі, який водночас можна назвати спалахом обгортки, що, мов пеленою, огорнула ідеї; назвати спаленням твору, завдяки якому його форма досягне апогею сили світла. Це співвідношення правди і краси найвиразніше показує відмінність між правдою і предметом пізнання, які звичайно не ставили на один рівень, тобто не ототожнювали. Це співвідношення містить ключ до звичайної, та все ж небажаної констатації факту, актуального і для тих філософських систем, чий пізнавальний зміст давно втратив зв'язок із наукою. Великі філософи зображають світ як систему ідей. Підставою для цього є правило, що уявні контури цих систем віддавна вже нестійкі. Однак ці системи ідей стверджують своє значення, описуючи світ, як це, наприклад, подавали Платон у вченні про ідеї, Ляйбніц у монадології, Гегель у діалектиці. Усім цим спробам властиво досить часто потенційно розвивати і зберігати зміст, особливо тоді, коли замість емпіричного світу, вони орієнтуються на світ ідей. Як опис системи ідей, ці думки від них і походять. Що інтенсивніше мислителі намагались запроектувати в них образ дійсного, то багатогранніше мусили вдосконалювати й систему понять, яка згодом мала б допомогти іншому інтерпретаторові світу ідей. Якщо в такому проекті світу ідей досягнення того, що емпірично входить до неї і в ній звільняється, — це завдання філософів, то він здобуває "золоту середину" і займає місце між дослідником та мистцем. Мистець проектує картину світу ідей саме тому, що

проектує її як порівняння, вичерпне та остаточне в кожній дійсності. Дослідник же розпорошує ідеї у просторі, тоді як у понятті він їх розділяє “з глибини”. З філософом його єднає інтерес до зменшення порожнього емпіризму, а з мистцем — завдання зображування. Загальноприйняті погляди надто близько підпорядкували філософа дослідникові, і часто у вужчому значенні. У своїх завданнях філософи ніколи не приділяли уваги зображуванню. Поняття філософського стилю вільне від парадоксу. Воно має свої постулати. На противагу ланцюговості дедукції, це мистецтво заперечення витривалості твору проти епізодичності фрагмента, повторення мотивів замість примітивного універсалізму, перевага стислої позитивізму над негативною полемікою.

ПОДІЛ І РОЗПОРОШЕННЯ В ПОНЯТТІ

Те, що правда зображається як єдність і неповторність, для цього аж ніяк не потрібно неперервного дедуктивного взаємозв'язку, властивого науці. Та все ж саме ця неперервність є якраз єдиною формою, через яку системна логіка визначає справжню думку. Така системна замкнутість має менше спільного з правдою, ніж будь-яке інше зображення, яке хоче впевнитися у марних пізнаннях і пізнавальних взаємозв'язках самої себе. Що точніше теорія наукового пізнання наслідує інші дисципліни, то яскравіше виражається характерна для них методична інкогерентність. Із кожною окремою науковою галуззю зарекомендовують себе нові непохідні передумови, у яких попередньо накладені проблеми розглядаються вже як вирішені; так само, як існує переконаність у незавершеності їхнього розв'язання вже в іншому взаємозв'язку¹. Це одна з нефілософських особливостей тієї наукової теорії, яка йде не від окремих дисциплін, а немовби від філософських постулатів. Тоді така інкогерентність розглядатиметься як акциденціальна. Уже сама ця переривчастість наукового методу настільки віддалена, що важко визначити менш вагомий, тимчасовий ступінь пізнання. Теорію швидше можна було б розвивати пози-

тивно, коли б поміж тим не закрадалося претензій на здобуття енциклопедичних знань у пізнанні правди, яка залишається бездоганною єдністю. Лише там, де основа системи сама інспірована світом ідей, вона варта уваги. Значне розчлепування визначають філософські терміни, серед яких найзагальніші — “логіка”, “етика” і “естетика”, що мають значення вже не як назви спеціальних дисциплін, а як “пам’ятки” переривчастої структури світу ідей. У царство ідей феноми входять уже “звільненими”, але входять вони не інтегрально у своєму незакінченому емпіричному вигляді, тут домішується видимість блиску, а тільки як елементи. Так викривається оманлива єдність правди цих феноменів. Роздвоєність підпорядковує феноми поняттям. І ці феноми розкладають речі на елементи. У роздвоєності понять можна не сумніватися лише там, де поняття спирається на нагромадження феноменів в ідеях, що й передбачало платонівське *τά φαίνόμενα σώζονται*. Феноми є основою буття ідей; посередниками у цьому виступають поняття і саме це посередництво визначає зображення ідей як одне з найважливіших завдань філософії. Якщо “порятунок” феноменів відбувається за допомогою ідей, зображення ідей здійснюється емпірично. Адже ідеї зображаються не самі собою, а лише в підпорядкуванні конфігурації речових елементів у понятті.

ІДЕЯ ЯК КОНФІГУРАЦІЯ

Сукупність понять, за допомогою яких виражаються ідеї, передає цю ідею як конфігурацію самої ж ідеї. Бо феноми не вкорінені в ідеях. Вони в них не містяться. Ідеї радше доводяться їхнім об’єктивним віртуальним розміщенням та виступають їхньою об’єктивною інтерпретацією. Якщо ж вони через “вкорінення в собі” не містять феноменів і не розпорошуються у функціях, у законі феноменів, у гіпотезі, то виникає запитання, як ідеї пояснюють феноми. А ось як варто на це відповісти: репрезентуючи самих себе. Ідея як така своєю основою належить іншій ділянці, аніж те, що вона окреслює.

Тож вона її не може сприймати як критерій підтвердження їхнього існування. Ідея — це ніби окреслене родове поняття, що намагає на поняття. У цьому полягає завдання ідеї. Наступне порівняння здатне було б відтворити значення ідеї. Ідеї поводяться щодо речей подібно до того, як сузір'я — щодо зірок. Це передусім означає, що вони не становлять ні понять, ні законів. Вони не служать пізнанню феноменів, і в жодному випадку ці критерії не можуть бути підставою для існування ідей. Радше значення феноменів передаються ідеям як їхні конкретні елементи, тоді як спільні та відмінні риси феноменів визначають обсяг і зміст понять, які вони окреслюють, причому їхнє співвідношення з ідеями настільки протилежне, наскільки ідея є об'єктивною інтерпретацією феноменів, радше їхніх елементів; ідея визначає тільки їхню взаємну приналежність. Ідеї — це вічні констеляції розміщення, і тоді, коли елементи як пункти у таких розміщеннях поєднуються, феномени є водночас і розділеними, і вивільненими. Найяскравішими, чітко вираженими виступають ті елементи, виокремлення яких із феноменів — завдання поняття. Ідея не передається як вираження взаємозв'язку, у якому екстремальне поєднується з рівним собі. Тому потрібно не розуміти загальні рекомендації мови як поняття, а сприймати їх як ідеї. Прагнення подати загальне як посереднє — цілковите безглуздя. Загальне — це ідея. Емпіричне ж натомість тим глибше буде виділятися, що чіткіше його можна буде усвідомлювати як екстрему. Від екстремі виходить поняття. Для прикладу, мати живе повноцінно, коли діти еднаються довкола неї. Так само ідеї тільки тоді виявляються, коли довкола них збираються екстремі. Ідеї в мовному вжитку Гете — це ідеали, тобто фавстівські матері. Вони перебувають у затінку, коли феномени не признаються до них і навколо них не збираються. Зібрати феномени — це завдання понять. Розум, який здійснює поділ феноменів, здатний розрізнити значуще більше ніж в одному процесі, виконуючи подвійне завдання: він визволяє феномени і зображає ідеї.

СЛОВО ЯК ІДЕЯ

Ідеї у світі феноменів ще досі не розглядали. Тож виникає запитання: чи є потреба вимагати підпорядкованості інтелектуального світогляду, на який спираються, від структури світу? Якщо слабке місце, що забарвлює філософію ізотерикою, де-небудь і виявляється чітко, то це в “наочності”, що її adeptам усіх учень неоплатонівського поганства приписують як філософський спосіб поведінки. Буття ідей як основа конкретного світогляду, навіть інтелектуального, немислиме. Бо в такому найпарадоксальнішому перифразі, як *intellectus archetypus*, світогляд не погоджується з правдою як такою, що далека від усяких інтенцій, світогляд замовчує, що сама правда й виступає як інтенція. Правда ніколи не звітує про саму себе, тим паче, інтенційно. Предметом пізнання як такого, визначеного поняттям інтенції, є правда. Правда — це утворене, позбавлене інтенцій буття. Відповідно до неї поведінка — це не здогад у пізнанні, а входження у неї та розчинення в ній. Правда — це смерть інтенції. Саме це може означати фабулу розкритого образу, із розкриттям якого руйнується те, що здавалося розпізнаним у правді. До цього спричинюється не загадковий страх, викликаний станом справи, а природа правди, перед якою і найчистіший вогонь пошуку загасає, немов під водою. Як вмістилище ідей, буття правди інше, ніж спосіб буття явищ. Отож, структура правди вимагає буття, яке, як і все просте в речах, не містить інтенцій, що ж до наявності — структура правди перевершує його. Не здогад, який можна визначити емпірично, а сила, що спершу виражає сутність цього емпіризму, ось у чому полягає правда. Відірване від усякої феноменальності буття, якому єдиному ця сила властива, і є буттям названого. Буття і визначає суть ідей. Однак вони втілені, не тільки в оригінальній мові, а й у первісному звучанні, коли слова, не втративши наданого їм значення, ще мають “іменовану” аристократичність. “У деякому конкретному сенсі можна сумніватися в тому, чи вчення Платона про “ідеї” було б можливим, якби зміст

слів не наблизив філософа, який знав лише рідну мову, до обожнення поняття слова, обожнення слів: "Ідеї" Платона є, по суті (якщо дозволимо собі тлумачити їх однобічно), нічим іншим, як обожненими словами і поняттями слів"². Ідея — це щось передане мовою; що ж до сутності слова, то це та мить, коли слово починає виступати символом. В емпіричному звучанні, коли слова роз'єдналися, поряд із більш-менш прихованою символічністю, словам підходить навіть викривлене значення. Завдання філософа полягає в тому, щоб через зображення знову надати першості символічному характерові слова, де ідея приходить до самовизначення. А це протилежне будь-якій скерованій зовні інформації. Це може відбуватися тільки внаслідок зворотного пригадування первісного звучання слова, оскільки філософія не повинна претендувати на відверте висловлювання. Платонівський анамнез, мабуть, не так вже й віддалений від цього пригадування. Однак тут не йдеться про унаочнення образів, радше ідея у філософській контемпляції звільняється із найглибших надр дійсності як слово, і це слово знову виявляє "іменовані права". У такій позиції, зрештою, виступає не Адам, батько людей, а Платон, як батько філософії. Ім'я Адама настільки далеке від гри та свавілля, що якраз у ньому утверджується стан раю як такий, що не повинен змагатися з інформаційністю слів. Як ідеї без інтенцій втілюються в найменуваннях, так вони повинні відновлюватися у філософській контемпляції. У цьому відновленні знову встановлюється первісне звучання слів. Філософія (що так часто була предметом насмішок) у процесі свого історичного розвитку із повним правом називається боротьбою за зображення деяких незначних, "повторюваних" слів — ідей. Тому введення нових термінів, які суворо не дотримуються конкретної галузі знання, а навпаки, апелюють до останніх предметів спостережень, видається у філософії сумнівним. Такі терміни — невдалі найменування, у яких більше здогаду, ніж мови. Вони не мають об'єктивності, яку історія надала основним філософським спосте-

реженням. Ці прості слова, ні на що не спроможні: у “цілковитій” ізоляції вони “гарантують” тільки за себе. Отже, ідеї визнають закон, який означає: усі буття існують у завершеній самостійності та недоторканості, незалежно один від одного чи від феноменів. Подібно до того як є гармонія сфер на обертах сузір’їв, які не зачіпають одне одного, так і *mundus intelligibilis* ґрунтується на постійній дистанції між абсолютними буттями. Кожна ідея — це сонце, і поводить вона щодо себе теж так, як сонця поведуться одне стосовно другого. Такі зв’язки буттів і є правдою. Їх багато, бо дискретність служить “буттям...”, які провадять *toto coelo* від предметів та їхніх якостей різне життя; їхнє існування діалектично не зумовлене примусом, вихоплюючи та долучаючи будь-який комплекс, що трапляється в кожному предметі: καθ’ αὐτόν, а їхня кількість порахована, і кожне з них масмо шукати на відповідному місці їхнього світу, ми повинні докладати зусиль, поки не натрапимо на них як на *goucher de bronze*, або надія на їхнє існування виявиться, врешті, оманливою”³. Часто незнання про цю деструктивну скінченність нищило інтенсивні спроби відновити вчення про ідеї, і нарешті ще й спроби ранніх романтиків. У спекулятивних намаганнях романтиків правда набула замість мовного характеру, характер рефлексивної свідомості.

ІДЕЯ, ЩО НЕ ПІДДАЄТЬСЯ КЛАСИФІКАЦІЇ

Трагедія як мистецько-філософський твір є ідеєю. Від літературно-історичного твору трагедія відрізняється тим, що її передумова — це єдність там, де будь-які різноманітності недоречні. “Різниці” та екстремі, які літературно-історичний аналіз взаємно поєднує і релятивує як формації, отримують у розвитковому статусі додаткових сил, а історія є лише кольоровим обрамленням кристалічної загальності. Необхідним для філософії мистецтва стають екстремі, віртуальним — історичний перебіг подій. І навпаки, екстремою форми чи жанру виступає ідея, яку не розглядає історія літератури. Трагедію як поняття

можна зарахувати до естетичних класифікаційних понять. Зовсім інакше пов'язана ідея з поняттям класифікації. Ідея не належить до жодного класу та не містить загальності, тобто не містить “посередності в собі”. Така “посередність у собі” не може весь час залишатись прихованою, якою б сумнівною не виглядала справа індукції в мистецько-теоретичних дослідженнях. Сучасні дослідники безпорадні. Про дослідження “До феномену трагічного” Шелер говорив: “Як... посуватися далі?” Чи маємо ми загалом усі приклади трагічного, тобто всі приклади подій і випадків, які люди сприймають як трагічні? Чи повинні їх зібрати разом й індуктивно визначити, що вони мають “спільного”? Це був би індуктивний метод, який варто б підтримати і з ним експериментувати. Тим часом він не надто попровадить нас далі, як це дає нам, наприклад, спостереження власного “Я”, коли це трагічне впливає на нас. Чому маємо виявляти довіру тому, що висловлює хтось, нехай це навіть будуть трагічні переживання, які хтось відтворює⁴. Якщо визначати ідеї індуктивно — за їхнім обсягом — на основі популярного мовлення, щоб згодом зважитися обґрунтовувати сутність зібраного матеріалу, то це може ні до чого в результаті не привести. Адже вживання мови цінне для філософа лише там, де мова сприйматиметься тільки як наголошення ідеї та пасивно інтерпретуватиметься за допомогою себе самої чи в думках як справжня основа поняття. Отож такий стап речей дає змогу висловити думку, що філософ має право дуже стримано наблизитися до традицій загальноприйнятого мислення, до слова, щоб ще більше підтвердити слова, і перетворити їх у відповідні поняття. Якраз філософія мистецтва піддається цій сугестії. Адже коли Фолькельт в “Естетиці трагічного” використовує всякий непотріб так само, як це робили у драмах Есхіл та Еврипід, він навіть не запитує, чи доводиться трагічне загалом реальною формою, чи воно пов'язане історично. Тоді з огляду на трагічний елемент у таких різноманітних “матеріях” виявиться не напруження, а мертва несумісність. Зваживши на значну

кількість фактів, дослідження, яке задля обґрунтування "спільного" піддається такому "роздрібленню", нічого не здатне зберегти, наприклад, деякі дати, які дослідник (тим паче, пересічний громадянин) приховує за тотожними, але значно простішими. У поняттях психології, мабуть, можливо відтворити багатообразність вражень, незалежно від того, що ці враження спричинилися до виникнення мистецьких творів, а не до сутності мистецтва. Це відбувається радше у вдосконаленому викладенні поняття форми, метафізичний зміст якої не повинен виявлятися активно, подібно до того, як кров пульсує в тілі.

НОМІНАЛІЗМ БУРДАХА

Прив'язаність до багатообразності, з одного боку, байдужість до чіткого мислення, з іншого, завжди були причинами для визначення некритичної індукції. Весь час йдеться про страх перед основними ідеями — *universaliis in se*, як це доречно, з особливою гостротою сформульовано в Бурдаха. "Я пообіцяв говорити про походження гуманізму, немовби це жива істота, яка десь колись з'явилася на світ як цілісність та як цілісність згодом виросла... Ми поводитимось так, як поводяться так звані реалісти серед схоластиків Середньовіччя; реалісти до загальних понять "універсалів" застосовували реальність. Одночасно як мітології давніх часів вони вводили гіпостазом, істоту однорідної субстанції та "повної дійсності" і називали її, наче живий індивідуум, гуманізмом. Як у багатьох подібних випадках, нам варто тут усвідомити, що допоміжне абстрактне поняття треба знайти тільки для того, щоб з'ясувати й досягнути для себе нескінченні ряди різноманітних духовних явищ і їхніх особливостей. Досягнути цього зможемо лише завдяки тому (за основним принципом людського сприйняття і пізнання), що маємо вроджену потребу гостріше бачити та наголошувати на конкретних особливостях (вони виявляються в цих рядах схожими та узгодженими) ніж на відмінностях... Ці визначення гуманізму чи ренесансу довірливі й помилкові, тому що надають цьому багатоманітному, невичерп-

ному та глибоко духовному життю неправдивих рис реальної суттєвої єдності. Так само самочинним, облудливим є ще від часів Буркгардта та Ніцше улюблена “ренесансна людина”⁶. Зауваження автора щодо цього звучить так: “Примітивним контрастом невикоріненої “ренесансної людини” є “готична людина”, яка спантеличує і навіть у думках видатного шанованого дослідника історії Е. Трьольча виявляє свою потворну сутність. У цій ролі виступає ще й “барокова людина”, яку, наприклад, зображає Шекспір⁶. Ця позиція цілком очевидна, якщо вона не суперечить гіпостазуванню загальних понять; не в усіх викладах до них належать “універсали”. Проте ця позиція цілковито поступається перед запитаннями теорії науки, спрямованої на зображення буттів у дусі Платона. Вона здатна вберегти перед безмежним скептицизмом мовну форму наукових викладів, якщо вони, звичайно, подаються поза “математичним простором”; вона, врешті, застосовує субтильну індукційну методичку, чого позбавлені, наприклад, висловлювання Бурдаха. Ці висловлювання — приватне *reservatio mentalis*, і не є методичною гарантією, це особливо стосується епох історичних типів. Однак ніколи не можна припустити, ніби ідеї епохи ренесансу чи бароко можуть абстрактно “оволодіти” матеріалом, а думка про сучасне заглиблення в різні періоди історії утвердиться в можливих полеміках, у яких (немов на великих переломних пунктах епох вони зустрінуться з піднятим покровом, у яких зміст джерел недооцінюватиметься. Ця думка утвердиться в полеміках, коли намагатимуться визначити актуальні проблеми, а не історіографічні ідеї, де не прикривається однотипне, а синтезуються екстреми. Абстрактний аналіз за будь-яких обставин не наштовхується на цілком непосредувані явища і принагідно здатний стати явним, якщо не узаконеним “начерком” синтезу в ній. Зокрема про літературне бароко, у якому виникає німецька трагедія, Штрих цілком слушно зауважує, “що принципи оформлення матеріалу впродовж сторіччя залишилися ті ж самі”⁷.

ВЕРИЗМ, СИНКРЕТИЗМ, ІНДУКЦІЯ

Критична рефлексія Бурдаха не подана ні з огляду на позитивну революцію методу, ні з огляду на стурбованість щодо практичних помилок. Та врешті методика в жодному випадку не може презентуватися негативно або керуватися порожнім залякуванням “практичної невистарчальности”. Вона радше мусить відштовхуватися від світогляду вищого порядку, а не орієнтуватися на те, що пропонує науковий веризм, який згодом змушений при кожній окремій проблемі обов’язково наштовхуватися на запитання справжньої методики, які він у науковому кредо ігнорує. Науковий веризм завжди опинятиметься перед запитанням, яке наважуються формулювати так: як воно насправді було? Це запитання часто формулюється, але завжди воно залишається без відповіді. Із цим попередньо підготовленим, а згодом остаточним міркуванням вирішується насамперед те, чи ідея є небажаною абрєвіатурою, чи радше в її мовному вираженні є справжній науковий зміст. Наука, яка вибухає протестом проти мови власних досліджень, — безглуздя. Слова поряд зі знаками математики — це єдиний засіб зображення науки, самі ж слова не виступають знаками. Адже в понятті, якому й відповідає знак, міститься те слово, яке, як ідея, зберігає свою сутність. Веризм, якому служить індуктивний метод теорії мистецтва, не став шляхетнішим, тому що дискурсивні та індукторні запитання належатимуть до “споглядання”⁸, що, за хибним уявленням Р. М. Майєра та багатьох інших, можна звести до синкретизму найрізноманітніших методів. З цим, як і з усіма наївними реалістичними формулюваннями запитання про методи, ми знову опинимось на самому початку. Тут треба вказувати саме на “споглядання”. Тут індуктивний естетичний спосіб дослідження виявляє звичне мутне зображення, тоді як це споглядання не справжнє розчинення ідеї, воно стає спогляданням запроєктованих у творі суб’єктивних висновків реципієнта. Саме до цього і зводиться завершальний етап методу проникнень реципієнта, що й мав на увазі Р. М. Май-

ер. Цей метод, як “конкретна протилежність”, застосовувана у процесі цього дослідження, визначає мистецьку форму драми — трагедії чи комедії, а далі й жанрової та побутової комедії, адже це задані величини, які треба враховувати. Тож цей метод намагається з порівнянь видатних представників кожного роду “видобути” правила та закони, щодо яких і можна визначити кожен витвір. І знову ж таки, порівнюючи жанри можна визначити загальні мистецькі закони, які повинні служити для кожного твору⁹. Мистецько-філософська “дедукція” роду ґрунтуватиметься тут на індуктивному методі, поєднаному з абстрагуванням, а послідовність цих родів і жанрів не визначатимемо дедуктивним шляхом, і ця послідовність не відобразиться у схемі дедукції.

ЖАНРИ МИСТЕЦТВА ЗА КРОЧЕ

Якщо індукція, відрікаючись від структур і способу розміщення родів і жанрів зводить ідеї до понять, то дедукція здійснює те саме через проєкцію на псевдологічну безперервність. Філософське багатство думок починається не в безперервному проведенні лінії абстрактних дедукцій, а в описі світу ідей. З кожною іншою ідеєю реалізація виявляється щоразу по-новому. Адже ідеї творять багатоманітність. Як злічена, ця багатоманітність подає ідеї спостереження. Тому, завдяки Бенедетто Кроче, зросла гостра критика поняття філософії мистецтва. Цілком слушно основу поверхневої схематичної критики Кроче вбачає у класифікації, яка дає підстави для спекулятивних дедукцій. Якщо номіналізм Бурдаха чинить опір історичним поняттям епох, до найдрібнішого порівнює відчуття з фактом і боїться відійти від правди, то аналогічний номіналізм естетичних понять жанру у Кроче, він аналогічно дотримується окремого, знову викликає почуття стурбованості із віддалитися і втратити суттєве. Саме це найбільше спричинилося до того, щоб вивести на світло справжній зміст загальних естетичних назв. У “Нарисі естетики” засуджене прагнення розрізнити більшість особливих мистецьких форм, кожна з яких визначе-

на та забезпечена у “власному понятті та власних межах”... Багато естетів досі пише про естетику трагічного і комічного, лірики і гумору, про естетику живопису, музики або поетичного мистецтва, але набагато гірше, коли критики, обговорюючи мистецькі твори ще не цілком позбулися звички оцінювати твори за жанром чи за особливим видом мистецтва, до якого, на їхню думку, цей твір належить¹⁰. Рід чи клас твору в такому випадку єдиний, він є самим мистецтвом, інтуїцією, тоді як окремі твори мистецтва загалом незліченні: усі вони оригінальні, жоден твір не перетворюється на інший... Поміж універсальним та особливим не можна вмістити жодного проміжного елемента, жодні жанри чи роди не можуть бути “загальноприйнятими” “*generalia*”¹¹. Таке розуміння поняття естетичних жанрів дуже важливе. Проте ми і далі залишаємося лише на половині шляху. Адже оскільки ця низка мистецьких творів, які розраховують на загальне, — це даремне зусилля, і йдеться не про підбір історичних та стилістичних прикладів, а про їхню сутність, то може бути, що філософи мистецтва відмовлялися від найбагатших ідей трагічного і комічного. Адже в них не сукупність приписів, ні. У кожній драмі можна порівняти стислість чи реалістичність образів, — вони зовсім не піддаються порівнянню, вони несумісні. Тож філософи не висувають жодних претензій, не прагнуть на підставі конкретних спільних ознак в'язати “між собою” кілька запропонованих поетичних творів. Навіть якщо чиста трагедія чи власне комічна драма, що мають право так називатися, не повинні існувати, ці ж ідеї можуть зберігатися. Для цього їм і прислужиться дослідження, яке спочатку не в'яжеться з усім тим, що б визначалося як трагічне чи комічне, а оглядається за “екземплярним”, і характеризує лиш один “розсіяний” фрагмент. “Масштабові” для рецензента вона не сприяє. Критика, як і критерії для створення відповідної термінології, пробний зразок філософського ідейного вчення про мистецтво утворюються не завдяки зовнішнім порівнянням, а іманентно, у розвиткові мови форму-

вання твору, яка виводить зміст, враховуючи вплив твору. Додамо, що видатні твори, у яких на перший план не “проступає” жанр, є якраз поза жанром. Видатний твір або творить жанр, або ж усуває його, а в досконалому варіанті ці два процеси поєднуються.

ПОХОДЖЕННЯ

Незважаючи на те, що дедуктивний розвиток мистецьких форм не можливий, а критика передбачає послабити правила, критика назавжди залишиться останньою інстанцією, що керуватиме мистецтвом. У цьому причина жахливого скептицизму. Критику можна порівняти з глибоким “відпочинком” думки, після якого ця думка здатна, не поспішаючи та без труднощів, згубитися. Про найнезначніше йтиметься там, де спостереження зануриться повністю у твір та в форму мистецтва, щоб визначити їхній зміст.

Поспіх дуже позначається на наших спостереженнях, коли ми силоміць нищимо чужу власність; це характерне невігласам і не є нічим іншим як нікчемністю обивателя. У справжній контемпляції, навпаки, відвернення від дедуктивного способу поєднується з досвідченішим, завжди ревним поверненням до феноменів, які ніколи не потрапляють у небезпеку залишитись предметами, що похмуро дивують, доки їхнє зображення (водночас і зображення ідей) буде звільнене, а в цьому звільненні з'явиться й поодинокість. Цілком зрозуміло, що радикалізм, обкрадаючи естетичну термінологію, змусить філософію мистецтва замовкнути, і у Кроче це останнє слово. Це означатиме: “Відкидати теоретичну цінність абстрактної класифікації — не значить відкидати теоретичної цінності будь-якої генетичної або конкретної класифікації, що, до речі, взагалі не є “класифікацією”, її радше називають історією”¹². Цією суворою сентенцією автор викреслює, — щоправда, на жаль, надто поспішно — основу вчення про ідеї. Психологізм, який визначає мистецтво як “вираження” і не підпорядковує його “інтуїції”, залишається для Кроче непоміченим. Для Кроче залишається прихованим, і те, що він позначає як “генетичну класифі-

кацію” спостереження, що узгоджується з вченням про види мистецтва в контексті походження. Походження хоча загалом є історичною категорією, однак воно не має нічого спільного з виникненням. Походження не передбачає творення “вихідного”, воно радше передбачає “вихід” не внаслідок творення і знищення. Походження пов’язане з творенням, мов круговерт, і захоплює у свою ритміку матеріал виникнення. В оголеній відвертості фактичного матеріалу первісне ніколи не дозволить себе пізнати, і лише його ритміка залишається відкритою для подвійного бачення. Ритміка хоче бути пізною як “реставрація”, як відновлення, з одного боку, і з іншого — як незавершене, незамкнене. У кожному феномені походження виокремлюється образ, у якому ідея знову стає суперницею історичному світові, поки в тотальності власної історії ця ідея не стане викладеною і, отже, завершеною. Отже походження не виходить за межі тривалості факту, а торкається його до- і післяісторії. Особливості ліній філософського спостереження накреслені в діалектиці, походження. У всьому суттєвому діалектика виявляє неповторність і повторюваність, які взаємно зумовлені. Отже, категорія походження є не¹³ суто логічною, як вважає Коген, а історичною. Гегелівське “Це гірше для фактів” нам відоме. По суті, це означає, що заглиблення у “взаємозв’язки” сутності — це справа філософа, а самі взаємозв’язки сутності залишаються самими собою, якщо вони нічого не виражають у фактах. Ця ідеалістична позиція розвивається, віддаючи напризволяще основу ідеї походження. Адже будь-який доказ походження мусить бути підготовлений до істинності того, на що вказуємо. Усе, що не здатне довести своєї істинності, даремно себе “називає”. Такі роздуми, здається, незаперечно усувають для найвищих предметів філософії різницю між *questio juris* та *quaestio facti*. Отже, не обов’язково, щоб кожний попередній “факт” як момент, що виражає сутність, потрібно приймати без застережень. Завдання дослідника починається там, де факт гарантований, а це можливо тоді, коли найглибінніша

структура цього факту виявляється настільки суттєво, немов її виявляє саме походження. Будь-який справжній “відбиток” походження у феноменах є предметом відкриття, яке своєрідно поєднується з пізнаним. У вторинному, “дивакуватому” явищі феноменів, у дуже кволих та безсилих спробах, як і в надто “зрілих” явищах часу відкриття і сьогодні вносять щось нове. Ідея приймає багато історичних відтворень, але не для того, щоб конструювати з них єдність і замовчувати усунення спільного елемента ідеї та поняття. Між зв'язками окремого немає жодної аналогії: окреме в понятті залишається тим, чим було, — окремим, в ідеї воно стає тим, чим не було, — тотальністю. Це його платонівське “звільнення”.

МОНАДОЛОГІЯ

Філософська історія — наука про походження, яка з віддалених екстрем і з уявних ексцесів розвитку виводить конфігурацію ідеї. Таку конфігурацію філософська історія виводить із того, що можуть існувати позначені певною тотальністю сумісні за змістом суперечності. За жодних обставин зображення не можна розглядати як вдале, доки не врахуємо всіх можливих у ній екстрем. Проте це врахування залишається уявним. Походження, охоплене в ідеї, сприймає історію як зміст, а не як подію, що привертає до себе увагу. У глибині — лише йому відома історія; історія — не в хаотичній безмежності, а в тому, що стосується найсуттєвішого буття і прагне охарактеризувати свою “до- і післяісторію”. Але до- і післяісторією звільнення є не чиста, а природна історія. Життя творів та форм, що в цьому захистку незатьмарене людським втручанням і вільно розвивається, — це природне життя.¹⁴ Коли звільнене буття констатується в ідеї, то невласлива, природна історична до- і післяісторія залишається віртуальною. Прагматично вона вже не дійсна, але, як природну історію, тепер на завершальному етапі її можна “зчитати” з буття. Отже, у старому змісті тенденція всіх філософських означень поняття утверджується по-новому: констатувати творення феноменів у їхньому бутті.

Бо поняття буття філософської науки живиться не за рахунок феномена, а за рахунок знищення власної історії. Поглиблення історичних перспектив у тих самих дослідженнях — чи спрямовано це на минуле, чи майбутнє — принципово не знає жодних меж. Таке поглиблення дає ідеї цілковиту свободу. Структура свободи, яка контрастно виражає тотальність до невід'ємної ізоляції, монадологічна. Ідея виступає монадою. Буття, що входить у монаду зі своєю до- та післяісторією, приховано подає затемнений та стисліший образ світу ідей, тоді як у монадах “Метафізичного твору” від 1686 року всі інші нечітко подані в одному. Ідея — це монада; у ній всі інші феномени постійно репрезентуються як в об'єктивній інтерпретації. Що вищий рівень впорядкованості ідей, то досконаліші закладені у них репрезентації. Отже, реальний світ міг би стати завданням, у тому сенсі, що варто глибоко проникати в усе дійсне, щоб у ньому розкрилась об'єктивна інтерпретація світу. З огляду на таке завдання “заглиблення” не видається загадковим, що мислитель монадології був засновником обчислення безконечно малих величин. Ідея — це монада. Інакше кажучи, це означає: кожна ідея містить у собі образ світу. Завдання зображення ідей — щонайменше змалювати цей образ світу в його “скороченому” варіанті.

НЕХТУВАННЯ БАРОКОВОЮ ТРАГЕДИЄЮ ТА ЇЇ КРИВОТЛУМАЧЕННЯ

Історія дослідження німецького бароко в літературі надає аналізу однієї зі своїх форм парадоксального змісту, аналізу, що не дотримується встановлених правил та тенденцій, насамперед метафізики цієї форми. Усе ж характерно, що серед різноманітних перешкод на шляху огляду поетичних творів цієї епохи одна з найвагоміших полягає у важливому, як завжди, та все-таки “збентеженому” образі, особливо притаманному драмі. Саме драматична форма вневнішше, ніж інші, апелює до історичного відгону. Барокова форма цього позбавлена. Відновлення літературного доробку Німеччини, що починається

від романтизму, ще досі майже не торкнуло поетичного мистецтва бароко. Перш за все це була драма Шекспіра, чие багатство та свобода творчості залишалися прихованими перед одночасними німецькими спробами поетів-романтиків, чия серйозність перебувала у становленні; загалом непопулярні спроби освіченої бюрократії вважалися сумнівними. Наскільки визначними насправді були заслуги цих мужів у змаганні за мову та популярність, настільки свідомою була їхня участь у творенні національної літератури; у праці поетів-романтиків домінували абсолютистські принципи: усе для народу, жодної участі народу (немовби вони могли наздогнати філологів зі школи Грімм та Лахмана). Дух, який перешкоджав тим, хто працював на підмостках німецької драми, повернутися до матеріялу німецької народності, створює не менше гнітюче насильництво їхніх жестів. Та все ж ні німецька легенда, ні німецька історія не відіграють жодної ролі в бароковій драмі. Але й поширення історичного плану в германських студіях в останній третині сторіччя не пішло на користь бароковій трагедії. Нестійка форма залишається і для науки, для якої критика стилю та аналіз форми були допоміжними дисциплінами останнього рангу, а фізіономії авторів, що похмуро позирали з незрозумілих творів, могли надихати на історико-біографічні нариси лише небагатьох. Крім того, про вільний чи навіть "кумедний" розвиток поетичної винахідливості в цих драмах взагалі не йдеться. Навпаки, драматурги епохи думали, що мають завдання створити форму світської драми. Вони, починаючи від Гріфа аж до Гальмана, (часто в шаблонних репризах), докладали зусиль, щоб досягнути своєї мети, проте німецька драма часів контрреформації ніколи не мала гнучкої форми, яка б відгукувалася на будь-який віртуозний порив; таку форму зміг створити Кальдерон. Вона існувала, тому що обов'язково була породжена своїм часом, у надзвичайно могутньому напруженні, і це єдине могло б засвідчити, що жоден суверенний геній не надав цій формі вираження. Та все ж центр тяжіння усіх ба-

рокових трагедій саме у формі. Що окремий поет у цьому міг зрозуміти, залишається беззаперечно її обов'язком, а обмеженість поета не завдає шкоди її глибині. Таке сприймання — передумова дослідження. Обов'язковим, однак, залишається спостереження, здатне піднести форму на рівень споглядання, коли розкриває в ній інше, ніж просто абстракцію на фоні поетичного мистецтва. Ідея форми, як уже було сказано, становить не менш живий елемент, ніж конкретний поетичний твір. Якщо порівняти форму трагедії з окремими спробами бароко, то ця форма однозначно багатша. Як кожна (навіть трактована як невживана) мовна форма, вона спроможна бути не лише свідченням того, хто її відтворює, а й документальним підтвердженням життя та можливостей мови. Будь-яка мистецька форма містить характерний для неї, а не лише для окремого твору індекс конкретного об'єктивного оформлення мистецтва. Це спостереження колись було закритим для дослідження вже тому, що історія форми та аналіз форми зникали з поля зору. Але не тільки тому. З набагато більшим успіхом тут діяв некритичний погляд на барокову теорію драми. Це теорія Арістотеля, яку застосовували до тенденцій цієї епохи. У більшості творів це порівняння було перебільшеним. Не досліджуючи дефінітивних причин цієї варіації, усі виявляли готовність говорити про непорозуміння, а звідси й висновок, що драматурги епохи нічого суттєвого не зробили, крім незрозумілого використання почесних прецедентів. Трагедія німецького бароко виявилась карикатурою на античну трагедію. У цю схему без труднощів увійшло те дивне, варварське, що приваблювало у творах. Їхня фабула спотворювала античну королівську драму, її надмірність та зверхність — шляхетний патос еллінів, а кровожерливий заключний ефект — трагічну катастрофу. Отже, драма виявилась невдалим ренесансом трагедії. Так навіязується й подальша класифікація, яка, врешті-решт, зробила неможливим погляд на цю форму: трагедія як ренесансна драма у своїх наймаркантишних рисах була обтяжена водночас багатьма огид-

ними рисами стилю. Довший час ця “інвентаризація” залишалась не виправленою завдяки авторитетові реєстрів історичного матеріалу. Через це найдостойніший твір Штахеля “Сенека і німецька ренесансна драма”, на якому ґрунтується ця література, позбавлений будь-якого вартого уваги розуміння, не обов’язково цілеспрямованого. У праці про ліричний стиль XVII сторіччя. Штрих розкрив цю еквівокацію, яка здавна паралізувала дослідження. “Стиль німецького поетичного мистецтва XVII сторіччя намагаються окреслити як ренесанс, та якщо під цим розуміти щось глибше, ніж лише нереальне наслідування античного апарату, то це виявиться помилковим і свідчитиме про достатню історичну орієнтацію стилю в літературознавстві, бо це сторіччя нічого не мало від класичного духу ренесансу. Стиль поетичного мистецтва радше бароковий, навіть тоді, коли не лише думаємо про надмірність та перевантаження, а й звертаємося до глибших принципів зображення”¹⁵.

Наступна помилка, яка з дивовижною наполегливістю збереглась в історії цього літературного періоду, пов’язана з упередженням критики до стилю. Йдеться про те, що сцена ніби віддалена від драматургії. Мабуть, так трапляється не вперше, причина в тому, що сцена “заграє” до думки, того ніколи не було; так само твори ніколи не причинялися до того, щоб сцена “відмовляла” їм у послугі. Принаймні в інтерпретації Сенеки натрапляємо на контрверсії, рівнозначні з попередніми дискусіями про барокову драму. Щодо цього виникає заперечення, для бароко зберігається столітня фабула, успадкована ще від А. В. Шлегеля¹⁶ аж до Лямпрехта¹⁷, чия драма була лише твором для читання. У стійких процесах, що вимагають видовищ, з особливою силою промовляє якраз театральне мистецтво. Навіть теорія принагідно наголошує на сценічних ефектах. Афоризм Горація *Et prodesse volunt et delectare poetae* схиляє Бухнерську поетику до запитання про те, що *можна* мислити про трагедію, і дає відповідь: стосовно змісту — ні, лише стосовно театального зображення.¹⁸

“ВИЗНАННЯ”

Дослідження, яке з багатьма упередженнями постало перед драмою, у своїх спробах об'єктивно вшанувати її, що так чи інакше повинно було б бути відокремленим, тільки б посилило плутанину, з якою від самого початку стикається осмислення стану речей. Такий аналіз може виявити, як дія барокової трагедії викликає страх і співчуття, на які Арістотель указував як на такі, що впливають на глядача. Лише з цього неможливо зробити висновок, що це справжня трагедія, оскільки Арістотель ніколи не намагався стверджувати, що лише трагедія здатна викликати страх і співчуття. Слушні зауваження виявляємо в іншого автора: завдяки студіям Лоґенштайн увійшов в життя “минулого світу” настільки, що забув про своє життя й у вираженні, мисленні та почуваннях зрозумілим видавався античній публіці, аніж публіці свого часу”¹⁹. Вільше, ніж такої екстравагантности, треба було б вимагати зауваження, що взаємозв'язок дій ніколи не зможе визначити мистецької форми. “Завершення мистецького твору “у собі” є вічною необхідною потребою! Хіба повинен був Арістотель, який володів найдосконалішим, думати про ефект! Як прикро!”²⁰. Так вважає Гете. Однаково, чи Арістотель захищений від підозр, і забороняють Гете висловлюватися про нього, ніби психологічна впливова дія, яку визначив Арістотель, цілковито випадає з мистецько-філософських дебатів про драму, а саме це є основою методу. Про це писав Вільямовіц-Меллендорф: “Варто звернути увагу, що κάθαρσις не може бути визначальним щодо роду драми; навіть тоді, коли афекти, через які діє драма, хотілося б визнати такими, що “творять” рід, тоді злощасна пара — страх і співчуття — залишались би недостатніми”²¹. Ще дуже невдалою спробою врятувати трагедію за допомогою Арістотеля є таке “визнання”, яке разом із судженням досить легко хоче довести “необхідність” цієї драми. В історії проблеми необхідність виявлення всюди апіорна. Неправдиве слово-прикраса “для необхідности”, яким часто декорують барокову трагедію, переливається ба-

гатьма барвами. Воно має на увазі не лише історичну трагедію як контраст до звичайного випадку, а й суб'єктивне *bona fides* (щиросердно, добросовісно) контраст до віртуозного твору. Про те, що твір неодмінно походить від суб'єктивного задуму автора, нічого ще не сказано. Не інакше виглядає і з "необхідністю", що сприймає твори чи її форми як попередні ступені майбутнього розвитку у проблематичному взаємозв'язку. "Нехай його природне поняття та його мистецьке бачення були б розірвані та розшматовані; що ж далі процвітатиме нев'янучим, неушкодженим та невтраченим, то це матеріальні відкриття й особливо технічні винаходи XVII сторіччя"²². Так повеображення рятує поетичне мистецтво цього часу. "Необхідність"²³ оцінювати виявляється у сфері еквівокацій і "виявляє себе" із єдиного естетично важливого поняття необхідності. Це те, про що згадує Новалис, коли говорить про апіорність мистецьких творів як про їхню необхідність, яку вони зі собою "приводять". Відразу впадає у вічі, що апіорність піддається єдиному аналізу, який охоплює навіть глибину її метафізичного змісту. Модерантиська "оцінка" ухиляється від цього. Вкінці також і Цезарівська спроба так само піддається сумніву. Коли в ранніх творах мотиви цілком іншого спостереження відступали, то в останньому викликає здивування те, як повноцінні думки та точні спостереження через систему класичної поезики, якої вони свідомо стосуються, дають найкращі результати. Врешті-решт, тут менше промовляє класичне "звільнення", ніж некомпетентне вибачення. У пізніших творах на цьому місці намагається віднайти себе Тридцятилітня війна. Вона відповідає за всі огріхи, які в цій формі варті засудження. "Ce sont, a-t-on dit bien des fois, des pièces écrites par des bourreaux et pour des bourreaux. Mais c'est ce qu'il fallait aux gens de ce temps là. Vivant dans une atmosphère de guerres, de lutttes sanglantes, ils trouvaient ces scènes naturelles; c'était le tableau de leurs moeurs qu'on leur offrait. Aussi goûtèrentils naïvement, brutalement le plaisir qui leur était offert".²⁴

БАРОКО ТА ЕКСПРЕСІОНІЗМ

Дослідження сторіччя безнадійно далеко відійшли від критичного осмислення форми трагедії. Синкретизм культурно-історичного, літературно-історичного та біографічного спостереження, які повинні були замінити мистецько-філософську чутливість, знаходять у новому дослідженні протилежність делікатнішої структури. Як хворий у гарячці ці сприйнятливі на слух слова переносить у світ уявлень, що його наздоганяють, так само й дух часу підхоплює свідчення минулих чи майбутніх віддалених світів *духів, щоб вирвати їх для себе й жорстоко приєднати до власних непевних самостворених фантазій*. Це стосується також їхньої сигнатури: жоден новий стиль, жодна невідома народність не має такого місця, яке б незабаром з повною очевидністю не промовило до почуттів сучасників. Це фатальне патологічне навіювання, завдяки якому історик через "підміну"²⁵ намагається зайняти місце творця, немов він також є інтерпретатором власного твору, отримало назву "проникнення"; у цій назві під критичним методом виступає наперед звичайна цікавість. Тут несамостійність сучасної генерації здебільшого страждає від імпазантної могутності бароко. Переоцінка, яка відбулася із приходом експресіонізму (хоча поетика школи Георге²⁶ її не торкнулася), дотепер призвела лише в поодиноких випадках до справжнього розуміння, що розкриває нові взаємозв'язки не між модерним критиком та його справою, а в самій справі²⁷. Але цінність давніх застережень змінюється. Дивовижні аналогії з сучасним станом німецького письменства завжди давали новий привід для переважно сентиментального, та все ж позитивно спрямованого заглиблення в бароко. Вже 1904 року один літературний історик цієї епохи пояснював: "Мені здається... немовби мистецьке почуття впродовж двох сторіч за своєю суттю не було тісно споріднене з бароковою літературою XVII сторіччя, яка, як і мистецьке почуття наших днів, шукає власного стилю. Усередині порожні або ж у глибині розтривожені, ззовні поглинуті технічними формальни-

ми проблемами, які спочатку, здавалося, ледь торкалися питань екзистенції того часу, такою була характеристика більшості барокових поетів нашого часу, які залишали відбиток на власній продукції²⁸. Та згодом зміст цих сентенцій, які сприймають із обережністю, утвердився в ширшому розумінні. 1915 року з'являються "Троянки" Верфеля, що стало початком експресіоністської драми. Не випадково цей матеріал є і в Опіца на початку барокової драми. В обох творах поет враховував гучномовець та резонанс голосіння. Для цього потрібно було в обох випадках не мистецького розмаху широкого поля, а мистецтва віршування, вишколеного на драматичному речитативі. Особливо в мовній ділянці впаде у вічі аналогія прагнень із нещодавніми та сучасними. Усім їм притаманне форсування. Формація цих літератур виростала не тільки зі спільного, ніби могутньої вишуканістю, вона намагалася прикрити зникнення важливої продукції в письменстві. Як експресіонізм, так і бароко, — це періоди не стільки мистецького вправління, скільки невід'ємного "прагнення" мистецтва. Таке завжди спостерігаємо в так звані часи занепаду. Найвище досягнення мистецтва — це ізольований завершений твір. Однак інколи твір сам залишається досягненням для епігона. Це часи "занепаду" мистецтв, часи їхнього "прагнення". Тому Рігль виявив цей термін саме в останньому мистецтві Римської імперії. Доступною для прагнення є лише форма, але ніколи не буває доступним окремий відомий твір. У цьому прагненні полягає актуальність бароко після занепаду німецької класицистичної культури. Тут і прагнення створити в мові стиль рустики, який, здавалось, сприймав мову як зрілу. Спроби злити з пояснювальним словом прикметники, які не вживаються з прислівниковим значенням, не є чимось новим тепер. "Великий танець", "великий вірш" (що означає епос) — це барокові вислови. Неологізми грапляються всюди. Сьогодні, як і колись, "промовляє" боротьба за новий патос. Поети самі намагалися заволодіти найглибиннішою творчою силою, яку мала конкретна лагідна мета-

форика. Менше у притчах, ніж у порівняннях, поети шукали власного вшанування, немов творення мови було безпосереднім завданням поетичного пошуку слова. Перекладачі бароко відчували радість у грандіозних вираженнях, які сучасні перекладачі вважають архаїзмами. Перекладачі бароко вважали, що в таких виразах виявлені джерела мовного життя. Це насильництво завжди є ознакою продукції, у якій сформоване вираження справжнього змісту ледь "бороняться" перед конфліктом звільнених сил. На тлі такої розірваності сучасність віддзеркалює певні сторони барокового духу, віддзеркалює аж до деталей мистецької майстерності. Державному романові, якому, як і сьогодні, тоді посвячувалися відомі автори, протиставляються пацифістські висловлювання літераторів про *simple life*, про природну доброту людини сьогодні. Літераторів, чие існування розгортається у сфері, віддаленій від діяльної народності, знову руйнує амбіція, задовольняючи яку, тодішні поети, однак, були щасливішими за сучасних. Адже Опіц, Гріф, Логенштайн спромоглися надати державним установам добре оплачену допомогу. І тут ця паралель сягає своєї межі. Кожен бароковий літератор почувався прив'язаним до ідеалу абсолютистського духу, який підтримували церкви обох конфесій. Позиція її сучасних нащадків якщо не вороже налаштована до держави, революціонерська, то відзначена браком державної ідеї. Нарешті, попри деякі аналогії, не варто забувати про велику диференційність: у Німеччині в XVII сторіччі література (хоча нація недооцінювала її) відіграла значну роль у новому народженні цієї ідеї. Двадцять років німецького письменства на противагу всьому, що мусило роз'яснювати його участь в епосі, як завжди, відображають підготовлений занепад

PRO DOMO

Могутньою силою є враження, здатне зараз за допомогою екзальтованих мистецьких засобів відтворити “споріднені” тенденції в німецькому бароко. Література, використовуючи власну техніку, однорідне багатство своїх продукцій та силу доказів своєї вартості, намагається примусити замовкнути світ та майбутні покоління, на противагу цьому варто наголосити на необхідності суверенної позиції, як до цього нав’язує зображення ідеї якоїсь форми. Небезпека звалитися з висоти пізнаного у страхотливе провалля барокового повчання не залишається поза увагою. Знову в цих імпровізованих спробах унаочнювати зміст епохи натрапляємо на виразне почуття оманливості. Погляд переміщує нас на її стиглий у суперечностях дух. “Також найінтимніші звороти бароко автентичні”.²⁹ Лише одне, на перший погляд несприйнятливим для тоталітаризму спостереження, яке “приблукало” здалека, може в аскетичній школі якось скріпити дух, це дозволить йому, розглядаючи власну панораму, зберігати свою могутність. Спробою такого навчання і є те, що ми намагалися тут описати.

ПРИМІТКИ

1. cf. Emile Meyerson: De l'explication dans les sciences. 2 Bde. Paris 1921. Passim.
2. Hermann Güntert: Von der Sprache der Götter und Geister. Bedeutungsgeschichtliche Untersuchungen zur homerischen und eddischen Göttersprache. Halle a. d. S. 1921. S. 49. - cf. Hermann Usener: Götternamen. Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung. Bonn 1896. S.321.
3. Jean Hering: Bemerkungen über das Wesen, die Wesenheit und die Idee. In: Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung 4 (1921), S. 522.
4. Max Scheler: Vom Umsturz der Werte. Der Abhandlungen und Aufsätze 2., durchges. Aufl., 1. Bd. Leipzig 1919. S. 241.
5. Konrad Burdach: Reformation, Renaissance, Humanismus. Zwei Abhandlungen über die Grundlage moderner Bildung und Sprachkunst. Berlin 1918. S. 100 ff.
6. Burdach l. c. S. 213 (Anm.).
7. Fritz Strich: Der lyrische Stil des siebzehnten Jahrhunderts. In: Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte. Franz Muncker zum 60. Geburtstage dargebracht von Eduard Berend [u.a.]. München 1916. S. 52.
8. Richard M[oritz] Meyer: Über das Verständnis von Kunstwerken. In: Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Litteratur 4 (1901) (= Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Litteratur und für Pädagogik 7). S. 378.
9. Meyer l. c. S. 372.
10. Benedetto Croce: Grundriß der Ästhetik. Vier Vorlesungen. Autorisierte deutsche Ausg. von Theodor Poppe. Leipzig 1913. (Wissen und Forschen. 5.) S.43.

11. Croce l.c. S.46.
12. Croce l.c. S.48.
13. cf. Hermann Cohen: Logik der reinen Erkenntnis. (System der Philosophie. 1.) 2. Aufl., Berlin 1914. S. 35/36.
14. cf. Walter Benjamin: Die Aufgabe des Übersetzers. In: Charles Baudelaire: Tableaux parisiens. Deutsche Übertragung mit einem Vorwort von Walter Benjamin. Heidelberg 1923. (Die Drucke des Argonautenkreises. 5.) S. VIII/IX.
15. Strich l. c.S. 21.
16. cf. August Wilhelm von Schlegel: Sämtliche Werke. Hrsg. von Eduard Böcking. 6. Bd.: Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur. 3. Ausg., 2. Theil. Leipzig 1846. S. 403. - Auch A[ugust] W[ilhelm] Schlegel: Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst. (Hrsg. Von J[akob] Minor.) 3. Teil ((1803-1804)): Geschichte der romantischen Litteratur. Heilbronn 1884. (Deutsche Litteraturdenkmale des 18. Und 19. Jahrhunderts. 19.) S. 72.
17. cf. Karl Lamprecht: Deutsche Geschichte. 2. Abt.: Neuere Zeit. Zeitalter des individuellen Seelenlebens, 3. Bd., 1. Hälfte (= der ganzen Reihe 7. Bd., 1. Hälfte). 3., unveränd. Aufl., Berlin 1912. S. 267.
18. cf. Hans Heinrich Borchardt: Augustus Buchner und seine Bedeutung für die deutsche Literatur des siebzehnten Jahrhunderts. München 1919. S. 58.
19. Conrad Müller: Beiträge zum Leben und Dichten Daniel Caspers von Lohenstein. Breslau 1882. (Germanistische Abhandlungen, 1.) S. 72/73.
20. Goethe: Werke. Hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen [= Weimarer Ausgabe]. 4. Abt.: Briefe, 42. Bd.: Januar-Juli 1827. Weimar 1907. S. 104.
21. Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf: Einleitung in die griechische Tragödie. Unveränd. Abdr. aus der 1. Aufl. von Euripides Herakles I, Kap. I-IV. Berlin 1907. S. 109.
22. Herbert Cysarz: Deutsche Barockdichtung. Renaissance, Barock, Rokoko. Leipzig 1924. S. 299.
23. cf. J[ulius] Petersen: Der Aufbau der Literaturgeschichte. In: Germanisch-romanische Monatsschrift 6 (1914), S. 1-16 u. S. 129-152; bes. S. 149 u. S. 151.
24. Louis G. Wysocki: Andreas Gryphius et la tragédie allemande au XVII^e siècle. Thèse de doctorat. Paris 1892. S. 14.

25. Petersen l. c. S. 13.

26. cf. Christian Hofman von Hofmanswaldau: Auserlesene Gedichte. Mit einer Einleitung hrsg. von Felix Paul Greve. Leipzig 1907. S. 8.

27. cf. jedoch Arthur Hübscher: Barock als Gestaltung antithetischen Lebensgefühls. Grundlegung einer Phaseologie der Geistesgeschichte. In: Euphorion 24 (1922), S. 517-562 u. S. 759-805.

28. Victor Manheimer: Die Lyrik des Andreas Gryphius. Studien und Materialien. Berlin 1904. S. XIII.

29. Wilhelm Hausenstein: Vom Geist des Barock. 3.- 5. Aufl., München 1921. S. 28.

КОМЕНТАРІ

Ляйбніц, Готфрід Вільгельм (1646-1716) — німецький філософ-ідеаліст, математик, фізик і винахідник, історик, мовознавець.

Rocher de bronze (фр.) — “бронзова скеля”, фрагмент вислову Фрідріха Вільгельма I Пруського “я зроблю суверенітет стабільним, наче бронзову скелю”.

Шелер, Макс (1874-1928) — німецький філософ-феноменолог. Найвідоміша праця “Формалізм у етиці та матеріально-ціннісна етика”, у якій він вибудовує ієрархію цінностей — об’єктивних ознак, що виявляються у людських почуттях і мають пізнавальний характер, так звана “логіка почуття” на противагу “логіці інтелекту”.

Фолькельт, Йоганнес (1848-1930) — німецький філософ-ідеаліст, психолог і естетик.

Бурдах, Конрад (1859-1936) — німецький германіст, дослідник поезії та мови в період від Середньовіччя до Реформації. Критикував “історичні легенди”, що спотворюють образ доби Ренесансу, творять хибне враження від епохи. На його думку, Відродження було “світовою культурою”, особливо в мистецькому сенсі. Початок Відродження слід розглядати не в європейському, а в національному аспекті, з відповідними висновками про оригінальність, автентичність цієї епохи.

Буркгардт, Якоб (1818-1897) — швайцарський історик та філософ культури. Був зачинателем напрямку в історіографії, який на перший план висуває не політичну історію, а історію духовної культури. Як історик культури, займався проблемами Давньої Греції, Відродження, бароко. Головна праця “Культура Італії в епоху Відродження”, у якій він подає низку яскравих картин культурного побуту Ренесансу, організованих навколо наскрізної ідеї ренесансного індивідуалізму, в якому Буркгардт вбачає джерела новоевропейського буржуазного світовідчуття.

Трьольч, Ернст (1865-1923) — німецький протестантський теолог, філолог, соціолог та історик релігії. Під кінець життя виступив із низкою праць з філософії історії, у яких виявилися впливи ідей “філософії життя” В. Дільтея та Баденської школи неокантіанства, зокрема, О. Шпенглера. У цих працях Трьольч наголошував на одноразовості та неповторності історичного процесу, уявлення про культуру як про неперервне становлення та індивідуальну цілісність. В етиці вважав найвищою етичною засадою європейської культури розвиток окремої людини, що зумовило його перехід від неокантіанства до персоналістичної монадології.

Веризм (лат. *verus* — *правдивий*) — реалістичний, близький до натуралістичного, напрям в італійській літературі та мистецтві, сформований в останній третині XIX сторіччя. Заснував Дж. Верга, розвинули Л. Капуан, Дж. Пуччіні та ін. Веризм проголошувався універсальним напрямом, а роман із сучасного життя — універсальним жанром, шляхом до створення нової літератури, перейнятої гострими соціальними проблемами, соціальна несправедливість тлумачилася як фатальний закон.

Майер, Ріхард Мориц (1860-1914) — німецький історик літератури, автор ґрунтовної біографії Гете.

Кроче, Бенедетто (1866-1952) — італійський філософ-ідеаліст, історик, літературознавець, критик, публіцист, політичний діяч. У своєму філософському розумінні пізнання провідну роль відводив інтуїції, яка, на відміну від логічного мислення, досягає світ у його конкретності, неповторній індивідуальності. Інтуїція втілюється у безмежному розмаїтті творів мистецтва. Тому філософія інтуїції є естетикою, що її Кроче визначав як “науку про вираження”, ототожнюючи її з “загальною лінгвістикою”. Суть поезії Кроче вбачав у “чистій” або “ліричній” інтуїції, вільній від логічних чи моральних завдаць, а тому протиставляв її прозі, яка виражає моральні, інтелектуальні та культурні цінності.

Коген, Герман (1842-1918) — німецький філософ-ідеаліст, очолював Марбурзьку школу неокантіанства. Стверджував примат етики над наукою, розглядаючи першу як логіку волі. Теоретичне пізнання і право, наука та права держава складають, за Когеном, фундамент культури та передумову свободи людської особистості, головної мети історичного розвитку.

Грімм, брати Якоб (1785-1863) та Вільгельм (1786-1859) — німецькі філологи. Близькі до німецьких романтиків, брати Грімм опублікували середньовічні тексти “Квітник троянд”, “Рейнеке-Лис” тощо. Основоположники мітологічної школи у фольклористиці. Видання “Дитячих і родинних казок” та “Німецьких переказів” збагатили світову літературу. В примітках до казок дослідники наводили паралелі з фольклору європейських народів, пояснюючи схожості існуванням спільного “праміту”, успадкованого від єдиного предка. Для німецького мовознавства вагоме значення мали їхні праці “Історія німецької мови” та “Німецька граматики”.

Лахман, Карл (1793-1851) — німецький філолог, засновник (разом з Якобом Гріммом), давньогерманської філології, спеціального дослідження пам’яток давньої німецької літератури. Основний предмет досліджень — “Пісня про Нібелунгів”.

Гриф, Грифіус чи Грайф (1616-1664) — німецький драматург, засновник німецької драми Нового часу. Історичні сюжети, трагедії, сатиричні комедії написані у народному дусі.

Гальман, Йоганн Христіян (1640-1704) — німецький драматург-трагік.

Штрих, Фріц (1882-1963) — швейцарський професор-германіст.

Лямпрехт, Карл (1856-1915) — німецький історик позитивістсько-ліберального спрямування. У багатотомовій “Історії Німеччини” намагався створити синтетичну картину розвитку німецького народу, прагнучи поставити у центр дослідження історію культури у широкому розумінні, включаючи економіку та суспільні відносини. Історичний процес Лямпрехт тлумачив як закономірний еволюційний розвиток, головним змістом якого є культурний процес, а носієм — нація. Головною рушійною силою історії вважав розвиток соціальної психіки, типи якої визначають характер різних культурно-історичних епох. Поняття “культурно-історична епоха” він протиставляв марксистській категорії “суспільно-економічна формація”.

Et prodesse volunt et delectare poetae (лат.) — “Поети бажать бути корисними або розважати”, вислів Горація (*Arg poetica*, вірш 330).

Бухнер, Август (1591-1661) — німецький професор реторики, поетики.

фон Логенштайн, Даніель Каспер (1635-1683) — німецький письменник, важливий представник бароко в літературі. Його роман “Великодушний полководець Армініус” вважається вершиною жанру роману пізнього бароко, ключовим коментарем політичних обставин у Німеччині після Тридцятилітньої війни. Його трагедійні п’єси “Клеопатра”, “Агрипіна”, “Епіхарис”, “Ібрагім Султан”, позначені впливом Сенеки, відзначаються актуальною політичною проблематикою.

фон Вілямовіц-Меллендорф, Ульріх (1848-1931) — видатний німецький філолог-класик. Здійснив комплексний синтез філології та історії античної матеріальної культури. Його двотомник “Книга для читання грецькою мовою” — збірка блискуче прокоментованих зразків різних галузей грецької словесності. Творчість Вілямовіца свого часу дала змогу подолати застій у вивченні античної культури, сприяла її глибшому розумінню.

Цісар, Герберт (1896-1985) — чеський та німецький історик літератури. Займався головним чином літературою бароко. Представник національно орієнтованого історичного літературознавства.

Se sont, a-t-on dit bien des fois, des pièces écrites par des bourreaux et pour des bourreaux. Mais c’est ce qu’il fallait aux gens de ce temps là. Vivant dans une atmosphère de guerres, de lutttes sanglantes, ils trouvaient ces scènes naturelles; c’était le tableau de leurs mœurs qu’on leur offrait. Aussi goûtèrentils naïvement, brutalement le plaisir qui leur était offert (*фр.*) — “Як багато разів говорилося, це були твори, які написали кати і для катів. Але це якраз те, що було потрібно в той час людям. Живучи в атмосфері війни, кривавої боротьби, ці сцени видавалися їм природними; це були картини їхніх звичаїв, які для них зображали. А також наївні смаки, задоволення від грубости, що їх для них пропонували”.

Опіц, Мартін (1597-1639) — німецький поет-класицист, теоретик мистецтва. У своїй “Книзі про німецьке віршування” (1624) обґрунтував принцип силабо-тонічного віршування, що утвердився в німецькій поезії. Своїми поетичними творами, які мали прикладний характер, спиралися на досвід Античності та Відродження, Опіц увів нові форми, сприяв укріпленню літературної німецької мови, вивільненню поезії із застарілих середньовічних традицій.

БЕРЛІНСЬКЕ ДИТИНСТВО НА ЗЛАМІ ХХ СТОРІЧЧЯ

ПАРК ТІРґАРТЕН

Не вміти зорієнтуватися в чужому місті ще нічого не означає. От щоби заблукати тут так само, як у лісі, потрібна певна вправність. Тоді замість назв вулиць тому, хто заблукав, мусить вчуватися хрускіт хмизу, а вулички в центрі міста повинні підказувати йому, котра година, так само точно, як гірська ущелина. Це мистецтво я опанував пізніше, воно сповнило мою мрію, перші сліди якої залишились у лабіринтах на промокатках моїх зошитів. О ні, не перші, бо їм ще передували інші, які виявились тривкішими. Шлях до цього лабіринту, не без нитки Аріядни, пролягав через стрічкоподібний міст, м'який, ніжний вигин якого став для мене першим схилом пагорбу. Неподалік від його підніжжя була ціль — Фрідріх Вільгельм та королева Луїза. На своїх круглих п'єдесталах, немовби прикуті магічними віражами, здіймались вони з-поміж клумб. Більше ніж до властителів, я охоче звертався до їхніх п'єдесталів, бо те що на них відбувалося, було для мене ближчим. Щось схоже на лабіринт я помітив спостерігаючи звичайний широкий майданчик, який нічим не зраджував, що тут неподалік, лише за кілька кроків від корсо, дрожок та карет, спочиває в обіймах сну найрідкісніша, особлива частина парку. Знаки цього я бачив уже давно. Саме тут або ж неподалік мала призупинити свій хід Аріядна, поблизу якої я вперше (цього я більше ніколи не зміг забути) збагнув те, що пізніше торкнулось мене словом "любов". Та вміть біля джерела виринас "панна", яка вкриває

п'єдестал холодною тінню. Отож цей парк, який, як і кожен інший, був відкритий і доступний для дітей, став для мене загородженим, обтяжливим та незбагненним. Як рідко я розрізняв рибок у ставку Золотої рибки. Як багато обіцяла алея придворних мисливців, а як мало вона дотримувалась обіцяного. Як часто я шукав розлогих кущів, у яких розмістилась прикрашена маленькими вежами, у червоних, білих та голубих тонах альтанка. Як безнадійно щовесни повертається знову моя любов до принца Луїса Фердинанда, біля підніжжя п'єдесталу якого ростуть крокуси та нарциси. Цівка води, що відділяє мене від них, робить їх для мене недоторканими, вони немовби накриті скляним ковпаком. Так у холоді приречена спочивати краса, позначена шляхетністю, і я збагнув, чому Луїза фон Ляндау, із якою я разом сидів у товаристві, поки вона не померла, жила на березі Лютцова, поблизу чагарників, які сипали свій цвіт у води каналу. Згодом я знайшов нові куточки, про інші ж довідався навчаючись. Проте жодна дівчина, жодне переживання, жодна книга нічого нового не могли мені сказати про це. Тому коли згодом, за тридцять літ, один земляк, селянин із Берліну, потурбувався, щоб після повернення назад, його стежки пролягли через цей сад, у якому він посіяв мовчання. Він ішов попереду, і кожен шлях ставав для нього прірвистим. Дороги ці провадили донизу, до витоків самого буття, звичайно, до цього саду. На асфальті, по якому він ходив, його кроки пробуджували відлуння. Світло ліхтарів створювало двозначну тінь світла на цій землі. Маленькі сходишки, вестибюлі, підперті колонами, фризи та архітрави у віллах зоологічного саду вперше завдяки нам були виражені у слові. Перше — це сходові клітки, давні як і віконниці, хоча у внутрішніх заселених приміщеннях відчувалося багато змін. Я ще пам'ятаю вірші, які після закінчення уроків заповнювали інтервали ударів мого серця, коли я зупинявся на сходах. Вірші мерехтіли мені назустріч із шибок, коли з ніші виступала яскрава постать жінки, наче Сикстинська Мадонна з вінцем у руках. Граючись ремінцями сво-

го ранця, постукуючи по них кулачками, я відчитував: "Праця — окраса громадянина / Благословення — нагорода за старання". Двері будинку зачинилися внизу з легким зітханням, немов привид, опускаючись у могилу, увійшов у щілину замку. Надворі, мабуть, падав дощ. Одна з кольорових віконниць була відчинена, і в супроводі ритмічних звуків крапель я продовжував сходження нагору по сходинках. Однак серед плеяди каріатид та атлантів, що позирали на мене, найулюбленішими були для мене оті заплічені, які охороняли сліди кроків у буття чи до будинку. Бо вони вміли чекати. І їм було однаково, чи чекали вони на чужинців, на повернення старих богів чи на дитину, яка тридцять років тому з ранцем проскочила до їхнього підніжжя. У їхньому зображенні старий захід перетворився на античний, із якого західні вітри йшли назустріч морякам, що своє судно з яблуками Гесперидів пришвартовували на Ляндверканалі, біля мосту Геракла. І знову, як у часи мого дитинства, Гідра та Немейський Лев знайшли місце в глухій пустелі довкола Великої Зірки.

ЦІСАРСЬКА ПАНОРАМА

Захопливими були дорожні замальовки, що знаходилися в цісарській панорамі; байдуже в якій послідовності їх розглядати. Екран та місця для сидіння перед ним були розташовані по колу, кожен кадр зупинявся, і крізь вічко бляклими барвами виднілася далина. Місця завжди вистачало. Я вже був старшим хлопчиком, коли мода на цісарські панорами почала відходити, звично було мандрувати по колу від об'єктива до об'єктива у напівпорожньому залі. Музика у фільмі згодом розвіяла чари мандрів, бо зображення, яким здатна житись фантазія, нею ж і розкладається; у цісарській панорамі музики не було. Мені ж важливішим був той маленький ефект, що перешкоджав будь-якому оманливому чару, який виплітають пасторалі довкруг оаз чи траурні марші довкола зруйнованих мурів. Це був дзвіночок, що дзвенів за кілька секунд, перш ніж мінялося зображення. І щоразу, коли він звучав, гори аж до самого підніжжя,

міста у всіх своїх дзеркальних, блискучих віконницях, далекі мальовничі туземці, вокзали з їхнім жовтим чадом, пагорби з виноградними лозами аж до найдрібнішого листочка по вінця наповнювались смутним, жалібним прощальним настроєм. Удруге я переконався (раніше оглядання вже першого зображення підштовхувало до цього), що неможливо під час одного такого зібрання вичерпати сповна всієї благодати. І тоді виникала думка прийти сюди ще раз наступного дня, чого ніколи не робив. Та поки я прийняв остаточне рішення, будівля, від якої відділяла мене лише дерев'яна облямівка, розвалилася; зображення в кадрі похитнулось, щоб майнути ліворуч від мого погляду. Традиційне мистецтво постало перед обличчям XIX сторіччя. Саме вчасно, щоб зустрітися ще з бідермайером. 1822 року Даґер відкрив у Парижі свою панораму. Відтоді ці яскраві іскристі скриньки й акваріуми з красвидами та старовинними малюнками стають рідними на всіх модерних корсо та променадах. А тут, як у пасажах та альтанках, залюбки вешталися сноби та мистці. Згодом ці корсо перетворились на приміщення, де діти починали приятелювати з землею кулею, на якій найрадісніший, найгарніший, найбагатший зображеннями меридіан проходив уздовж цісарської панорами. Коли я вперше туди потрапив, епоха найделікатніших ведутів уже минула. Чарівність, чиєю останньою публікою була дівора, нічого не втратила від свого багатства. Одного дня пополудні вона захотіла подратувати мене перед прозорим зображенням містечка Ез, немовби я колись уже бавився в оливкових променях, що просочувались крізь листочки платанів на широкий бульвар Мірабо, у період, що, властиво, нічого спільного не має з іншими періодами мого життя. Бо ось що було дивовижним у цих подорожуваннях: їхній далекий світ не завжди видавався чужим, а туга, яку вони пробудили в мені, не завжди заманювала в невідоме, радше делікатно запрошувала час від часу повертатись у рідну домівку. Мабуть, це пов'язано з дією газового світла, що так лагідно торкалось усього. І коли падав дощ, мені не потрібно було затримуватися

біля афіш, на яких у двох колонках було розміщено точнісінько п'ятдесят зображень; я заходив усередину і зустрічав там на морських затоках та на кокосових пальмах те саме світло, яке вечорами падало на мою парту, коли я виконував домашні завдання. Неначе несправний ліхтар створював оті дивні сутінки, у яких зникали барви краєвиду. І красвид заступала пелена туману, напевне, я ще міг відчутти подув вітру та відгомін дзвонів, якби звернув на це більше уваги.

ТРІОМФАЛЬНА КОЛОНА

Вона стояла на широкій площі, неначе дата у відривному календарі, відзначена червоним. В останній день битви біля Седану її вартувало б знести. Однак коли я був маленьким, без дня Седану рік видавався неможливим. Після Седану залишились хіба ще урочистості. Тому, коли 1902 року після поразки у війні з бурами, Ом Крюгер проїжджав уздовж Тауенцієнштрассе, то я теж стояв там серед гурту зі своєю гувернанткою. Бо не можна було не помилуватися паном з циліндром на голові, який розлігся на м'яких подушечках та "провадив війну". Так говорили. Для мене ж усе було величавим і пишним, не зовсім пристойним, так, немовби чоловік "провадив" носорога чи дромедара і через це став знаменитим. Що ж могло прийти після Седану? Після поразки французів видавалося, що всесвітня історія опустилась у славнозвісну могилу, над якою ця колона височіла, як надгробна стела, і до якої вела алея перемоги. Як учень четвертого класу, не без страху перед темрявою ступив я на широкі сходи, що вели до мармурових властителів, проте згодом мені відкрився ще один привілейований вхід, так само важливий, як і цей парадний ганок, і тоді я звернувся до обох васалів, які праворуч та ліворуч увінчували задню стіну. Звернувся я тому, що швидше можна було їх побачити, і вони були не такі знатні як їхні властители; частково тому, що я був упевнений, що мої батьки не настільки вже далеко від сучасних володарів, як ці високопоставлені вельможі — від своїх попередників. Проте найбільше я любив серед них одного, який

проклав місток між учнем та державною особою, усунувши безконечну безодню, щоправда по-своєму. Це був єпископ, який тримав у руках собор, що йому підпорядковувався. Собор був таким маленьким, що я міг побудувати його з кубиків Анкера. Мені пояснили, звідки прикраси тріумфальної колони. Та я не цілком правильно зрозумів, що спільного вони мали з гарматними стволами: чи то французи рушали в бій із золотими гарматами, чи то золото, яке ми в них відбрали, згодом було перелите на гармати. Це мучило мене так, як мій знаменитий твір — ілюстрована хроніка цієї війни, яка тяжіла на моїх плечах, оскільки я не міг його закінчити. Ця війна дуже цікавила мене, я добре орієнтувався в плануванні битв, однак наростала нехіть, джерелами якої було витиснене золотом покриття. Ще менш поблажливо в сутінках вигравав блиск золота на циклі фресок із зображенням товариства, у нижній частині тріумфальної колони. Межі простору, наповненого чадним рефлексованим світлом від заднього боку, я ніколи не переступав, боячись побачити там зображення, на зразок тих, які я завжди оглядав з обуренням у "Пеклі" Данте. Мені ввижались герої, чиї вчинки тінню проступали там у "вестибюлі" колони, потайки так само зганьблені, як і безліч тих, що мучилися в чорному кратері — гнані бичем вихору, розшматовані на криваве клоччя, мов на дровіття, застигли в льодяні блоки. Так, це оточення було пеклом, справжньою протилежністю до кола благодати, що обвивало променисту Вікторію. Часом там, нагорі, стояли люди. З висоти неба вони видавались мені наче в чорному обрамленні, майже як зображення на згинах наклейок. Чи не брав я до рук ножиць або жклею лише для того, аби після зробленої справи розташувати такі ляльки перед порталами, кущами, поміж пілястрами, усюди, куди тільки мене вабило? Люди нагорі у світлі були створіннями такого блаженного свавілля. Вічний недільний день оповивав їх. А чи не був це вічний день Седану?

ТЕЛЕФОН

Можливо, причина — в апараті або ж у спогаді про нього, але те, що звуки перших телефонних розмов цілком по-іншому лунають у моїх вухах, ніж тепер, — незаперечна істина. Це були нічні шарудіння. Жодна муза не сповіщас про них. Ніч, із якої вони долинали, була звичайнісінькою, такою, що передує тільки кожному справжньому народженню. А новонародженим був голос, що ніжно дрімив в апаратах. Телефон назавжди став моїм братом-близнюком. Так мені вдалося спостерігати, як він долав своєю гордою швидкою ходою пригнічення вранішнього часу. Бо як і лампа, екран перед каміном та кімнатна пальма, консоль, гверідон та еркерний парпет, які тоді прикрашали передпокої, давно вже були знищені та мертві, тож апарат в'їжджав по-королівському, немов легендарний герой, скинений у гірську ущелину, залишаючи позаду темний коридор, освітлені, яскравіші, заселені молодим поколінням, апартаменти. Для молодих він став потіхою на самоті. Зневіреним, які хотіли залишити цей поганий світ, він випромінював світло останньої надії. Розділяв ложе самотности з покинутими. Був готовий пом'якшити до ніжного, теплого наспіву різкі голоси, що надходили з вигнання. Бо чого потрібно було ще, де все мріяло, чекало на його дзвінок або ж тремтіло від переляку наче грішник, що чекає кари. Не багато тих, хто сьогодні користується апаратами, пам'ятає ще, яке спустошення та руйнування спричинила колись у родинах його поява. Гамір, який зчинявся, коли між другою та четвертою мій шкільний приятель знову захотів зі мною поспілкуватись, бив на сполох; він руйнував не тільки обідній перепочинок моїх батьків, а й цілий всесвіт, посеред якого лунав його дзвінок. Хоч існували різнобіжності в думках мого батька та працівників урядових установ, та існувало правило: ми мали мовчати, коли батько скаржився на ці служби. А його оргії з корбою апарата тривали довгі хвилини аж до самозабуття. Його рука була неначе дервіш, вона п'яніла від блаженства. У мене ж тривожно билосся серце: я був певен, що в

таких випадках посадовій особі загрожує покарання за повільність. Тоді телефон висів, спотворений та відкинутий, між скринєю для брудних речей та газометром у куточку заднього коридору, звідки його дзвінок лише посилював жах берлінського помешкання. Коли ж я, тоді майже безвладний у своїх почуттях, після довгого обмацування чорного шнура здійняв обидві слухавки, які важили, як гантелі, та встромив між них голову, безжально відданий голосові, що долинав із слухавки. Не було нічого, що б злагіднило те неймовірне насильство, яке на мене звалилося. Безсило терпів я викрадення пам'яті часу, обов'язку та наміру, зневаження власних міркувань і, як медіум, опанувавши себе, слідує за голосом, я віддався першій найкращій пропозиції, яка по телефону досягнула мене.

ПОЛЮВАННЯ НА МЕТЕЛИКІВ

Перш ніж я пішов до школи, ми щороку переселялись у літні помешкання на околиці, що не перешкодило нашим літнім подорожам. Про них мені ще довго нагадувала містка скринька біля стіни моєї хлопчачої кімнати. У цій скриньці зберігалася моя перша колекція метеликів, найдавніші екземпляри з якої стали моєю здобиччю в саду на Пивоварній горі. Дивлячись на білянок капустяних із потріпанними крилами й лимонників із надто блискучими крильцями, мені згадуються запеклі лови, що так частенько заманювали мене з доглянутих протоптаних стежок саду в пущу, де я, знесилений, опинявся серед вирування вітру та ароматних пахоців, серед листя та сонця, що кликали метеликів у політ. Вони злітали й сідали у чашечки суцвіть. Піднісши сачок угору, я лиш чекав, що чарівність та принадливість, яка передавалася із суцвіття на крильця, завершить справу, та що ніжне тільце тихесенько проштовхувалось убік, щоб точнісінько так, беззвучно, кинути тільце на інше суцвіття і теж зненацька, несподівано, майже не торкаючись його, залишити. Я хотів розчинитися в сьайві повітря та світла, лише б непомітно наблизитись до здобичі та перемогти її. І бажання моє сповнялось

настільки, що кожне мерехтіння та похитування крил, до яких був прикутий мій погляд, огортали мене та сковували. Починалося захоплююче полювання: що з більшим запалом я підлецувався до метелика, що більше в мені набирала сили жадоба схопити його, то швидше цей метелик тікав, і тому схопити його здавалось мені ціною, якою я знову міг повернути собі людське буття. Та коли полювання завершувалося, якою ж важкою була дорога, якою я пробирався від арени мисливської насолоди до місця, де у коробочці гербаріїв лежали етер, вата, шпильки з кольоровими голівками та пінцети. А що діялось за моєю спиною! Надломані стебла трав, розтопані квіти... І, переживши таке руйнування, плюндрування та насильство, серед складочок сітки тремтів переляканий метелик, зберігаючи попри все свою принадливість. На цьому встеленому труднощами шляху в мисливця увійшов дух приреченого на смерть. Я навчився деяких законів чужої мови, якою цей метелик та квіти спілкувалися між собою. Важання вбивати зменшилось. Повітря ж, у якому колихався тоді цей метелик, сьогодні наскрізь пронизане одним словом, що впродовж десятиріч ніколи більше не торкалось ні моїх вух, ні моїх уст. Воно зберегло свою незбагненність, із якою імена з дитячих літ виступають назустріч дорослій людині. Довге перебування в мовчазності змінило їх. Так трепетно проноситься фраза "Пивоварна гора" крізь наповнену метеликами повітряну пелену. На Пивоварній горі біля міста Потсдам були наші літні помешкання. Проте назва втратила своє значення, вона вже не має нічого від пивоварні, це просто оповита синявою гора, що влітку простягала свої обійми, аби стати для мене та моїх батьків притулком. І тому Потсдам мого дитинства розкинувся в голубому повітряному просторі, немовби його ванеси, адмірали, денні павині очка та полярні метелики порозлітались на іскристих емалях Ліможа, де темно-синім фоном виділяються вежі та стіни Єрусалиму.

ВІД'ЇЗД ТА ПОВЕРНЕННЯ

Смуга світла під дверима спальні напередодні ввечері, коли інші ще не лягали; чи не перший це сигнал, що сповіщає про подорож? Чи не пробивався він уночі до дитини, словненої очікування, як згодом смуга світла за завісою сцени пробиватиметься в темряву публіки? Я думаю, що, забравши когось, кораблик сну часто колихався на хвилях серед гамору розмов та дзенькоту тарілок перед нашими ліжками, а вранці висадив нас, немов у лихоманці, наче подорож, яку щойно ми мали розпочинати, залишилась позаду. Поїздка на дροжках, що мчали вздовж Ляндверканалу... Аж раптом у мене завмирало серце. Звичайно, причиною цього була не розлука, чи те, що чекало попереду, а пудне безконечне сидіння поруч; не відтінок подорожі, що, мов привид, переслідував ранні сутінки: у моє ество закралась журба. Та не надовго. Бо коли вагончик проминув шосе, я знову поспішив назустріч думкам про нашу подорож залізницею. Відтоді припали мені до смаку стовпи пилюки Козерова та Веннігштедта. Здебільшого ранесенько була ближча ціль — “попутник”. З назви видно, що це центральне лігвище залізниць, де локомотиви повинні почуватися як удома, а поїзди — зупинятися. Жодна відстань не була віддаленіша за місце, де під прикриттям туману сходилися колії. Проте близькість, яка щойно оточила мене, відступила. З'явилось помешкання, змінене моїм спогадом. Зі згорнутими килимами, з люстрами, зашитими в мішковину, із покритими фотелями, із мерехтливим світлом, що ледь просочувалось крізь жалюзі, воно, щойно ми ступили на сходинку вагона нашого швидкого поїзда, чекало на наближення чужих стіп, які, мабуть, невдовзі шмигаючи по долівці, вкарбують серед пилюки сліди злодіїв, що протягом години поступово захоплювали свої володіння. Тому траплялось, що кожного разу я повертався з канікул безбатченком. І останнє підземелля, де горіла лампа, вже не потрібно було освітлювати; це підземелля викликало в мене почуття заздрости, коли я порівнював його зі своїм житлом, яке темніло на заході. Так, коли я повертав-

ся додому з Банзіна чи Ганенклее, подвір'я пропонували мені багато маленьких сумних схованок. Тоді місто знову поглинало їх, мов спокутувало свою провину тим, що було готове допомогти. Коли ж інколи поїзд сповільняв хід перед цими притулками, то здавалось, що сигнал за короткий час до прибуття перегороджував нам дорогу. Що повільніше їхав поїзд, то швидше гасла надія уникнути зустрічі з батьківським домом, що ховався за спаленими мурами. Ці зайві хвилини, коли ми чекали, поки всі вийдуть, донині стоять мені перед очима. Погляд, очевидно, торкнувся подвір'я нашого дому, вікон, що стирчать у сплюндрованих мурах і за якими горить лампа.

ЗАПІЗНИВСЯ

Годинник на шкільному подвір'ї зламався, і в цьому була моя провина. Стрілка вказувала "запізно". А на коридор крізь двері класних приміщень, яких я торкався, проривалося шемрання таємної наради. Там, за стіною, учителі та учні, — цілий світ моїх друзів. Раптом усе змовкало і наставала тиша, мовби вона чекала когось. Я обережно порухав клямкою. Сонце залило простір, у якому я влаштувався. Так я зганьбив свій "зелений" день. Здавалось, ніхто не знає мене. Як чорт затримав тінь Петра Шлеміля, так учитель пропустив на початку уроку моє прізвище. До мене ніколи більше не дійде черга. Тихо витримав я це випробування, аж поки пролунав дзвінок. Але благословення цього дня так і не було.

ЗИМОВИЙ РАНОК

Кожен має свою фею, для якої зберігає невыповнене бажання. Лише дехто здатний пригадати собі бажання, яке він виношує, тому лише дехто згодом упізнає у власному житті його здійснення. Я знаю одне, яке сповнилось, і не хотів би сказати, що моє бажання було мудрішим за бажання інших дітей. Його народження в мені пов'язане з лампою, коли зимовим ранком о пів на сьому вона наближалась до мого ліжка, вимальовуючи на покривалі тінь малень-

кої дівчинки. У печі запалювали вогонь. Незабаром полум'я заглядало до мене; немов втиснуте в шухляду, воно ледь могло ворухитися під тягарем вугілля. Та попри те, воно було дуже могутнім. Менше за мене самого, полум'я почало зручно влаштовуватись біля мене і служниця мусила нижче нагинатись до нього та запобігати перед ним так само, як і переді мною. Коли вогонь достатньо розпалювався, вона вкладала в піч яблуко, щоб спекти. Невдовзі на долівці червоним мерехтінням відбивалася решітка дверцятка каміна. І втомленому, мені здавалося, що цього образу вистачить на цілий день. Так завжди було о цій годині, лише голос маленької дівчинки перешкоджав процесові, коли зимовий ранок намагався повінчати мене з предметами в моїй кімнаті. Жалюзі ще не підняли, та я вперше сам відсунув набік засув дверцят, щоб дослідити, у якому стані яблука в печі. Іноколи яблуко майже цілком зберігало свій аромат. І тоді я набирався терпіння, аж поки із потаємної прихованої келії зимового дня не відчув справжні пінисті пахощі, що нагадували про деревце в ніч перед Різдом. І ось лежав потемнілий теплий плід — яблуко, знайоме та трохи інше, наче давній приятель, що кудись від'їхав був, та знову повернувся до мене. Це була подорож через темну країну, де палав жар печі, що відібрав пахощі всього, що приготував для мене день. І тому нічого дивного немає в тому, що, гріючи руки на його блискучих щоках цього дня, я вагався чи надкусити його. Я відчував, що швидкоплинна вістка, яку приносить присмак пахощів, може надто легко віддалитися, мандруючи по язичку. Вістка, яка іноколи дуже підбадьорювала мене, яка потішала ще дорогою до школи. Уже на місці, від спілкування з моєю партою, втома, що, здавалось, перед цим зникла, повернулася назад, тепер удесятеро збільшена. А з нею виникало бажання виспатися. Та я тисячі разів повторював це, і пізніше моє бажання здійснилось. Проте минуло багато часу, поки я зрозумів, що кожного разу марною була надія, яку я покладав на своє становище та забезпечений кусень хліба.

РІГ ШТЕГЛІЦА ТА ҐЕНТІНЕРШТРАСЕ

Пам'ятаю, в дитинстві тітоньок, які ніколи не залишали своїх домівок; у незмінному чорному чепчику на голові та в незмінній шовковій сукні, вони завжди з нетерпінням чекали нашого з матір'ю візиту, постійно сидячи в одному кріслі, ласкаво вітали нас із вікна критого ґанку. Немов чарівні феї, що заповнили власним плетивом цілу долину, ніколи не опускаючись у неї, тітоньки мандрували разом з усіма вуличними процесіями, ніколи не показуючись серед людей. Такою цікавою істотою була і тітка Леманн. Її славне північнонімецьке прізвище давало їй право бути свідком людського панування на розі, де район Штегліц переходить в Ґентінерштрасе. Цей куточок — один серед тих, кого майже не зачепили переміни тридцятих років. Лише тепер зникла вуаль, яку на мене накидали. Бо тоді це місце ще не називалося Штегліц. Пташка циглик подарувала йому ім'я. Хіба ж тітонька не прожила так, як пташка у власній клітці? Завжди, коли я сюди заходив, тітонька була переповнена щебетанням цього маленького чорного птаха, що облетів усі гнізда та садиби пограничної території, де колись розмістився тітоньчин рід; вона берегла в пам'яті обидва прізвища, назви всіх сіл і родин. Тітка знала про їхні характери, знала, де вони жили, щасливі та нещасливі випадки всіх отих Шенфлізів, Равічерсів, Ляндсбергів, Лінденгаймів та Штарґардів, що колись стали скотопромисловцями чи промисловцями зернових культур у Мерку та Мекленбурзі. Тут, на старому заході, на вулицях, що носили назви пруських генералів і маленьких містечок, із яких вони виїхали, їхні сини і, мабуть, вже онуки почувалися як рідні. Часто, коли мій експрес мчав повз такі відмерлі закутки; я дивився на хижки, подвір'я, повітки та фронтони і запитував себе: чи не тут були ті, чиї тіні давно залишили батьки старенької матінки, до якої я, маленький хлопчик, забігав? Там ламкий, хрусткий голос незмінно бажав мені доброго, гарного дня. Ні в кого не був він таким витонченим, як у тітки Леманн, він завжди спрямовував на те, що мене чекало.

Тільки-но я ступав на поріг, вона вже турбувалась, аби поставити переді мною великий скляний куб, що містив у собі цілу копальню, у якій точнісінько в такт годинникового механізму ворушилися маленькі рудокопи, деревосіки, штейґери з возиками, молотками та ліхтариками. Ця іграшка, якщо її так можна назвати, походила з тих часів, коли ще дитині з заможної міщанської родини дозволяли подивитися на машини та зазирнути туди, де працювали робітники. І серед усіх іграшок копальня здавна була найкращою, бо зберігала не лише скарби, які викрала важка праця на користь усіх сумлінних, а й сріблестість із їхніх жил, у якій “згубився” стиль бідермайера разом із Жаном Полем, Новалісом, Тіком та Вернером. Ця квартира з еркером посилено охоронялася, як і належить приміщенню, що переховує у собі такі коштовності. Відразу за хатніми ворітьми, зліва в коридорі, були темні двері, що провадили у квартиру з дзвіночком. Коли двері переді мною розчинилися, круті сходи, які пізніше я бачив ще тільки в селянських будинках, повели нагору, і мені забило дух. У променях похмурого гасового світла, що падало згори, стояла стара служниця, під чиєю охороною я переступив негайно ще і другий поріг, що провадив на долівку цієї гнітючої квартири. Я не міг собі уявити цього помешкання без цих двох стареньких — тітки і служниці. Оскільки вони зі своїми володарями розділили скарб (хоча це й замовчувалось у спогадах), вони намагалися перед кожним чужинцем гідно представляти свої скарби. І за це я знову радо віддаю їм шану та захоплююся ними. Тітонька і служниця не тільки були масивніші, сильніші за володарок; часто траплялось, що салон там, у центральній частині, незважаючи на копальню чи шоколад, не були для мене такими цікавими, як вестибюль, у якому старенький вішак скидав із мене, немов важку ношу, пальтечко, коли я приходив, та натягував шапку на чоло, коли я відходив, неначе хотів мене благословити.

КОМОРА

Крізь щілину ледь привідчиненої шафи з харчами крадькома просовувалася моя рука, немов ловелас крізь пільму почі. І причаливши під покровом темряви до рідної оселі, рука полювала за цукром чи мигдалем, родзинками чи варенням, наче коханець, що перед поцілунком пригортає дівчину у свої обійми, перш ніж її уста скуштують смаку солодоців. Мед, купка дрібних родзинок, навіть рис, лестячись, віддаються у полон моєї руки. Якою пристрасністю була сповнена ця зустріч, що під кінець “вислизала” з ложки. З вдячністю та диким поривом, мов викрадене з батьківського дому дівча, полуничне варення без булочки напувало мене приемним смаком, і навіть масло лестилося від сміливості коханця, що прокрався в дівочі покої. Рука, мов Дон Жуан, обійшла всі закутки, услід за нею — цілі потоки та бурхливі натовпи, — невинність, що без нарікань відновлювалась.

ПРОБУДЖЕННЯ СЕКСУАЛЬНОСТІ

На одній із тих вулиць, які пізніше, під час безконечних мандрів, я перетинав ночами, мене здивувало пробудження сексуальності. Це трапилось на єврейський Новий рік, батьки тоді турбувалися, щоб я потрапив на одне зі святкових богослужінь. Очевидно, йшлося про реформаторську громаду, до якої моя мати, за родинною традицією, виявляла симпатію, тоді як мій батько віддавна визнавав православний обряд. Проте він мусив поступитися. Цього святкового дня мене віддали під опіку одного далекого родича, із яким я мав зустрітися. Втім чи то через те, що я не пам'ятав його адреси, чи то околиця була незнайомою, я не міг зорієнтуватися як слід. Час спливав, і моя біганина довкола ставала безнадійною. Відважитися самому увійти до синагоги навіть не спадало мені на думку, вхідні квитки були в мого “опікуна”. Однак головною причиною мого нещастя були неприхильність до невідомого, якому мене доручили, та підозри щодо релігійних церемоніаль, які викликали певний неспокій. Тоді в моїй безпорад-

ності нараз мене опанувала хвиля страху: запізно, я не встиг до закриття синагоги, та тієї ж миті й інша — цілковита байдужість голосу сумління, “нехай усе діється само собою, мене це не стосується”. І обидві хвилі нестримно вдарили в берег першого задоволення, у якому змішались осквернення святкового дня та зваблівість вулиці, яка погамувала пробуджені пристрасті.

ВІСТКА ПРО СМЕРТЬ

Явища *déjà vu* (вже колись баченого) описували часто. Та чи, по суті, вдалими є описи? Може, краще говорити про події, що вони зворушують нас, неначе відлуння, пробуджене звуком, який колись виринув у темряві життя, що спивло. Між іншим, справедливо сказати, що шок, коли у нашій свідомості являється якась прожита мить, здебільшого постає перед нами у подобі звуку, слова, шуму чи гуркоту, наділеного владою зненацька завести нас у холодну гробницю минулого, де нинішнє видається лиш відлунням, що відзвучує нам з-під її склепіння. Дивно, що ніхто іще не досліджував один із видів такого забуття — шок, у який може ввігнати нас слово, ніби муфта, забута в нашій кімнаті. Так само як вона примушує нас уявити собі незнайомку, яка тут побувала, точнісінько такі ж іноді бувають і слова або паузи, що завдяки ним ми уявимо ту невидиму незнайомку — майбутнє, що його вона у нас забула. Мені було, либонь, п'ять років. Одного вечора — я вже вклався спати — до кімнати ввійшов батько. Очевидно, сказати мені добраніч. І повідомив, гадаю, сам того не дуже бажаючи, що помер якийсь двоюрідний брат. То був чоловік уже в літах, і мені до нього не було ніякого діла. Та батько переповідав звістку з усіма подробицями. Описав на моє запитання, що таке серцевий напад, був багатослівним. Більшість розповіді я пропустив повз вуха. Але цього вечора мої кімната й ліжко чогось врізалися мені у пам'ять, як-от буває запримітиш якесь місце, ніби передчуваючи, що одного дня там доведеться забрати щось забуте. І тільки через багато років я довідався, що

саме. У цій кімнаті батько змовчав мені децицію новини. А саме, що двоюрідний брат помер від сифілісу.

КРИТИЙ РИНОК НА МАГДЕБУРЗЬКІЙ ПЛОЩІ

Насамперед ніхто не бере до уваги, що це ринок-павільйон. О ні, ці слова завжди вимовляли по-іншому, але оскільки обидва слова ставали для мовця звичними, то кожне слово зберегло своє первісне значення; під час прогулянок павільйоном я звичайно "відшліфовував" зображення усіх предметів, які там були, але жодне з них не пропонувало початкового призначення для купівлі та продажу. Щойно ми переступили поріг вестибюля з важкими, вібруючими на міцних спіралях дверима, наш перший погляд відразу привернула плитка, слизька від розлитої води з-під риби та помийв, на якій легко можна було послизнутися, наступивши на моркву чи латук. За дротяними перегородками, позначеними номерами, гордовито розмістились малорухливі жінки — жриці Церери, покровительки купецтва; торговки всіх польових та деревоносних плодів, усіх їстівних птахів, риб та ссавців, перекупки, недоторкані, виплетені з вовни гіганти, які спілкуються між собою, виблискуючи великими гудзиками, чи поплескуючи по своїх фартухах, чи зітхаючи глибоко, на повні груди. Невже не клекотіли, не бродили емоції, не вже не здувалось під подолом їхніх суконь, — чи не це становило плідний ґрунт для врожаю? Чи не сам Дух Ринку кидав їм у подоли крам — ягоди, молюски, гриби, кури, м'ясо та капусту? Дух Ринку, невидимий, але присутній тут. Дух, якому віддавались, коли в'ялі, затиснені між безлічі тонн бочок, з вагами між колінами торговки мовчки вирячувались на ряди домогосподарок, що, навантажені сумками та сітками, намагалися пильнувати свій "приплід", пропихаючись крізь гладкі смердючі провулки. Нарешті, потік підхопив німих покупців, що, мов риби, вирячилися на колючі рифи, де добре було лише тлустим наядам.

СХОВКИ

Я знав у квартирі вже всі сховки і повертався в них, як у дім, у якому обов'язково сподівався застати все по-старому. У мене прискорювалось серцебиття, забивало подих. Тут я був замкнений у світі речей. Цей світ здавався мені надзвичайно виразним, зрозумілим і неймовірно близьким. Кожен повішений розуміє, що таке шнурок та дощина. Дитина, що ховається за порт'єрою, стає для себе невидимою та білою, мов привид. Стіл, за яким обідають і під яким дитина вмостила, вона в уяві перемінить у дерев'яного ідола храму, лише перетворивши вирізані з дерева ніжки на чотири колони. А сховавшись за дверима, уявлятиме їх чорним покровом, і, немов чарівник, зачаровуватиме усіх, хто заходить, ні про що не здогадуючись. Ні за що тут не знайдуть дитини. Кажуть, як тільки вдарить годинник, усе мусить залишитись так, як є. Що тут залишається від правдивого, дізнався я у сховку. Хто мене знайшов, міг впровадити у стан заціпеніння, немов ідола, міг назавжди виткати мене привидам на шторі, довіку спровадити у вигнання за важкі двері. Тому я з диким вереском проганяв демона, який мене так перетворював; коли ж той, хто шукав, нападав на мене, не чекаючи ні хвилини, я з криком вільної людини з'являвся перед ним. Тому я ніколи не втомлювався від боротьби з демоном. Квартира ставала тоді арсеналом масок. Проте раз у рік у тасмичих місцях, у порожніх очницях демонів, у їхніх заціпенілих устах лежали подарунки, і магічний досвід перетворювався в науку. Я, мов інженер, визволяв похмуру квартиру від небезпеки чарівництва і шукав Великодні писанки.

ДВА ЗАГАДКОВІ ЗОБРАЖЕННЯ

Серед поштівки у моїй колекції було декілька, зворотня сторона яких у моїй пам'яті має більше значення, ніж саме зображення на них. Тут гарний розбірливий підпис — Гелене Пуфаль. Так називалася моя вчителька. Буква П, якою розпочиналось

прізвище, означало обов'язок, пунктуальність, перший учень у класі. Ф відповідно — послідовний, старанний, непомильний, а що стосувалося букви Л на кінці, то це особа слухняна, мов ягня, лагідна, спрагла знань. Тож цей підпис, навіть коли б складався тільки з приголосних, як у семітських мовах, позначав не лише місце каліграфічної досконалости, а й джерело всіх чеснот.

Хлопчики та дівчатка з найкращих домів міщанського заходу були в гурті панни Пуфаль. Не бралось особливо до уваги таке поодинокє явище, що в цьому колі міщан заблукала одна особа знатного роду. Називалась вона Луїза фон Ляндау, ім'я, що мене зачарувало. Досі воно живе в моїй пам'яті. Це ім'я було першим серед імен інших моїх ровесників, на яких падала тінь смерти, і я виразно це відчув. Це сталося після того, як я, перерісши наше товариство, став учнем першого класу. Коли я ступав на берег Лютцова, постійно шукав поглядом її будинок. Випадково він розташувався навпроти садка, що підступав до води, на іншому березі. І це настільки внутрішньо переплелось з улюбленим іменем, що я врешті прийшов до переконання, що квітник, який там беззвучно зносився вгору, — це пам'ятний знак маленькій дівчинці, яка з нами розпрощалася.

Панцу Пуфаль замінив пан Кнохе. І я навчався в нього. Те, що відбувалося у класі, здебільшого відштовхувало мене. Однак це не стосується одного, того, що я згадую про суд, який влаштував пан Кнохе, а радше стосується його дару ясновидця, він провіщав майбутнє, і це йому вдавалося. Ми мали урок співу. Вчили пісню вершника з "Валленштейна": "Бадьоріться, друзі бойові, на коней, на коней! Рушаймо вдаль. Лиш у полі чогось варт ще муж. Лиш сколихнеться серце там". Пан Кнохе хотів довідатися від класу, який зміст має останній вірш. Звичайно, ніхто не міг йому на це відповісти. Пан Кнохе, однак, заспокоював: "Зрозумієте, коли станете дорослими".

Берег віку дорослої людини видавався мені тоді настільки розділеним від мого річковими потоками багатьох літ, як берег уздовж каналу, із якого ви-

глядала голівка квітника, межі якого під час прогулянки я ніколи не переступав; я ніколи не торкався руки панночки. Пізніше, коли ніхто більше не давав мені життєвих настанов, і я вже зрозумів “Пісню вершника”, я інколи близько проходив повз Ляндверканал. Але квітла вона рідко. А від імени, яке колись міцно трималось у моїй пам’яті, я зберіг лише віршик пісні вершника. Тепер, коли я зрозумів ці слова, я зрозумів те, що прорік нам пан Кнохе на уроці співів. Порожній гріб та зворушене серце — два загадкових образи, розв’язка яких і надалі залишається на обтяжливому сумлінні самого Життя.

ВИДРА

Як із помешкання, у якому хтось живе, і з міського кварталу, який хтось заселяє, творимо собі певне уявлення про їхню природу та сутність, так робив я з тваринами зоологічного саду. Починаючи від страусів, які на фоні сфінксів та пірамід утворювали своєрідний живопис, аж до бегемота, що обіймав свою пагоду, як чудодійний жрець, готовий усім тілом поєднатися з демоном, якому служить, майже не існувало звіра, чийого житла я не любив би чи боявся. Рідше траплялися серед них такі, чие житло було чимось особливим, це здебільшого жителі пограничної території, тих частин, де зоологічний сад упирався в кав’ярні та виставочну ділянку. Найпримітнішим з усіх жителів таких територій була видра. З трьох порталів їй виділили спершу один на Ліхтенштейнському мості. Ним небагато хто ходив, а він цей міст до занедбаних кутків саду. Алея, яка гостинно приймала відвідувача, білими кульками своїх канделябрів уподібнювалась до самотної, покинутої променади Айльзен чи Бад Пірмонт задовго до того, як ці місця огорнуло спустошення, що надало їм старішого вигляду; цей куточок зоологічного саду беріг прикмети прийдешнього. Це був пророчий куточок. Ми знаємо історії про рослини, які мають магічну силу заглядати за обрії майбутнього, так само є і місця, що мають такий дар. Здебільшого вони самотні, покинуті, їхні верхівки розташовані напроти

мурів, це глухі кути чи палісадники, де не видно сліду людини. На таких місцях відчуття загострені, немовби все, що нас чекає, належить уже минулому. Тож завжди, коли я блукав у цій частині зоологічного саду, мій погляд падав крізь поруччя фонтана, що зносився тут посередині, наче в парку. Це була в'язниця видри. Справжня в'язниця, бо міцні жердини решіткою обгороджували бордюри басейну, у якому утримували звірка. Маленька споруда у вигляді скель та ґроту завершувала видойму. Це було задумано як житло для звіра, проте самої видри я ніколи тут не бачив. Частенько, після безконечного чекання, я продовжував стояти перед незбагненною чорною брилою, щоб хоч раз углядіти її. І якщо це врешті-решт вдавалось, то лише на одну мить, бо цей лискучий житель цистерни знову зникав у вогкій пітьмі. Звичайно, насправді це не була цистерна, де тримали видру. Та щойно я вдивлявся у воду, у мене завжди виникало відчуття, немов злива усіма каналізаційними трубами у місті збіглася сюди, у цей басейн, щоб нагодувати звірятко. Бо звір, що тут оселився, був розбещений, і порожня вогкість ґроту слугувала йому радше за храм, ніж за притулок. Це був священний звір дощової води. Але чи виник він у цих водостоках та водах, чи тільки живився зі струменів води у водостічних ринвах, сказати цього цілком певно я не міг. Він завжди здавався мені надзвичайно заклопотаним, немовби у своїй норі був незамінним. Проте я залюбки припадав чолом до його решітки, не міг ним на милуватися. І навіть тут доводив свою зрідненість із дощем. Бо ніколи навіть лагідний довгий день не видавався мені ще лагіднішим чи довшим, якщо дощ бодай годину чи хвилину не запускав у нього свої густі чи рідкі зубці. Старанно, неначе маленькій дівчинці, він розчісував пасма дня цим сірим гребенем. І тоді я жадібно вдивлявся в нього. Я чекав, не коли він ущухне, а коли припустить дужче. Я слухав, як він тарабанив у шибки, борсався, вистрибуючи з водостічних ринв, та з клетотом пірнав у стічні труби. Увесь я ховався у зливі. А вода нашіптувала мені моє майбутнє, наче колиско-

ву. Я добре тоді зрозумів, що люди зростають саме в дощ. У години, коли за вікном було похмуро, я відчував себе ніби в гостях у видри. Властиво, я по-справжньому розумів це лише тоді, коли наступного разу опинявся біля її в'язниці. І знову довго чекав, коли вирине чорне лискуче тільце, щоби прожогом цезнути у своїх спільних справах.

БЛЮМЕСГОФ, 12

Жоден дзвінок не дзвенів привітніше. За порогом цієї квартири я почувався в більшій безпеці, ніж у батьківській. Властиво, назву вулиці вимовляли не як "Блюмесгоф", а як "Блюме-Зооф", і здавалося, що це величезна плюшева квітка, що з кучерявих пелюсток обгортки зазірала мені в обличчя. Усередині жила моя бабуся, мати моєї матері. Вона була вдовою. Навідуючись до старенької пані, що сиділа на оповитому килимами та оздобленому балюстрадою балкончику під навісом, який виходив на вулицю, важко було собі уявити, як вона могла завдяки туристичному бюро "Штангенс Райзен" здійснити далекі подорожі до моря та до пустелі, на що витратила добрі кілька років. Мадонна ді Кампіліо та Бриндісі, Вестерлянд і Атени, звідки вона тільки не вислала поштівок, — всі вони були просякнуті духом вулиці Блюмесгоф. А виразний широкий почерк, що вигравав унизу картинки чи витав десь біля її верхнього краю, справляв враження, ніби бабуся давно обжила ці місцевості, зробивши їх колоніями вулиці. Коли я потім заходив до її вотчини, я з таким острахом ступав до її віталень, немовби вони разом зі своєю володаркою на гоїдалися на хвилях Босфору і неначе в перських килимах сиділа ще пилюка Самарканда.

Якими словами описувати це одвічне почуття міщанської впевненості, що його випромінювала ця квартира? Опис речей багатьох її кімнат сьогодні не зробив би чести жодному збирачеві старовини. Хоча витвори сімдесятих років набагато солідніші за пізніші стилі модерн, проте їх не можна було сплутати, що ж стосувалося майбутнього, то "довіряли" витрива-

лості матеріалу, але не розрахунку розуму. Злидням у таких покоях не було місця, а смерті й поготів. Тут не було місця для смертного одра, тому мешканці цих покоїв вмирили в санаторіях; меблі ж відразу “на першому етапі успадкування” переходили до рук геנדлярів. Смерть не була тут передбачена. Тому такі мешкання виглядали вдень привабливо і затишно, а вночі ж ставали сценою жахів. Сходи, якими я піднімався, були немовби житлом домовика, який спочатку паралізував мене, позбавляв сил, і нарешті, коли до омріяного, довгожданого мені залишалось лише кілька кроків, зачаровував. Ці сни були тією ціною, яку я платив за безтурботність. Бабуся померла не на вулиці Блюмесгоф. Навпроти неї довший час мешкала мати мого батька, набагато старша за неї. Вона теж померла в іншому місці. Тож вулиця стала для мене райським садом, царством тіней бабусь, які не померли, а просто розлучилися з нами. А оскільки краї фантазії, яка вже лягла покривом на якусь місцевість, розвиваються неймовірними складками, то ж моя фантазія перетворила магазин колоніальних товарів, розташований неподалік, на пам’ятник дідусеві, що був купцем, і то лише тому, що власника магазину теж звали Георгом. Погруддя дідуса, що вже давно помер, стояло як пара до погруддя його дружини в коридорі, який вів до віддалених частин помешкання. Різні події пробуджували в них життя. З нагоди відвідин заміжньої доньки відчинили гардеробну кімнату, якою давно вже ніхто не користувався; інша дальня кімната прийняла мене у свої обійми, коли дорослі відпочивали після обіду, третьою кімнатою була та, звідки проривалося деренчання швейної машинки ще тоді, коли в будинок приходила кравчиня. Проте для мене найважливішою серед усіх цих віддалених потаємних приміщень була лоджія. Можливо, тому, що вона була скромніше, ніж інші приміщення, умебльована, її менше цінували дорослі; можливо, тому, що сюди слабо долинав шум із вулиці, можливо, тому, що вона давала змогу мені побачити сусідські подвір’я з їхніми швейцарами, дітворою та катеринчиками. Переважали голоси, а не постаті, які з’являлися з боку лоджії.

Це був знаменитий квартал, а пожвавлення на подвір'ях ніколи не було надмірним; було тут щось від спокою багатих, для яких тут працювали, і все, здавалось, було готове раптом зануритися у глибокий спокій недільного дня. Тому неділя вважалася Днем лоджії. Неділя, яка ніколи не затримувалася в інших кімнатах, що були неначе ушкоджені, вона минала їх, і тільки лоджія, що виходила на подвір'я з його жердинами для килимів та іншими лоджіями, ловила в обійми цей недільний день; і коливання масивних дзвонів, розвішених на церквах Дванадцяти апостолів та св. Матея, ніколи не обминало лоджії, а звучало тут аж до вечора. Кімнат у цьому помешканні було не просто багато — вони певною мірою були розтягнутими в довжину. Звичайно бабуся сиділа на критому балконі, де поряд із кошиком для шиття з'являлися фрукти чи шоколад. Щоб привітатися з бабусею, сказати їй добридень, я був змушений пройти через величезну ідальню, щоб дістатися до балкону.

Лише перше святкування Різдва виявило, для чого, по суті, були споруджені ці приміщення. Початок великого свята щорічно пов'язувався з особливими труднощами. Довгі столи, призначені для обміну подарунками, через велику кількість тих, хто чекав на подарунок, стояли щільно один біля одного. Думали не тільки про всіх, хто належав до нашого родинного дерева, а й про прислугу, що для неї теж було місце під деревцем, а поруч — і місце для колишніх слуг, що вже в нас не працювали. Тут все так збилося до купи, і ніколи ніхто не був упевнений, що не станеться чогось непередбаченого, особливо коли пополудні, уже після закінчення святкового обіду, доводилося ще відчиняти двері старенькому листоноші чи дитині швейцара. Та проблема була зовсім в іншому; усе починалося ще тоді, коли відчинялися двійчасті двері. У глибині великої кімнати виблискувало пишнотою деревце. На довгих столах не було жодної цяточки, яка б не вабила кольоровою тарілкою з марципаном чи з ялинковими гілочками, до того ж кликало і підбадьорливе хитання багатьох іграшок та книжок. Але

краще не надто довіритися їм. Я міг би змарнувати собі день, коли б наперед налаштувався на подарунки, які згодом виявлялись законною власністю інших. Щоб цього уникнути, я, зберігаючи усмішку на устах, став на порозі, мов вкопаний, про справжню причину моєї усмішки ніхто не здогадувався — чи це від блиску деревця, чи від радості від призначених мені дарів. Підкорений їхнім чаром, я не наважувався наблизитись. Зрештою існувала ще й третя причина, що була для мене важливішою за інші. Всі подарунки досі ще належали більше дарувальникам, ніж мені самому, і були для мене чепурними та недоступними. Великий страх огортав мене навіть при гадці незграбно торкнутися їх на очах у всіх. Лише надворі в куточку, де дівчина загортала подарунки в папір, і вони зникали в обгортках та картонках, щоб ми мали право на нову власність. Але відбувалося це лише через багато годин. Коли згодом, міцно загорнувши та запакувавши подарунки, ми виходили навздогін суніткам, біля воріт на нас чекали дрожки; сніг, який незворушно покривав палісадники та виступи карнизів, трохи похмуро лежав на бруківці; від берега Лютцова доносилось відлуння дзвіночків на санчатах, а гасові ліхтарі, що засвічували один за одним, зраджували ходу того, хто їх запаливав; навіть у цей солодкий святковий вечір він мусив брати на плечі свою жердину. І тоді місто занурювалось у себе, як у важкий мішок, наповнений мною та моїм щастям.

ВІДРЕЛЕН

В одному старому дитячому віршику з'являється відьма Релен. Оскільки слово "відьма" нічого мені не говорило, ця істота перетворилася для мене в духа — Відрелен. Так непорозуміння змінило в моїй уяві світ. Але в доброму розумінні, воно вказало шляхи, що провадять до його глибин. А для цього доречним є отакій поштовх.

Випадок розпорядився так, що у моїй присутності якось говорили про гравюри на міді. Наступного дня

я заховався під стільцем і висунув з-під нього голову*. Коли ж я спотворив себе і почуті слова, то зробив лише те, що мусив учинити, аби утвердитися в житті. Завчасно я навчився маскуватися у словах, які, властиво, для мене були хмарами. Дар розпізнавання таких речей — ніщо інше, як кволий наслідок примусу уподібнюватися до інших, ставати таким, як усі. Саме тому слова справили на мене таке враження. Не ті, що робили мене вихованим, а ті, що нагадували мені меблі, одяг.

І тільки не мене самого. І тому я ставав безпорадним, коли від мене вимагали бути подібним до себе самого. Так було у фотографа. Куди тільки я не дивився, усюди бачив себе, обставленого екранами ширм, м'якими кріслами, п'єдесталами, що жадібно прагнули мого образу, наче тіні Аїда прагнуть крові тварини, принесеної в жертву. Нарешті мене підвели до накиданого грубими мазками ще вогкого краєвиду Альп, і моя права рука, знявши капелюшок із борідкою серни, відкинула тінь на хмари та засніжені верхівки гір на заднику. Проте вимушена усмішка на вустах маленького альпійця не викликає такого суму, як погляд дитини, що ховається в тіні кімнатної пальми і проникає глибоко в моє ество. Пальми в одному з тих салонів, які разом зі стільцями та штативами, гобеленами та мольбертами мають щось спільне з будуаром та камерою тортур. Я стою тут босоніж, у лівій тримаю величезне сомбреро і з завченою граціозністю віддаю його, аби повісили на місце. У правій — палиця, опущена голівка якої видніється на передньому плані, тоді як її кінчик ховається в купці страусинового пір'я, що розвіюється на вітрі на столику в саду. Збоку, біля порть'єри, стояла мама з завмерлим поглядом, і видно було, яка в неї вузька талія. Немов кравчиня, вона позирала на мій костюм з оксамиту, що здавався надміру облямований плетивом, однак був останнім криком

* Бен'ямін описує дитяче непорозуміння, викликане співзвучними словами: Kupferstich — гравюра на міді та Kopf-verstich — висовування голови.

моди. А я ж зовсім не подібний ні до чого, що знаходиться навколо мене. У XIX сторіччі я жив, наче моллюск у черепашці, і от тепер це сторіччя лежить переді мною порожньою мушлею. Я прикладаю її до вуха.

Що ж я чую? Я не чую дикого відгомону польових гармат чи танцювальної музики Оффенбаха, не чую ні гудіння фабричних сирен чи крику, що лунає обідньої пори залами біржі, і тупоту коней по бруківці чи маршу вартових. Ні, єдине, що я можу почути, — це шерхіт антрациту, що сиплеться з металевих пристроїв у залізну піч, тупе деренчання, під звуки якого запалюється полум'я газової колонки, та дзеленчання лампового дзвіночка на латунному обручі, коли хтось проїжджає вулицею. Є ще інші звуки: брязкіт в'язки ключів, обидва дзвінки на передніх та задніх дверях, і, нарешті, ще й сюди долучився маленький дитячий віршик. "Хочу розповісти тобі щось про Відрелен".

Віршик спотворений, хоча тут втілюється увесь спотворений світ дитинства. Відьма Релен, яка була колись у ньому, давно вже забута, задовго до того, як я почув ці слова. Уявити собі Відрелен ще важче. Я припускав, що це мавпа, яка на обідку тарілки купалася в перловій та саговій крупі. Я їв суп, щоб побачити, як вона виглядає. У Відреленському озерці мавпа, мабуть, почувалася як удома, а водна стихія наче вкривала її сірою пелериною. Що розповідали про неї чи то хотіли розповісти, я не знаю. Мавпа була німим, легковажним, пухнастим створінням, що подібно до заметілі в маленьких скляних кульках хмарилися всередині них. Інколи і мене затягало в ці інтриги. Це було тоді, коли я щось замальовував. Фарби, які я змішував, розмальовували і мене. Ще до того як я наносив їх на малюнок, вони робили Відрелена і з мене самого. А якщо фарби, ще вологі, змішувались на палітрі, я так обережно брав їх на пензель, немовби це були розлиті хмари.

З усього, що я змальовував, найулюбленішим була китайська порцеляна. Кольоровий візерунок укривав кожну вазу, усю посудину, тарілку, горнятко,

що, по суті, були лише дешевими експортними зразками. Мене ж вони просто полонили, немовби я вже тоді знав ту історію, яка після багатьох років ще раз поверне мене до Відрелен. Родом ця порцеляна була з Китаю, вона розповідала про старого художника, який показав приятелям свій останній витвір. А на ньому парк, вузька стежка біля води і гущавина дерев, що вела до маленьких дверей, які дозволяли зайти до будиночка. Коли ж приятелі озирнулися, художника вже не було, він увійшов у картину. Ось він мандрує вузькою стежиною до дверей, мовчки зупиняється перед ними, повертається і, усміхнувшись, зникає у шпарці. Так і я не раз змінювався на картині біля своїх мисочок та пензлів. Я уподібнився порцеляні, куди урочисто в'їхав на кольоровій хмаринці.

КОЛЬОРИ

У нашому саді був покинутий трухлявий павільйон. Я любив його за кольорові вікна. Коли я тут, усередині, малював, переходячи від вікна до вікна, я перевтілювався, забарвлювався в кольори краєвиду, який то спалахував, то вкривався пилюкою, то був вишуканим та елегантним, то ледь виднівся у вікні. Мене переповнювало таке ж відчуття, як під час розмальовування, коли предмети розкривали мені своє лоно, щойно я оволодівав ними у вологій хмарці. Щось подібне було і з мильними бульбашками. Я мандрував у бульбашках кімнатою та вв'язувався у кольорову гру кульок, аж поки вони не лускали. На небі, милуючись прикрасою, і в книзі я губився у світі кольорів. Діти завжди можуть стати здобиччю кольорів на всіх дорогах. Тоді можна було купити шоколад у вишуканих, навхрест зав'язаних пакунках, де кожна плиточка була ще раз запакована в кольорову фольгу. Це маленьке "архітектурне спорудження", що вінчалось золотою смугою, виблискувало зеленим і золотим, синім і оранжевим, червоним і срібним, і ніколи ніде не траплялося двох однаково запакованих пакунків. Крізь шпари цього іскристого паркану на мене виливалися усі кольори

дня, і я досі відчуваю смак тих солодощів, якими тоді упивалося моє око. Це був солодкий смак шоколаду, що радше хотів розтопитися в моєму серці, ніж на язичі. Бо перш ніж я піддався приманці ласощів, вищий зміст випередив нижчий і вирвав мене з цього полону.

ТОВАРИСТВО

У моєї мами була овальна прикраса. Настільки велика, що її, здавалось, неможливо було носити на грудях, і мама завжди чіпляла її на поясі. Вона чіпляла її лише вдома, коли з'являлася на людях, тоді і ми щось таке одягали. Прикраса виблискувала великим жовтим каменем, що розміщувався посередині, а декілька досить великих каменів обрамлювали його, виграваючи різними барвами — зеленим, синім, жовтим, рожевим та пурпуровим. Тільки-но я її побачив, я був просто захоплений. Адже в тисячах маленьких вогників, що блищали на кінчиках камінців, звичайно ж, ховалася музика танцю. Найвідповідальніша хвилина, коли мати виймала прикрасу зі скриньки, де вона лежала, от тоді і виявлялася її подвійна влада. Для мене це було товариство, центр якого насправді був на поясі матері, одночасно це був мій талісман, що оберігав матір від усього, що могло ззовні становити небезпеку. Під його захистом і я почувався безпечно.

Та навіть мій талісман не міг перешкодити, щоб у ті рідкісні вечори, коли я мав змогу милуватися прикрасою, мене не змушували лягати спати. Це було для мене ще більшою прикрасою, особливо в ті дні, коли в нас збиралося товариство. Я мав змогу спілкуватися з гістьми ще з перших хвилин, щойно лунав перший дзвінок у двері. Якийсь час на початку дзвінок, майже не вгаваючи, надокучав коридорному затишкові. Він тоді лякав ще й тим, що роздавався коротшими та різкішими, ніж в інші дні, ударами. Але це мене вводило в оману, ніби тут вимагали чогось неможливого, ніби тут відбувалося щось не те, що завжди. І відповідно цього разу відчиняли двері теж швидко та беззвучно. І ось надходив час,

коли товариство, яке щойно зібралось, знову було овіяне прощальним настроєм. Насправді ж воно лише перемістилось у віддалені приміщення, аби зникнути в клетотинні та осіданні безлічі кроків та бесід, як чудовисько, яке ще не встигло причалити з прибоєм хвиль, а вже шукало притулку у вологій грязюці узбережжя. Те, що зараз наповнювало кімнату, видавалось мені неосяжним, таким, що готове щомиті розчавити тих, з ким воно ж заgravало. Цього вечора фрак і дзеркально чиста, блискуча сорочка мого батька здавалися мені справжнім панцирем, а погляд, яким батько лише годину тому дивився понад порожніми стільцями, — озброєним оком.

Між тим у моє оточення увірвався раптовий шум, Невидиме змужніло та почало радитися зі самим собою. Воно прислуховувалося до свого глухого шемрання, як вслуховуються у звуки черепашки, воно вертілося, мов листя на вітрі, у замкненому колі власних порад, потріскувало, як поліно в каміні, — а тоді беззвучно осіло в самому собі. Наставала мить, коли я шкодував, що ще кілька годин тому не проторував шляху непередбаченому. Це відбувалося одним порухом, коли розсували обідній стіл, і витягли з нього дошку, яка ставала своєрідним місточком між обома половинами кришки, так що всі гості могли поміститися за столом. Тоді і мені дозволили допомагати накривати на стіл. Для мене було великою честю, коли через мої руки проходили прибори, передавали не тільки виделки з омарами чи ножі у вигляді устриць; серед цієї святкової розмаїтості з'являлися предмети щоденного вжитку. Низькі різьблені келихи для портвейну, засіяні філігранно різьбою келихи для шампанського, срібні сільнички, корки на пляшках у вигляді важких металевих гномів чи якихось звірів. Нарешті я дочекався тієї миті, коли вже можна на одну з багатьох склянок за столом покласти картку, що вказувала гостеві місце, яке на нього чекало. Цією карткою я завершив справу, і коли востаннє обійшов усе ще раз, оглядаючи все навколо великого столу, де бракувало лише стільців, тільки тоді я відчув глибоке полегшення, ма-

леньке відчуття миру, що подавав мені знак з усіх тарілок. Це були волошки, що дрібненьким ніжним візерунком мережали сервіз із гладенької білої порцеляни, — знак миру, чий солодкий присмак міг відміряти лише погляд, знайомий із війною, яку доводилось мені вести щодня.

Я згадую сині візерунки гранатового дерева. Як часто в суперечках, що зчинялися за столом, який тепер виблискував переді мною, я благав їх про допомогу та заступництво. Безліч разів я стежив за гілками та прожилками, суцвіттями та завитками, із більшим захопленням, ніж перед найкращою картиною. Ніколи ніхто не намагався так наполегливо заприятелювати з синім гранатовим візерунком, як я. Мене переповнювало несамовите бажання мати його за союзника в тій нерівній боротьбі, яка часто псувала мені обід. Та це мені ніколи не вдавалося. Бо цей візерунок виявився продажним, наче китайський генерал, на колісці якого він був намальований. Почесті, які моя мати віддавала гранатовому візерунку, паради, на які вона скликала цілу команду, стогони померлих, що відзивалися з кухні жалем за кожним загиблим членом загону, робили безнадійними усі мої вимоги. Бо на всі мої благальні погляди сині візерунки відповідали холодом та погордою і для мого прикриття не хотіли відіслати навіть найдрібнішого листочка. Вигляд святкового столу звільнив мою уяву від фатального образу, і цього було досить, щоб викликати мое захоплення. Коли ж наближався вечір, блаженне, яскраве, променисте сяйво застило мій зір і все, що вечір обіцяв мені обідньої пори. І коли мама — вона все одно залишалась удома — лише мимохідь заглядала до мене в кімнату, щоб сказати “на добраніч”, я ще сильніше відчував, який подарунок поклала вона мені зараз на ковдру — пам’ять про години, які день ще приберіг для неї, і які я, утішений, брав зі собою, як колись брав ляльку в маандрівку у світ сну. Це були години, які потайки, без відома матері, опускались на зморшки ковдри, яку вона, вирівнюючи, поправляла, і властиво ті години, що потішали мене вечорами, коли вона зали-

шала мене самого, виходила, торкаючись чорними кінчиками своєї хустини, яку вона вже зняла. Я любив цю близькість, а якими пахощами вона наповнювала мене; ця хвилююча мить, що ховалась у тіні хустини та поруч жовтого каменя, робила мене ще щасливішим більше, ніж хрусткі льодяники, які мама, цілуючи мене, обіцяла вранці. Згодом батько кликав її з двору, і мене переповнювала гордість, коли я бачив, як вона виходила, я відпускав її до товариства, таку бездоганну у своїй шляхетності. І лежачи в ліжку, перш ніж поринути в сон, я нарешті зрозумів справедливість маленької загадки: "Що пізніший вечір, то ліпші гості".

СКРИНЬКА З ЛІТЕРАМИ

Ми ніколи не зможемо повернути забуте. Можливо, це добре. Шок від зустрічі з ним був би настільки руйнівним, що ми відразу перестали б розуміти, що таке ностальгія. А без цього ми можемо її відчувати, і що глибше дно забутого, то краще. Як згублене слово, яке щойно покривало уста, розчиниться язиком у демосфенівському окриленні, таким важким видається нам забуте протягом усього життя, особливо щодо того, що життя нам пообіцяло. Важке, можливо, тим, що від забутого залишається лише слід давніх, уже призабутих звичок, яких ми більше не зможемо знайти. Можливо, змішувати забуте з пилинами нашої зруйнованої оболонки — ось у чому вічна таємниця. Як відомо, для кожного важливими є конкретні предмети, що стають для нас уже звичнішими за всі інші. Що ж до мене, то моє дитинство було пов'язане з писанням та читанням, тому з усього пережитого в минулому найбільшу ностальгію я відчуваю за скринькою з літерами. Літери німецького шрифту, були написані на дощечках, де вони виглядали молодшими та сором'язливішими, ніж надруковані. Трошки нахилені, вони розмістилися струнко, і кожна окрема літера поєднувалася з іншою в певній послідовності, за законом їхнього ордену — слова, з яким літери споріднені, наче сестри. Я дивувався, як могла виникнути така невибагливість і вод-

ночас така шляхетність. Це була ласка. А моя правниця, що смиренно мучилася з ними, не мала її. Вона мусила сидіти надворі, як швейцар, чиїм обов'язком було пропускати лише вибраних. Отже, спілкування моєї правниці з літерами закінчувалося відмовою. Ностальгія, яку в мене викликала ця абетка, доводила, що це має багато спільного з моїм дитинством. Чого насправді шукаю в дитинстві — це самого дитинства: усе дитинство, розміщене там, де рука закладала літери в заставку, і тоді вони повинні були утворювати слова. Рука ще може мріяти про цей жест, але ніколи вже не зможе пробудитися, щоб це здійснити. Так уві сні можна знову згадувати, як колись я вчився ходити. Та це не допоможе мені. Я можу ходити, навчитися ж ходити — уже ні.

КАРУСЕЛЬ

Дощинка з покірними звірятами обертається над землею. Про таку висоту для польоту із задоволенням мріють. Лунає музика — і дитина, відштовхуючись, віддаляється від матері. Спершу її огортає страх залишити маму. Та згодом помічає, як добре побути самому. Неначе справжній володар, вона панує над світом, який тепер належить тільки їй. Навкруги щитом стоять дерева та живопліт. Та ось близько на сході знову вириває постать матері. Із пралісу виповзла маківка тисячолітньої давности, маківка, на яку звертаєш увагу лише зараз, коли їдеш на каруселі. Тваринка на каруселі теж залишилась мені вірною: мов німий Аріон, що в'їхав сюди на німій рибі, дерев'яний телець-Зевс викрав звірятко, наче незайману Європу. Вже давно вічне повернення всіх речей стало дитячою мудрістю, а життя — прадавнім сп'янінням від панування, супроводжуване звучанням оркестріону. Коли він грав повільніше, простір починав здригатися — і дерева приходили до тями. Під каруселлю хиталася земля. А мати стояла тут, наче міцно вкопаний стовпчик, на який дитина, що сходила з каруселі, кидала швартові канати своїх поглядів.

БАЛАГАН**

Балаган. Для дорослих це слово приховує елемент гротеску. Я ж, вперше почувши це слово, не відчув там особливого змісту. Те, що мавпи незвично поводитися на сцені, входило в межі цієї незвичности, сцена ж — ні. Слово “театр” віддавалося мені в серці стукотом барабана. Це знову оживала моя розбурхана фантазія. Проте шлях, яким я йшов, не попровадив хлопчину за лаштунки та не скерував його, куди потрібно; шлях відкривався лише тим щасливим та розумним, яким батьки дозволили побідньої пори відвідувати театр. Зайти туди можна було, лише пройшовши крізь пролом часу, через нішу дня, що називалась “полудень”, де, властиво, уже був відчутний запах лампи і ти повинен був лягати спати; крізь цю “нішу” мені вдавалось часом прорватись. І не тільки для того, щоб погляд милував Вільгельма Теля чи Сплячу Красуню, принаймні не лише для цього. Тут крилася інша причина: у театрі було приємно просто посидіти серед інших людей. Я не знав, що на мене тут чекало, та звичайно доводилось спостерігати лише одну частину дійства, пролог набагато значнішої події — поведінки, у якій я разом з іншими повинен був знайти себе. Якою вона має бути, я ще не знав. Одне, що було певним, — це те, що стосувалось однаково й мавп, і перевіреної благонадійної акторської трупи. І відстань між мавпою та людиною була теж не більшою, ніж відстань між людиною та актором театру.

ЛИХОМАНКА

Початок кожної хвороби завжди був для мене новою наукою, коли нещастя впевнено, тактовно, обережно та вміло підкрадалося до мене. Викликати сенсацію та привертати увагу не було в його планах. Починалося все з висипки на шкірі, коли з'являлося кілька плям та починало нудити. Здавалось, немовби недуга звикла терпеливо вичікувати, поки лікар не приготує для неї місце “квартирування”. Він

**Балаган — в оригіналі дослівно *das Affentheater*, “театр мавп”.

прийшов, оглянув мене і вирішив, що потрібно лежати в ліжку і чекати, що буде далі. Читати він мені заборонив. Власне, я задумав здійснити дещо важливіше. Тож я, поки ще вистачало часу та не дуже паморочилася голова, почав вивчати те, що мало спіткати мене. Я виміряв відстань між ліжком та дверима і запитав себе, скільки ще часу мої гукання долатимуть цю відстань. Я уявляв собі ложку, краєчок якої обсіли прохання моєї матері, уявляв, як згодом ця ложка з великою почесною папуватиме моїм вуста. Аж раптом відкрилася жахлива правда: силою мені в горло влили гіркі ліки. І як чоловік у стані сп'яніння, який часом роздумує і рахує, щоб упевнитися, що він ще годен це робити, так я рахував сонячні бублики, що коливались на стелі моєї кімнати, а гострі ромбики на шпалерах складав у все нові снопи.

Я часто та багато хворів. Це, мабуть, було причиною людських розмов: немовби я особливо терплячий, однак насправді ж це почуття не було схоже на чесноту: це була звичайна схильність спостерігати все, що мене стосується, з близької відстані, наприклад, рахувати години, проведені на ложі недуги. Тому під час цієї подорожі в уяві я не відчував великої радості, коли довго не чекав на поїзд на вокзалі. По суті, виявилось, що чеснота перетворилася для мене у пристрасть, бо те, що викликає здивування в інших, я, подібно до медіума, давно вже передбачив. Адже я був змушений лежати, спершись, як хворий, на подушках, і чекати чогось прийдешнього, незвичайного. І наслідки були дивні. Що довше я потішав себе самого, чекаючи на жіпок, що підходили до мого ліжка, то гарнішими вони мені видавалися. Моє ліжко, яке в інших випадках завжди було найвіддаленішим та найтихішим куточком буття, тепер отримувало офіційний статус і ставало почесним. Воно надовго перестало бути територією моїх тасмних вечірніх занять — читанням книжок чи грою зі свічками. Під подушкою більше не лежала книжка, яку мені було заборонено читати вночі і яку я колись з останніх сил ховав. А потоки

лави та маленькі пожарища, які розплавлювали стеарин, цього тижня вже були мені не потрібні. Можливо, хвороба в мене нічого не викрадала, вона лише вела свою мовчазну гру, яка позбавляла мене дихання; проте і вона не була вільна від тасминого почуття страху — провісника майбутнього, що супроводжував таку гру під покровом ночі. Недуга мусила мене провідати, щоб очистити своє сумління. Вона ж була такою свіжою, як кожна ділянка гладенького простирадла, що чекало на мене щовечора, коли міняли постіль.

Здебільшого саме мати розстеляла мені ліжко. Сидячи на дивані, я спостерігав, як вона підбивала подушки та одягала на них пошивки, і пригадував собі ті вечори, коли після купелі мені до ліжка приносили на порцеляновій таці вечерю. Крізь хащі диких вусиків малини та крізь глазур проривалася постать жінки, що намагалася віддати на розшарпання вітрові стяг із девізом: “Де б у світах не було тобі добре, ліпше, як вдома немає ніде”. І спогад про вечерю та пагони малини видавався ще приємнішим, коли моє тіло ставило себе вище за потреби щось спожити. До того ж тіло тепер жадібно впивалося різними історіями. Їх потік проходив крізь мене, вимиваючи геть усю хворобу, наче плавуче паління. Віль був наче гребля, що опиралася оповіді тільки на початку, згодом ця гребля проривалася та змивалася у забуття. Мати, гладячи мене, ніби проклала річище цьому потокові. Я любив ці хвилини, оскільки вже в руці матері вчувалося дзюрчання історій, що незабаром цілими потоками виливалися з її вуст. Дещо з того, що я колись дізнався про своїх предків, тепер виходило на світло. Життєвий шлях якогось предка, життєві настанови дідуся — усе це тягарем лягало на мене; мені хотіли розтлумачити, як передчасно, поспіхом рання смерть хотіла визволити мене від підступів. Наскільки я вже близько опинився біля цього, двічі на день перевіряла моя мама. Обережно підходила вона з термометром до вікна чи лампи та маніпулювала тоненькою трубочкою так, неначе там було замкнене моє життя.

Пізніше, коли я вже підріс, помітити душу в тілі виявлялося не важче, ніж побачити стан життєвої смужки в маленькій трубочці, із якої вона завжди втікала від мого погляду. Проте вимірювати самого себе потребувало великих зусиль. Уже потім я залюбки залишався на самоті, щоб віддатися м'якості подушок. Адже з ріжками своїх подушок я деякий час був добре знайомий, оскільки справжні пагорби та гори ковдри майже не говорили до мене. Разом із велетами, які з'явилися, я заховався під ковдру. Часом я влаштовувався так, щоб на цьому гірському хребті розкривалася печера. Я заповзав туди, натягував ковдру на голову, встромлював вухо в темне провалля, "підгодовуючи" час від часу тишу словами, що повертались до мене історіями. Між тим пальці перехрещувались та самостійно творили дійство або ж споруджували "магазин", у якому з-за столу, утвореного середніми пальцями, два маленькі пальчики кивали до клієнта, яким був я сам.

Проте бажання бавитися швидко почало зникати, і вже не було більше сили пильнувати ходу гри. Спершу я майже без жодного зацікавлення спостерігав за спритністю своїх пальців, що були схожі на лінивий педантичний набрід, що, здавалось, сформувався на території міста, яке поглинала пожежа. Неможливо перейти їм дорогу, бо вони невимушено з'єдналися; ніколи не було певности, що обидві групи так само беззвучно, як і знайшли один одного, знову зможуть розійтись кожен своїм шляхом, який часом виявлявся забороненим. А в кінці цього шляху — солодка пристань звільнила погляд на привабливі обличчя, що ворушилились у мерехтінні полум'я, яке падало на прикриті повіки. Адже навіть любові та надмірним зусиллям не пощастило безперешкодно залучити кімнату, де було моє ліжко, до життя нашої сім'ї. Тоді двері, перед якими стояла лампа, відчинялися, і до мене через поріг, похитуючись, наближалась дзвіночок лампи, схожий на кулю життя, яка щогодини, обертаючись, підносила угору. Ця куля вперше знайшла дорогу до моєї кімнати, у цю найвіддаленішу, глуху комірчину. І перш ніж

сам вечір захотів зазирнути до мене, розпочалося нове життя, радше у світлі лампи старе життя гарячки розквітало з кожною новою хвилиною.

І лише те, що я змушений лежати в ліжку, дозволило мені взяти у світла позитивне, якого нікому не вдавалося так легко здобути. Я скористався тишею і тим, що біля мене була спинка ліжка, щоб за допомогою тіні привітати світло. Тож усе, у що грали мої пальці, ще раз з'явилося на шпалерах, з'явилося невиразно, шляхетно, таємничо. У маленькій книжечці з іграми було написано: "Замість того щоб боятися вечірніх сутінків, веселі діти використовують їх для власного задоволення". І відповідно далі були вказівки з багатьма ілюстраціями, як можна проєктувати на стінці і козерога, і ґренадера, і лебедя, і кроля. Мені самому навіть вдавалось — хоча рідко — пролізти крізь пащу вовка. Та вовк був таким величезним і мав таку роззявлену пащеку, що він, либонь, доводився самим Фенрісом-вовком, якого я, як усесвітнього винищувача, закликав до дій у тому ж приміщенні, де я сам ставав співучасником дитячої хвороби.

І ось одного дня хвороба відступила. Відчуття, що я одужую, викликало стан розслаблення, стан, подібний до пологів, та болісно, новою хвилею знову спричинило гарячку. Слуги знову почали приходити до мене частіше. І одного ранку, після довгої перерви, ослаблений, я знову почув знайомі звуки: крізь вікна мені було чутно, як хтось витріпував килими, і цей звук запав у дитяче серце, наче голос коханої для чоловіка. Ці звуки — зі світу справжніх дорослих, низького прошарку суспільства. Люди, що ніколи не переривали своїх справ, інколи заощаджували час, пасивно і одночасно цілковито були до всього готові, інколи вони невідомо чому переходили на галоп, немовби втікали від дощу.

Недуга непомітно, як підкралася на початку, так і відступила. Та коли я вже був готовий цілком про неї забути, мене наздогнало її останнє привітання. Кількість пропущених уроків була вказана в моєму таблиці: у жодному випадку пропущені уроки не зда-

вались мені такими сірими та одноманітними, як попередні; вони виглядали кольоровими смужками на грудях інваліда і були подібно складені. Довгий ряд почесних відзнак виник перед моїми очима як замітка: відсутній — сто сімдесят три години.

ДВІ ДУХОВІ КАПЕЛИ

Ніколи музика не була більш відлюдькуватою та ганебною, як у виконанні військового оркестру, що стримував потік людей, який просувався вздовж алеї поміж кав'ярнями та рестораціями у зоосаду. Сьогодні я зрозумів, чому тут так багато людей. Для берлінця немає вищої школи любови за цю, оточену піщаними майданчиками для гну та зебр, оголеними деревами та рифами, де гніздилися стерв'ятники та кондори, смердючі вовчі клітки та місця, де розмножувались пелікани і чаплі. Крики та зойки звірів змішувалися зі звуками литаврів та ударних інструментів. Уперше погляд охоплював усе, що відбувалося довкола, одночасно хлопчик старанно намагався спілкуватися зі своїм приятелем: саме так він прагнув не зрадити правди ні голосом, ні поглядом, правди, яка полягає в тому, що довкола він нічого не бачив.

Раніше він знав іншу духову музику, міг вказати, чим відрізняється ця музика від іншої. Оця, що палюче та звабливо колихалась на листяних тацях та на шатровому покритті, і та, трохи давніша, що металевим блиском гучно завмирала в холодному повітрі, мов під ударами дрібного скла. Вона манила з боку острова Руссо, під її звуки бігуни на ковзанах на Новому озері натхненно вимальовували петлі та дуги. Я теж був серед них, ще до того, як мене зацікавило походження назви цього острова, про труднощі написання якої я взагалі мовчу. Місце, де розташувалася ця ковзанка, не можна порівнювати з жодним іншим, особливо тому, що ця ковзанка вела особливе життя в різні пори року. Во що ж робило сонце з іншими ковзанками? Перетворювало їх на тенісні майданчики. Проте тут під прикриттям розлогого гілля дерев на узбережжі, простяглось те саме

вставлене в рамку озеро, яке чекало на мене в темній ідальні у моєї бабусі. Ще тоді його разом із лабіринтами струмочків залюбки малювали. І ось під звуки віденського вальсу ми поринаємо під ті ж мости, прихилившись до поруччя, з яких улітку ми спостерігали за повільним кружлянням човнів на темному фоні води. Поблизу перепліталися стежки, а попереду виділися віддалені усамітнені притулки — лавки “лише для дорослих”. Своєрідна клумба зі звалених докупи пляшок була оточена лавками, всередині клумби малі діти або порпалися в таких імпровізованих “квітниках”; або ж просто замислено стояли, поки хтось не підштовхував їх чи поки на них не прикрикувала нянька, що сиділа на лавці поряд з візочком, з мудрим виглядом читаючи стареньку книжку і не відриваючись від неї доглядала дитину.

Це все, що ми знаємо про ці береги. Проте озеро продовжує жити в моїй пам’яті черканням незграбних, важких від ковзанів ніг, що після рейду на льоду знову відчують тепло дерев’яної долівки та ввалюються з шумом у хатинку, де жаром пашить залізна піч. Поруч лавка, на якій вкотре зважують тягар на ногах, перш ніж вирішують його скинути. Одна нога косо спочиває на коліні, зменшується вага ковзана, і, здається, немов на підшвах виростають крила, і кроки, що люб’язно кивають замерзлій землі, виводять нас на подвір’я. А музика ще якийсь час супроводжує мене від острова додому.

КНИЖЕНЦЯ

З учнівської бібліотеки я отримав свої найулюбленіші книжки. Їх розподіляли в початкових класах. Класний керівник назвав моє прізвище, і книга помандрувала понад партами: один учень передавав її іншому, вона хиталась над головами, аж поки не прибула до мене, до того, хто хотів її отримати. На її листках залишилися сліди пальців, що їх гортали. Тасьма, яка завершувала зшиток, виразно виділяючись вгорі та внизу, була вже брудна. Та більше за все перепало її корінцеві, а тому кришки палітурки змістилися самі собою, а стіжки блоку перетворили-

ся на сходинки та тераси. Але на сторінках, наче бабине літо на кронах дерев, подекуди теліпалися блаженські нитки марлі, у яких я одного разу, читаючи, заплутався.

Книжка лежала надто високо на столі. Читаючи, я затуляв собі вуха. Так якось беззвучно я чув розповіді. Але тільки не від батька. Усе ж інколи взимку, коли я стояв біля вікна в теплій кімнаті, за вікном снігова хурделиця мені беззвучно щось розповідала. Про що вона, властиво, розповідала, я не міг ніколи чітко збагнути, бо надто вперто та безупинно нав'язувалося поміж давно відомим щось нове. Щойно я приєднався до гурту сніжинок, внутрішнім еством зрозумів, що ця хурделиця мусить передати мене вже іншій. Та ось настала хвилина, коли у вихорі літер можна було піти слідом за історіями, які біля вікна втікали від мене. Далекі країни, що зустрічалися там мені, бавилися між собою, довіряючи одна одній, як і сніжинки за вікном. І оскільки коли падає сніг даль манить не в далину, а у внутрішнє ество, то Вавилон і Багдад, Акко й Аляска, Тромсе і Трансвааль знайшли собі місце в мені. Лагідний дух книженції, що наповнював мене, неухильно вкрався у моє серце, що зберегло вірність потріпанним томикам.

Або ж воно залишилось вірним тим давнім, невіднайденим? Чудовим та прекрасним, які лише показали мені у сні своє обличчя? Як же вони називалися? Я нічого не знав, хіба що те, що вони зникли вже дуже давно, а я ніколи не міг їх знайти. Тепер вони лежать у мене в шафі; перед цим томиком, пробудившись, я мусив визнати, що ніколи мені такий не траплявся. Уві сні він видавався мені старим і давно знайомим. Книжки не стояли, вони лежали в метеорологічному куточку. Від них пахло грозою. Розгорнути одну з них — означало, що вона запровадить мене кудись у надра, де згущувався мінливий та похмурий текст, сповнений своїми барвами. Вони були буйні, яскраві і легкі, проте завжди домінував фіолетовий відтінок, що, здавалось, походив із нутра забитого звіра. Як і цей неприродний фіолетовий колір, невиразними, важкими до зрозуміння були й

заголовки, кожен із яких видавався мені особливішим та ріднішим за попередній. Проте перш ніж я міг узяти собі перший, найкращий, я пробуджувався, навіть у сні не торкнувшись ще хоч раз старих дитячих книжок.

УЧНІВСЬКА БІБЛІОТЕКА

Під час перерви справа вирішилась: книжки зібрали, а тоді їх розділили знову між тими, хто на них претендував. Не завжди я виявляв при цьому достатню спритність. Я часто бачив, як книги, про які я мріяв, дістаються тому, хто не вмів їх належно оцінити. Наскільки відрізнявся їхній світ від світу книжок, де в стінах окремих історій я проводив дні, навіть тижні; лежав, немов у казармах, над воротами яких, ще й перед заголовком стояли номери. Скрутніше було в казематах вітчизняних віршів, де кожен рядок перетворювався на камеру. Яким південним, ніжним подихом обвіював мене дух книженцій, що роздавали нам на перерві. Дух, у якому собор Святого Стефана кивав з висоти туркам, що оточили Відень; синій дим люльок збирався хмарами з боку тютюнового колегіуму, сніжинки витанцювали навколо річки Березіна, а збляклий блиск Помпеї сповіщав про її останні дні. Певна дистанція творилась лише тоді, коли насувалась на нас від Оскара Гекера та В.-О. фон Горна, від Юліуса Вольфа та Георга Еберса. Затхлим віяло від томиків "З вітчизняного минулого", яких так багато назбирали для першого класу, що навіть майже неймовірним було обійти їх та натрапити на томик Верисгефера чи Дана. На їхніх червоних лляних обкладинках був витиснений воїн з алебардою. У тексті — розкішні прапорці фон Райзигена; до того ж поважні ремісничі, біляві доньки кастелянів та зброярів, васали, що ревно зберігали вірність клятві своїм володарям; не обходило і без підступних придворних чиновників, що плели інтриги, та мандрівних підмайстрів — найманців іноземних королів. Що менше ми, сини купців та діти тасмних радників, могли увляти себе серед того уярмленого народу, то майстерніше проникав цей урочистий на

вигляд благородний світ у наше помешкання. Герб над ворітьми лицарського замку я знайшов на шкіряному батьковому фотелі, що височів перед письмовим столом; келихи, що оточили стіл Тіллі, стояли на підставках кахелю від печі або на низенькій шафці у вестибюлі; стільчики, брутално розставлені навскіс у приміщеннях команди, загороджували шлях, вони стояли точнісінько так, як колись, проте на жодному з них не сидів притвічерський драгун. Та надто вдалим виявилось єднання обох світів. Це відбувалося під знаком старенької потріпаної книжки, заголовок якої аж ніяк не погоджувався зі змістом. Мою увагу прикувала тільки та частина, де була олеографія, цю частину я завжди гортав із особливим захопленням. Я втікав від цього зображення і водночас шукав його, мені довелося щось подібне пережити, коли я побачив зображення Робінзона та П'ятниці. Тоді П'ятниця вперше знайшов чужі сліди, а неподалік — череп та скелет. Такий задушливий жах огорнув і мене; його навіювала постать жінки в білій льолі, яка, освітлюючи себе мерехтінням канделябра, йшла крізь галерею. Очі в неї були відкриті, та все ж було видно, що вона спить. Ця жінка клептоманка. Наче фокусник, який за допомогою кількох мазків пензля, творить з мертвого привид, так у слові “клептоманка” зловіщий передзвін спотворив обидва компоненти “родоначальниця”, і від цього слова я закам'янів від жаху. Ця книжка називалась “Власними силами”, довго стояла вона у класній кімнаті першого класу, тоді коридор, що тягнувся з берлінської кімнати, був ще довгою галереєю, крізь яку мандрувала ночами замкова пані.

Проте ці книги могли бути присмними і страшними, нудними або ж захоплюючими, і ніщо не в змозі було збільшити чи зменшити їхньої чарівності та привабливості. Адже йшлося не тільки про зміст; книги давали змогу хоч на чверть години відволіктися, щоб так витримати всю жалюгідність порожнього шкільного життя. Я налаштував себе вже вчора, коли ховав у спакований ранець книжку, і ця додаткова вага полегшувала мій тягар. Темрява,

яку книжка мусила вранці розділити з зошитами, підручниками та коробочками для пер, налаштувала на таємниче дійство, якому протиставлялося пополудні наступного дня. Адже нарешті приходила довгоочікувана мить, коли в тому ж приміщенні, яке ще залишалось ареною мого приниження, починала панувати влада, яка огортала Фавста, коли перед ним з'являвся Мефістофель. Ким же тоді був учитель, який щойно покинув свій п'єдестал, щоб зібрати книжки і знову їх роздати, як не підступним дияволом, який, аби нашкодити, мусив сам зректися влади, щоб прислужити моїм бажанням, показував своє мистецтво. І йому ніяк не вдавалися ці сором'язливі спроби керувати моїм вибором. Яким суцільно одуреним залишався він, наче бідний чортик на своїй примусовій праці, тоді як я давно вже летів на чарівному килимі до палатки останнього з могікан чи до табору Конрада фон Штауфена.

НОВИЙ “ДРУГ НІМЕЦЬКОЇ МОЛОДІ”

Невимовна радість, із якою його зустрічали, була радістю гостя, який прибув у замок і не наважується охопити поглядом захоплення довгі ряди покоїв, якими він мусив пробиратися аж до своєї кімнати. Він так прагне нарешті знайти спокій, усамітнитись. І так майже щороку я знаходив на різдвяному столу останнє видання томика “Нового “Друга німецької молоді”, коли за щитом його прикрашеної гербами обкладинки усамітнювався, щоб потрапити у збройну чи мисливську палату, у якій я хотів провести першу ніч. Не було нічого кращого, ніж серед цього поверхневого огляду читацького лабіринту відшукувати суцільні підземні ходи, наповнені довгими історіями, які неодноразово переривались, аби за якийсь час знову виринути на світло “продовженням”. Що діялось, коли запах марципану несподівано пробивався крізь чад пороху з поля битви, на зображення якої я натрапив, захоплено гортаючи сторінки. Я посидів ще якийсь час, заглиблений у власний уявний світ. Згодом я знову наблизився до столу з подарунками, який тепер уже не пропонував так щедро

своїх дарів, як на початку, коли перші кроки торкнулись різдвяної кімнати: зараз він справляв сумне враження, так, ніби маленьким помостом крокуємо донизу — знову у вечірні сутінки, далі від нашого вимріяного замку.

ПРИВИД

Це було тоді, коли мені минув сьомий чи восьмий рік, перед тим, як ми переїхали на дачу в Бабельсберг. Одна з наших дівчаток якийсь час все ще стоїть перед залізними ворітьми, що виходять на якусь, не відаю яку, алею. Великий сад, занедбаними околицями якого я вештався, уже замкнув свої простягнуті для мене обійми. Час лягати спати. Мабуть, я доволі наситився улюбленою грою, коли з-за кущів із дротяного паркана цілився гумовими стрілами свого пістоля в дерев'яних пташок, які від пострілу падали з мішені, де вони порозсідалися на розмальованому листку. Протягом усього дня я зберігав свою таємницю — сон останньої минулої ночі. Переді мною з'явився привид. Місце, на якому він виник, я напевно чимось зумів би описати. Але це місце нагадувало щось відоме, хоча і недоступне. Це відбувалося в кімнаті, де спали мої батьки: там заховався куточок, відгороджений вицвілим заслоном із фіолетового плюшу, за яким висіли пеньюари моєї матері. Темінь за порт'єрою не можна було пояснити: цей куток — знеславлений прототип світлого раю — відкрився моєму зорові разом із шафою, де була білизна матері. На полицях, де вздовж білих мережаних кантів був вишитий синьою ниткою текст із Шиллерового "Дзвону", височіла поскладана на купку постіль та різне ганчір'я, потрібне в господарстві, простирадла, пошивки, серветки та скатертини на стіл. Запах лаванди просочувався з маленьких тугих шовковистих саше, що похитувались над поморщеним покривалом задньої стінки дверцят. Давня, сповнена тасмничности принадність та чарівність ткацтва розділилася на пекельну та небесну обитель. Мій сон походив, властиво, із пекельної: це привид, що з'являвся на дерев'яних полицях із шовком. Саме їх

і викрав привид. Він не забрав їх собі і не відніс геть, він нічого не вдіяв із ними і нічого не заподіяв їм. Та все ж я знав: він викрав їх; я довідався про це так, як у легендах люди, що знайшли обід духів, але ще не бачили, щоб ті їли чи пили, усе ж таки знають, що ці духи обідають. Це був той сон, який я зберіг для себе. Проте наступна ніч була також несподіваною, мені здавалось, немов інший сон чекає свого продовження, аж коли раптом у мою кімнату зайшли батьки. Чи вони приєдналися до мене, я не побачив. Наступного ранку, коли я пробудився, нічого не залишилось навіть на сніданок. І я все зрозумів: наше помешкання було цілком пограбоване. Обідньої пори наша родина принесла нам найнеобхідніше. Численна банда злочинців забралася до нас уночі. Як пояснили потім, на щастя, гамір у будинку припинив їхні безчинства та брутальні дії. Майже до ранку продовжувались небезпечні, загрозливі “візити”. Даремно мої батьки чекали світанку за вікном, сподіваючись уранці подати сигнал на вулицю. А мене навіть загорнули в ковдру. Тільки про те, що робила дівчина, яка ще ввечері стояла перед залізною решіткою воріт, я нічого не знав. Як жінка Синьої Бороди, так цікавість закралася у віддалену кімнатку. І ще в розмові я з почуттям жаху зауважив, що ніколи нікому не зможу розповісти свого сну.

ПУЛЬТ

Лікар виявив у мене короткозорість і приписав мені не тільки окуляри, а й спеціальний пульт. Він був дуже хитромудро сконструйований. Можна було переставляти сидіння так, щоб воно або наближалося, або віддалялося від похилої дошки, призначеної для писання, до того ж була горизонтальна планка, на яку можна було спертися спиною, не говорячи вже про маленьку пересувну підставку для книжок, що була вінцем цього володіння. Пульт біля вікна незабаром став моїм улюбленим місцем. Тумбочка, що сховалася під сидінням і була цілком непомітною, перехувала не лише мої книги для школи, а й альбом із марками та три альбоми з колекцією

листівок. А збоку на міцному гачку висіли кошачок зі сніданком, мій ранець, а також шабля до гусарської уніформи. Повертаючись зі школи, я передусім вітався зі своїм пультом, прагнув побачення з ним, перетворював його на арену одного з моїх найулюбленіших занять, наприклад, роздягання. Тоді на місці, де щойно стояла чорнильниця, згодом опинялось горнятко з теплою водою, і я починав вирізати фігурки. Багатообіцяюча пелена покрову, за якою вони вирячено зиркали на мене з аркушів та зошитів. Швець над своїм копилком та діти, що сидять на деревах і зривають яблука, молочар на порозі по-зимовому засніжених дверей, тигр, що насторожився, готуючись стрибнути на мисливця з зарядженою рушницею, вудильник посеред трав на фоні голубого ставка, клас, який уважно слухає вчителя, який творить щось на дошці, торговець перед щедро заставленим кольоровим прилавком, маяк і вітрильний човен попереду — усі вони були оповиті серпанком туману. Коли ж згодом вони ніжно просвічували, спочиваючи на листку під пучками моїх пальців, які обережно пересувалися по їхніх спинках вниз та вгору то перекочуючись по них, то дряпаючи їх, грубе нашарування, наче тоненькими валиками, відступало. Нарешті на потрісканій, поморщеній, вимученій спинці малесенькими цяточками проступила приваблива, солодка, непідмінна барва — і раптом мене огорнуло таке відчуття, немовби над похмурим, цвілим ранковим світом сходить променисто сяюче вересневе сонце, і все просочене ще вологою роси, яка в сутінках його освіжає, палає, простягнувши обійми назустріч новому сотвореному дневі. Цієї кумедної втіхи було мені достатньо, проте я завжди знаходив причину, аби відкласти виконання домашніх завдань. Залюбки оглядав старі зошити, що мали особливу цінність тому, що мені вдавалося вберегти їх від зазіхань учителя, який на них претендував. Погляд мій спочивав на оцінках, які він випишував червоним чорнилом, і тихе задоволення наповнювало мене. Бо подібно до того, як на надгробному камені імена померлих не здатні ні принести корис-

ти, ні завдати шкоди, так вимальовувались і оцінки, які віддали всю свою силу колишнім, давнім оцінкам. Цілком інакше, зі ще більшим сумлінням я витрачав намарно ще одну годину за пультом, із великою майстерністю споруджуючи зошити та шкільні підручники. Книги мусили мати обгортку з міцного пакувального паперу синього кольору, а що ж до зошитів, то обов'язково повинна бути промокатка, яку не можна було губити. Для цього ми користувалися маленькими барвистими стрічками. На обкладинці кожного зошита цими стрічками ми і прикріплювали промокатки. Якщо обирати стрічки різного кольору, то можна було б створити яскраві комбінації. Тож мій пульт був схожий на шкільну парту. Проте добре, що я був тут наче у сховку та мав місце для речей, про якіпарта не мала права навіть знати. Пульт і я: ми були солідарні проти неї. І ледь причвалавши після порожнього шкільного дня, я намагався завоювати увагу пульта, і він вливав у мене свіжі сили. Тут я почувався як удома, ні, як у футлярі. За пультом я сидів, мов вельможа у панцирі на середньовічному портреті. У цій споруді я розпочав свої "Дебет і кредит" та "Два міста". Я шукав цього найвіддаленішого з усіх місць куточка та спокою протягом дня. Тоді я розгортав першу сторінку і зберігав такий святковий настрій, наче той, хто ступив на територію нової частини світу. І справді, для мене це була нова частина світу, на якій так близько зійшлися Крим і Каїр, Вавилон і Багдад, Аляска і Ташкент, Дельфі й Детройт, неначе золоті медалі на портсигарі, які я колекціонував. Не було нічого приємнішого, як зачинитися в оточенні "знарядь" моїх мук — маленьких словничків та великих словників, циркулів, серед яких ніхто не зможе мене зачепити.

РІЗДВЯНИЙ АНГЕЛ

Усе розпочиналося з ялинок. Одного ранку, коли ми йшли до школи, на всіх околицях вулиць з'явилися зелені печаті. Мов великий різдвяний паунок, вони неначе оберігали місто по боках на сотнях його куточків та на окраїнах. І ось одного гарного дня

цей великий пакунок усе-таки тріснув, і звідти полипали іграшки, горішки, солома та ялинкові прикраси — різдвяний базар. Та одночасно з ними викотилось іще щось інше — убогість. Так само як прикриті золотим папером яблука та горіхи мали право показувати себе на різдвяній тарілці поряд з марципаном, так і бідні люди з дощиком та кольоровими свічками виставлялися в найкращих кварталах. Багаті ж ще напередодні послали своїх дітей купити в дітей із бідних родин вовняних ягнят або ж просто подати милостиню, їм же було самим соромно навіть торкатися їх. Поміж тим на веранді вже зберігалось деревце, яке мама потайки купила та занесла задніми сходами до квартири. І найкращим, навіть за сяйво свічок, було щоденне вплітання близького свята в мереживо гілля. На подвір'ях катеринка хоралами продовжувала останні хвилини. Нарешті вона згубилася — і настав очікуваний день, останній, який я можу тут пригадати.

У своїй кімнаті я чекав, поки нарешті настане шоста година. Жодне свято в моєму майбутньому житті не знало цієї години, що, мов стріла, трепетно бриніла в серці дня. Було вже темно, та незважаючи на це, я не запалював лампи, щоб можна було через вікно на подвір'я спостерігати за миготінням вогників перших свічок. І що найприкріше — це ті хвилини, коли різдвяне деревце жертвує свої голочки та гілля темряві, щоб потім стати нічим іншим, як далеким, недосяжним та одночасно близьким сузір'ям у похмурому вікні помешкання. Часом це сузір'я віддавало ласку одному з самотніх вікон, тоді як інші сузір'я поглинала темінь, і вони знемагали в газовому світлі попередніх вечорів від ще більшого смутку. І тоді мені здавалось, що ці святкові різдвяні вікна втілюють самотність, старість та злиденність — усе, про що мовчали старші люди.

Мої думки знову повернулися до подарунків, які готували саме мої батьки. Щойно моє обтяжене думками серце, здавалось, звільнилося і стало легким від наближення щастя, але відійшовши від вікна, я відчув чинсь присутність у приміщенні. Це не був

лише вітер, так що слова, які злітали з моїх уст, були схожі на фалди, які повільно викидає вітрило перед свіжим бризом: “Щороку новонароджений Христос сходить на землю, де перебуваємо ми, люди”; із цими словами ангел, образ якого щойно виразно почав вимальовуватися переді мною, також зник. Та я не довго залишався в порожній кімнаті. Мене покликали в кімнату навпроти, у якій деревце постало переді мною в усій своїй величі, але жаль у моєму серці залишався, бо незабаром це різдвяне деревце, зняте з підставки, знову опинялось надворі, засипане снігом чи блиском дощових крапель. І свято закінчувалось там, де розпочинали грати катеринки.

ШАФИ

Першою шафою, яка відчинялася на моє бажання, був комод. Варто було лише потягнути за ручку — і дверцята вискакували зі свого замка мені назустріч. Усередині зберігалася моя білизна. Серед моїх сорочок, штанів та білизни, які мусили тут лежати і про які я нічого більше не знаю, було ще щось, що не згубилось. Через це шафа ставала для мене принадливою, а “занурення” у неї — пригодницьким переживанням. Я мусив прокладати собі дорогу аж до заднього закутку, там я нашттовхувався на свої шкарпетки, купками нагромаджені давно відомим способом: кожна скручена та загорнута пара виглядала як маленька кишенька. Ніщо не давало мені такої насолоди, як та мить, коли я залівав рукою в її нутро. І не тільки задля вовняного тепла, що зігрівало. Це було “принесене”, яке я завжди у скрученому нутрі дотикав рукою і яке так мене вабило у свою глибину. Коли я вже вхоплював його в кулак та міцно заволодівав м’якою вовняною масою, розпочалася друга частина забави, і я, затамувавши подих, знімав покривало. Тепер мені потрібно було “принесене” витягнути з цієї вовняної кишені. Я тягнув його все ближче до себе, поки не сталось щось цілком несподіване: “принесене” я зовсім викрав із кишені, проте самої кишені вже більше не було. Не часто міг я так розкривати загадкову правду: форма і зміст, “обгорт-

ка" та загорнуте в неї, "принесене" та кишенья становили одне ціле. Та було ще щось третє — шкарпетка, у яку вони перевтілились. Пригадую, як жадібно я прагнув зачарувати це диво. Мені хочеться бачити в моєму художньому дійстві щось протилежне до казок, які водночас запрошували мене у примарний та чарівний світ, щоб укінці обов'язково знову передати мене звичайній дійсності, яка так радісно прийняла мене так як ця шкарпетка. Минули роки. Моя віра в магію похитнулась, і потрібно було чогось більшого, гострішого, щоб її повернути. Я почав шукати магії в особливому, страшному, бентежному, і цього разу це виявилась шафа. Але ця гра була ризикована. Невинність гри спричинювала її завершення, а заборона створювала ґрунт для її виникнення. Забороненими були для мене письмена, серед яких я прагнув знайти повноцінну заміну своєму втраченому казковому світові. Якраз заголовки "Фермата", "Майорат" залишались укриті туманом. Проте все, чого я не розумів, розкривала мені назва "Привиди-Гофман" та суворий наказ ніколи цієї книги не розгортати. Нарешті мені вдалося, дібратися і до неї. Часом траплялося, що і я приходив ще передобідньої пори зі школи, перш ніж поверталися мої батьки: мама — з міста, а тато — з крамниці. У такі дні я, не гаючи ні хвилини і не дармуючи, підступав до книжкової шафи. Це були особливі, надзвичайно рідкісні меблі: ззовні не можливо було бачити, що там примостилися собі книги. У його дубових дверцятах всередині була серцевина, виготовлена зі скла. Це віконце складалося з безлічі маленьких круглих віконних скелець, і кожне окреме скельце відокремлювалось від іншого свинцевою перетинкою. Маленькі скляні віконниці були червоного, зеленого й жовтого кольору та цілком непрозорі. Отже, скло на цих дверцятах було хаотичним "безладдям", воно немов бажало помститися за свою гірку долю, за те, що так ним зловживали; похмуре скло виблискувало, немов роздумуючи над чимось, і не підпускало до себе нікого. Та коли я відчув неприємний запах, що йшов від меблів, то це стало для мене тільки ще більшим сти-

мулом до “нападу”, який я планував цієї глухої, світлої та небезпечної передобідньої години. Користаючи з того, що батьків не було вдома, я розчинив дверцята, намацав томик, який мусив шукати аж далеко в темряві перших рядів книжок, гарячково погортав, знайшов сторінку, на якій учора зупинився, та просто перед відчиненими дверцятами шафи відразу ж почав читати, ковзаючи поглядом по рядках. Я нічого не розумів з прочитаного. Проте жах від голосу духів, від голосу ночі, а також від заклинань зростав, та я опинявся в обіймах страху, який мучив моє вухо, адже кожної хвилини я міг почути дзенькіт ключів від помешкання та тупий стук батькової палиці, коли її опускали надворі в підставку. Це була ознака особливих вимог, що стверджували духовні цінності в нашому домі, а тому ця шафа єдина залишалась відчиненою. Адже до інших можна було дістатися, тільки відчинивши їх ключем із великої в’язки, яку завжди мала кожна господиня в кожному будинку. Дзенькіт в’язки ключів, який лише вона могла припинити, випереджав усяку іншу домашню роботу, це було просто безладдя, яке чинило опір, поки образ святости за широко відчиненими дверцятами шафи не привітався з нами. І від мене вимагали пошани, навіть пожертви. Після кожного Різдва чи після днів народжень вирішувалося питання, який із подарунків належатиме “новій шафі”, ключ від якої мама переді мною ховала. Усе недоступне та замкнуте довго хвилювало мене своєю новизною. Проте моїм завданням було не заглиблюватися в нове, а оновити старе. Відновити старе так, щоб я, новачок, міг присвоїти його собі. Це було новим у моїй колекції, яку я збирав і зберігав у своїй шухляді. Кожен знайдений камінчик, кожна посаджена квітка та кожен зловлений метелик означали для мене початок, і все, чим я взагалі володів, утворило мою єдину, неповторну збірку. Прибирання зруйнувало б цілу споруду колючих каштанів, знищило б ранкові зорі, фольгу, мою скарбницю срібла, складальні кубики, “домовини”, кактуси, родовідні дерева та мідяні пфенінги, своєрідні маленькі щити. Так

поповнювався в дитинстві мій масток, і весь він умотився в шухлядах, скриньках та коробочках. І що зі старенької хатинки увійшло в казку, останню кімнатку, недоступну дитині, те набрало зменшеного вигляду в будинку великого міста і перетворилося на шафу. З усього, що було в нашому помешканні, найпохмуріше враження справляв буфет. Нерозгадану таємничість і дальні осягав лише той, кому вдавалося для себе з'ясувати незрозумілі стосунки між дверима та широким масивним буфетом, верхівка якого сягала самої стелі. Видавалося, ніби він повноправно володів своїм місцем, він могутньо здіймався над усім у кімнаті й у ранкових присмерках ставав свідком надзвичайної непорушної єдності роду. Покоївка, звільнивши все довкола, навіть не підходила до нього. Вона могла лише приносити щось у сусідню кімнату та нагромаджувати там срібні чани та мисочки на зупу, дельфські вази та майоліку, бронзові урни та скляні келихи, що розмістилися в нішах та під балдахіном із черепашок, на своїх терасах та підмостках, між власними порталами та перед власним настінним обшиттям. Похиле високе місце, де вони владарювали, цілком не давало змоги їх практично використовувати. Тому в позитивному сенсі буфет був дуже схожий на місце, де розташувались античні храми. І він міг похизуватися скарбами, якими залюбки оточують себе ідоли. Тож прихід гостей був дуже доречним. Уже обідньої пори виявлялася його масивна могутність: він впускав мене "на оглядини" у свої глибокі підземелля, обтягнуті оксамитом, мов сіро-зеленим мохом. Чого там тільки не було — у десять, двадцять, навіть тридцять разів більше, ніж ти чекав. І коли я побачив ці нескінченно довгі ряди ложечок для кави і підставок для ножів, ножичків для фруктів і вилок із зображеннями устриць, разом із почуттям захвату від такого багатства в душу закрався страх, немовби ті, кого так чекали, виглядають точнісінько так, як наші речі щоденного вжитку.

ЖЕБРАКИ ТА ПОВІЇ

У дитинстві мені довелося бути полоненим Старого і Нового Заходу. Тоді мій клан, що заселяв обидва ці квартали, зберігав позицію, у якій поєдналися озлобленість та почуття власної гідності. Ми утворювали своєрідне гето, яке розглядали як своє помістя. У цьому “кварталі володарів” я жив цілком замкнуто, не відаючи нічого про інший світ. Бідні люди, як їх називали діти з заможних родин, — це були тільки жебраки. І яким великим поступом для моєї “освіти” було те, коли я вперше довідався, що існує таке явище, як бідність через безчестя погано оплачуваної праці. Це я записав у маленьких нотатках, мабуть, перших, які я зробив тільки для себе. Мої записи пов’язані з одним чоловіком, що роздавав якісь листівки, та з приниженням, що його він зазнавав від людей, яких зовсім не цікавили його листівки. Усе закінчувалося тим, завершував я, що бідний, потайки викидав усю пачку. Звичайно, це найприкріше безплідне полагодження справи. Але ніякого інакшого способу виявити своє обурення я не знайшов, тому вдався до саботажу, а для цього використав власний досвід. До нього я вдавався, коли треба було уникнути зустрічі з матір’ю. Особливо цікаво було зображати “заклопотаність”, а властиво вперту примхливість, що часто доводила мою маму до розпуки. Я виробив собі звичку — завжди зберігав дистанцію на півкроку. Виглядало, ніби я ні за що не хотів розгортати воєнних дій, навіть з рідною матір’ю. Наскільки дійовим був такий мій опір під час спільних прогулянок містом, я збагнув пізніше, коли цей лабіринт вулиць розкрив свої обійми хтивости тіла. Проте я не шукав самого тіла, а перші мої дотики спрямовувались на грішну душу, крила якої ледь мерехтіли у променях газової лампадки або ж, ще нерозвинуті, дрімали під оболонкою, лише дозріваючи. Погляд, що не охопив третини всього, що насправді міг охопити, став мені у пригоді. Однак уже тоді, коли мама картала мене за “бродіння” містом і за мої нічні походеньки, я підсвідомо відчував, що зможу вислизнути з-під їхньої владности. Не було

жодного сумніву, що почуття відмовитися від цієї пристрасти, на жаль, оманливе. Воно винне в неспинній спокусі на вулиці завести відверту розмову з повією. Наші бесіди могли продовжуватись годинами, поки доходило до чогось більшого. Жах, який мене тоді огортав, був подібним до того, що викликав у мене автомат, готовий негайно вистрілити; а для цього вистарчало лише одного запитання. І голос мій прорвався крізь щілину. Тоді кров шуміла в моїх вухах, і я зовсім не міг сприйняти слів, що сипались із її яскраво намальованих уст. Я втікав геть, щоб цієї ж ночі, як і наступних, знову і знову повторити свою відважну спробу. Коли ж пізно, інколи навіть під ранок, я опинявся у проїзді наших воріт, я безнадійно вплітався в асфальтовані стрічки вулиць. І в тих, що мене з них звільняли, були не найчистіші руки.

ЗИМОВИЙ ВЕЧІР

Деколи мама брала мене зі собою до купця. Простягаючись у вечірньому світлі газових ліхтарів, Берлін справляв на мене враження чогось темного і невідомого. Ми зупинялись на території Старого Заходу, вулиці якого видавались одноманітнішими та скромнішими за інші. Еркери та колони не були так виразно помітні, а крізь фасади проникало світло. Чи це було спричинене марлевими завісами, шторами чи ґнотиками підвісної лампи, — це сяйво не давало змоги побачити освітлених кімнат. Воно займалося лише собою. Воно й мене вабило і спонукувало до роздумів. Усе це досі зберігається в моїх спогадах, пов'язаних із моїми поштівками. На них зображено Берлінську площу. Будинки, що її оточували, мали ніжний голубий відтінок, нічне небо, із якого звисав місяць, виблискувало темнішою барвою. Місяць та всі вікна зберігались на цьому сирьому клаптику картону. Вони спонукали мене підійти ближче до лампи, і тоді жовте сяйво виринуло з хмар та з рядів вікон. Я не знав цієї зображеної на поштівці місцевости. Внизу був підпис — “Павільйонні ворота”. Ворота і павільйон утворювали на ній єдине ціле,

зображаючи освітлений грот. Там я знайшов свій спогад про зимовий Берлін.

СКРИНЬКА ДЛЯ ШИТВА

Нам уже не було відоме веретено, що вколело палець Сплячій Красуні, від чого та поринула у столітній сон. Але мати Сплячої Красуні, королева, сиділа біля вікна за шитвом, і три краплини крові не падали на шитво лише тому, що її пальці оберігав наперсток. До того ж він був покритий тьмяною червоною фарбою, і на наперсткові не було жодного отвору, як і не було видно слідів уколів голкою. Якщо піднести його до світла, то він розпалювався на кінці своєї чорної впадини, у якій так добре почувався наш вказівний палець. Адже як охоче ми озброюємося маленькою короною, що потайки сама хоче нас коронувати. Коли я натягнув цю корону на палець, то збагнув, як величали мою матір служниці. Маючи на увазі "Ласкава пані", вони калічили перше слово, і мені довго здавалось, немов вони вимовляють "Швея-пані". Важко було підшукати кращого титулу, який би так яскраво засвідчив для мене повноваження матері.

Як і всі справжні місця володарів, так і її крісло поширювало свою сферу впливу навколо швейного столика. І час від часу я теж відчував цю атмосферу. Нерухомо, затамувавши подих, я стояв поруч із матір'ю. Перед тим ми мали піти в місто щось купити, однак мати зауважила, що щось у моєму одязі було негаразд. І ось в руках вона вже тримала рукав моєї моряцької сорочки, у яку я збирався просувати руку, мама хотіла міцно пришити синьо-білий відворот або кількома швидкими спритними штрихами "піддавала ходу" шовковому корабликові-вузликові. Я ж продовжував стояти поруч і смоктати просочені потом гумові шнурки своєї шапки, що мали кислий смак.

У такі хвилини, коли шиття якнайсуворіше поширювало свою владу наді мною, у мені піднімалася хвиля протесту і обурення. Не тільки тому, що клопоти з костюмом, який і без того вже майже облягав мою фігуру, надто суворо випробував мою терплячість, ні, тому, що те, що робили зі мною, не мало наймен-

шого стосунку до вибору різнобарвних шовків, тоненьких голок та ножиць різних розмірів, що лежали переді мною. Сумнів огорнув мене: чи дійсно ця скринька від самого початку була призначена для шитва; усі ці предмети ставали подібними до тих, що інколи трапляються мені на вулиці, коли здалеку я не можу розрізнити, що саме перед моїм зором — цукерня чи перукарня. І чи не викликало мого особливого здивування те, коли серед шпульок розмістилося балакуче веретено Одрадек, із яким я познайомився лише через сорок років. А поет властиво називає це балакуче та загадкове веретено, що вертиться на сходах та по закутках кімнат, “турботою господаря дому”. Воно керує кожною сім’єю, де існують гріховні стосунки. Принаймні щось подібне я відчував тоді, клубки ниток та пряжі мучили мене і ганебно принаджували до себе. Їхнім місцем був порожній простір, де раніше крутилася вісь, швидко оберти якої намотували нитку на клубок. Після того отвір зникав під прикриттям кружечка, що здебільшого мав чорний колір і золоте тиснення, найменування фірми та номеру.

Поруч, біля верхнього ряду ящиків, де одне біля одного вместилися ці клубки, підморгували одна одній чорні пакуночки з голками і ховалися ножиці, кожна пара у своїй шкіряній оправі з чорним дном, безладна купа, де всім керували розмотаний клубок, рештки гумових шнурків, гачки, застібки та клапті шовку, що лежали поряд. Тут, серед цих залишків і відходів, можна було знайти і гудзики, деякі навіть такої дивовижної форми, яку ніколи й не побачити на сукні. Подібні я відшукав набагато пізніше; це були колеса на колісниці бога грому Тора, як відобразив його в одному шкільному підручнику якийсь магістр у середині сторіччя. Багато років потрібно було для того, щоб підтвердилися мої підозри, що ця скринька призначена для чогось іншого, ніж просто для шитва.

Мати Сплячої Красуні шиє, а надворі падає сніг. І що більша тиша огортає край, то більше пошани викликає це тихе, спокійне домашнє заняття. Що

швидше темніло задня, то частіше ми випрошували в матері ножиці. Потрібна була година на те, щоб стежити очима за голкою, із якої навскіс звисала товста вовняна нитка. Не вимовляючи жодного слова, кожен знайшов собі якусь свою річ до шиття — перочистки, футляри, на яких, зробивши попередньо малюнок, ми вишивали квіти. І тієї хвилини, коли папір легким шарудінням прокладав дорогу голці, я знову піддавався спокусі зазирнути на зворотню сторону в сітчасте мереживо, що з кожним стібком, який наближав мене до мети, усе більше заплутувалося.

НЕЩАСТЯ ТА ЗЛОЧИНИ

Щодня місто обіцяло мені їх, але на вечір усе одно залишалось переді мною в боргу. Коли ж злочини і нещастя десь і нагадували про себе, вони притьмом зникали, щойно я з'являвся на місці події, зникали, наче божки, що дарують приреченим на смерть тільки лічені хвилини. Обікрадена вітрина, будинок, із якого щойно винесли мертвого, місце на дорозі, де звалився кінь, — я наздоганяв їхні сліди, щоб вловити легкий подув, який залишала після себе якась подія. І знову все розвіялось, розшматоване юрбою цікавих зівак, що розпоршились за вітром у всі боки. Хто міг чекати на пожежну машину, яку викликали на місця пожежі, хто міг заглядати крізь молочне скло шибок у машину швидкої допомоги? У цих машинах їхало нещастя, чиї сліди я не міг спіймати, пробігаючи вулицями. Проте нещастя мало ще рідкісніші та дивовижніші возики, які, однак, уперто, як вагончики циган, берегли свою тасмницю. У них були віконечка, і цим вони викликали підозру. Їх охороняли залізні ґрати. І хоча відстань між ними була такою маленькою, що жодна людина не просунулася б крізь них, я все-таки завжди волікся вслід за злочинцями, які, як я сам собі розповідав, нібито були ув'язненими всередині. Тоді я ще не знав, що це були лише візки для перевезення кримінальних актів. Я, однак, і ці візки сприймав як задушливе місце горя.

І канал, у якому повільно хлюпотіла вода, залишався віч-на-віч з усім смутком; і щоразу це місце притягувало до себе. Даремно кожен із мостів був заручений зі смертю рятувальним кругом. Коли б я сюди не приходив, вона була невинною. І під кінець я навчився задовольняти свою цікавість, читаючи таблички, які намагалися відродити утоплеників. Та ці акти були такі далекі від мене, наче кам'яні воїни в музеї "Пергамон".

Про нещастя всюди попередньо потурбувалися. Місто та я підшукали б собі "тепле місце", однак нещастя ніде не показувалося. Якби я міг зазирнути крізь міцно зачинені віконниці лікарні св. Єлизавети! Коли я йшов по Лютцовштрассе, я звернув увагу, що декотрі віконниці тут удень були зачинені. На моє запитання мені відповіли, що в таких палатах лежать "важкохворі". Коли я дивився на ці зачинені віконниці, я відчував жах, подібний до того, що відчували давні євреї, почувши про ангела смерті, який позначав своїм перстом ті будинки єгиптян, де мав померти первісток. Але чи завершив насправді ангел смерті свою справу? Можливо, одного дня все ж таки віконниці відчинилися і, одужавши, важкохворий припав до вікна? Чи не можна було йому допомогти, запобігти смерті, так само попередити вогонь чи град, що барабанив у мої шибки, але не порозбивав їх? І як добре, що, тільки-но мало статися якесь нещастя та хтось планував злочин, ця подія знищила все навколо, навіть зруйнувала поріг між сном та реальністю! Тож тепер не знаю, чи походить це нещастя зі сну, чи воно лише постійно в мій сон повертається. Тоді це насправді відбувалося в ту мить, коли я торкався ланцюжка до дверей.

"Не забудь спершу зачепити ланцюжок" — означало, що мені дозволяли відчиняти двері. Усі дитячі роки я відчував страх перед ногою, що впирається у двері. І посередині цих дитячих страхів один просто прирікав мене на пекельні муки; це думка про те, що ланцюг на дверях не зачеплений. У батьковому робочому кабінеті стоїть якийсь пан. Він непогано одягнений, і, здається, зовсім не помічає присутності ма-

тері, дивиться крізь неї, немовби вона — порожнє місце. Насправді ж непомітним для нього є лише те, що в сусідній кімнаті — я. Тон, яким він розмовляє, мені видається ввічливим і зовсім не загрозливим. Небезпечною виглядає лише тиша, коли він замовкає. У цьому помешканні немає телефону. Життя мого батька висить на волосинці. Можливо, він цього і не помічає, коли підводиться з-за письмового столу, проте вийти, щоб випровадити незваного гостя, який тут затримався, він не встиг. Раптом чужинець випереджує батька і зачинає двері, забирає ключ. Батькові перегороджують шлях, а до матері чужий і далі не виявляє жодного інтересу. Найбільше відлякує у ньому те, що він цілком її не зауважує, немов вона у змові з ним — убивцею та шантажистом.

Але і це чорне, прикре випробування відійшло в минуле, не залишивши мені навіть якоїсь згадки про себе, і я завжди розумів того, хто прибігав до першої-ліпшої пожежної сигналізації. Такі сигнали стояли на вулиці, немов жертovníки, перед якими моляться до богині нещастя. Тоді я уявив собі ту мить, ще більше зворушливу, ніж навіть виття пожежної машини, коли пожежники гасять свій "штурмовий сигнал", а я на вулиці — єдиний перехожий. Проте майже завжди найкраща частина такого болісного переживання вже позаду. Навіть коли все горіло, вогню не було видно. Здавалось, мовби місто ревниво оберігає це рідкісне полум'я, у глибині подвір'я чи на даху підживлює його, і кожному, хто спостерігає за цим палаючим розкішним вогнем, заздрить. Пожежники час від часу виходили зсередини, та їхній вигляд не заслуговував особливої уваги. Коли згодом прибула друга черга пожежників зі шлангами, драбинами та бойлерами, здавалось, їхні перші поспішні маневри допоможуть, і виглядало, наче це сильне, озброєне шоломами поповнення радше доводиться вогню охоронцем, а не ворогом. Інших машин не було. Раптом можна було помітити, що і поліція зникла, і вогонь згас. Ніхто не хотів підтвердити, що все в місті вляглося.

ЛОДЖІЇ

Як мати прикладає новонародженого до грудей, не будячи його, так і життя тривалий час поводить-ся зі ще ніжним спогадом про дитинство. Ніщо так не зміцнювало мого спогаду, як погляд, кинутий на подвір'я, з його темними лоджіями, серед яких одна, затінена влітку маркізами, стала мені колискою, що прийняла до себе нового громадянина. Кар'ятиди, що підтримували лоджію на наступному поверсі, могли залишити на хвилинку своє місце, щоб над цією колискою заспівати пісню, у якій не було нічого такого, що б розповідало мені про моє майбутнє, хіба що слова, від яких повітря подвір'їв назавжди залишилося для мене приємним спогадом. Я думаю, що це повітря витало ще довкола виноградників Капрі, де я тримав в обіймах свою кохану. І я переконаний, що це те ж повітря, що приносить мені алегоричні образи, що панують над моїм мисленням, наче кар'ятиди на вершечках лоджії над подвір'ями берлінського заходу.

Звуки міської залізниці та витріпування килимів заколисували мене, навівали на мене сон. Вони були для мене наче "жолоб", у якому формувалися мої сни. Спочатку безладні, хаотичні, просочені, очевидно, струменем води чи запахом молока, вони ще довго зберігалися; тимчасові, виплетені під дощем, нарешті, змістовні сни — про чергові ігри камінчиками в зоопарку, про недільний виїзд на природу. Весна пробуджувала перші паростки на сірому задньому фасаді, і коли пізніше, протягом року, запилене листяне склепіння тисячі разів погладжувало стіну будинку, шарудіння гілок приймало мене на науку, до якої я ще не доріс. Адже все на подвір'ї ставало для мене живим, усе до мене промовляло. Скільки гінців не порозсідалося серед галасливого шарудіння високо підвішених зелених штор, а скільки печальних звісток я свідомо залишав нерозгаданими в шумних кроках жалюзі, яке в сутінках тарахкотіло, опускаючись донизу.

Найглибше зворушувало мене місце на подвір'ї, де росло дерево. Воно росло у виїмці бруківки та об-

городжене залізним обручем. Жердини перетинали обруч так, що перед оголеним ґрунтом вони створював ґрати. Цей задум був не випадковий, інколи я роздумував над тим, що відбувалося в чорній ямі, із якої виринав стовбур. Пізніше своє дослідження я переніс на зупинки дροжок. Дерева там посаджені так само; крім цього, вони ще й були оточені загорожею, і фурмани розвішували на цих огорожах свої пелерини, коли змивали струменем води пійло коня, перехилене на бруківку, вичищаючи з нього рештки сіна та вівса. Для мене ці місця зупинок, чий спокій лише зрідка порушувало прибуття чи відправлення іншого візка, видавались віддаленими провінціями власного подвір'я.

Багато всього можна було прочитати на лоджіях подвір'я: спробу піддатися спокусі вечірнього дозвілля, надію на переїзд сім'ї в зелені райони, бажання приємно провести недільний день. Але під кінець усе це видавалося марним. Ніщо не могло змінити становища людей, що тулилися в розміщених один на одному чотирикутниках; були лише старі будні, які щодня передавали комусь іншому "у спадок". Від однієї стіни до іншої розвішені шнурки для білизни, і пальма виглядала ще більше знедоленою та забутою, ніж будь-коли, навіть чорна земля давно вже не справляла такого гнітючого враження, а від суміжного з подвір'ям салону віяло відчуттям батьківщини. Цього прагнув закон цієї місцевості, довкола якої колись кружляли мрії жителів. Та перш ніж закон пішов у безвість, мистецтво спробувало його змінити. Воно викрадало поволі то підвіс, то бронзу, то китайську вазу, стягуючи їх на свою територію. І коли навіть увесь цей антикваріят майже не завдавав шани місцевості, то стрілка часу на цих лоджіях сама перетворювалась у щось антикварне. Помпейська багряниця, що широкою смугою спогаду так часто відбивалася на стіні, створювала "фон" для годин, які нагромаджувалися в цьому усамітненні. Час старів у цих приміщеннях, де розкошувало багатство тіней на подвір'ї. І саме тому дообідня пора, яку я проводив на лоджії, існувала вже давно і була тут більше

сама собою, ніж у якомусь іншому місці. Так само й інші пори дня. Я ніколи не міг їх тут чекати, завжди вони перші чекали на мене. Вони давно були тут, і вже вийшли з моди, коли я нарешті їх знайшов.

Згодом я побачив подвір'я з бруківки і сприйняв його вже в новому світлі. І коли паркими літніми днями пополудні я розглядав подвір'я з вікна купе, здавалось, літо спиною хід і відвернуло свій погляд від красвиду. А герань, що червоними суцвіттями виглядала зі своїх горщиків, менше йому пасувала, ніж червоні матраци, які вранці вивішували для провітрювання на парапетах. У такий час вечори спостерігали за нами — за мною та моїми друзями, що інколи збиралися за столиком на лоджії. Залізні меблі, призначені для саду, виглядали наче плетені з тростини і просто запрошували посидіти на них. А на рекламні проспекти падало світло зі свічника, паповненого червонуватим та зеленкуватим полум'ям, у якому сюрчав ґнотик; і плямки світла обводили текст рекламних повідомлень. Останнє зітхання Ромео пронеслось над нашим подвір'ям, воно чекало на відповідь, яку берегла для нього гробниця Джульєтти.

Протягом усього мого дитинства лоджії зазнали змін менше, ніж інші приміщення. Проте не лише тому ці лоджії близькі моему серцю. Радше тому, що мені було приємно, що вони були незаселені тими, хто не мав постійного житла. Ці лоджії — межа для притулку берлінця. Тут починається Берлін, який сам собі бог. Він настільки виразно присутній тут, що для жодної випадковості тут не має місця. У його оберегах місцевість і час прокладають шлях самі до себе та одне до одного. Обое зупинилися тут, у його підніжжя. Однак дитина, яка була колись із ним у змові, залишається у їхньому оточенні на лоджії, мов у віддавна призначеному для неї мавзолеї.

КРИВА ВУЛИЦЯ

Казки іноді розповідають про пасажі та галереї, з обох боків обставлені ятками, повними принади та небезпеки. Як хлопцеві, мені був знайомий такий прохід, називався він Крива вулиця. Там, де знахо-

дився її найгостріший вигин, розмістилось і найтемніше приміщення — басейн зі своїми цегляними стінами, покритими черепицею. Декілька разів на тиждень у басейні змінювали воду. Тоді на порталі можна було прочитати: “Тимчасово зачинено”, і я насолоджувався вільною хвилиною. Я оглядався на вітрини крамниць. Навпроти басейну розташувався ломбард. Бруківку заповнювали гурми гендлярів, що торгували предметами домашнього вжитку. Це була територія, на якій і місячні гардероби почувалися вдома.

Там, де на заході закінчується Крива вулиця, була крамниця канцтоварів. Необізнані погляди, звернуті до його вікон, затримувалися на дешевих книжечках про Ніка Картера. Однак я знав, де саме за ними треба було шукати непристойні писання. У цьому місці не вирував вуличний рух. Я довго міг заглядати крізь шибки, щоб серед рахункових книг, значків та всякого розмаїття створити собі алібі, а тоді несподівано поринав у лоно паперової творчості. Наші уподобання виявляють, що саме з найзапеклішим азартом вирує у глибині нашої душі. Розети та лампіони на вітрині крамниці святкували каверзну подію.

Недалеко від басейну був міський читальний зал. Його залізні підвищення не здавались мені зависокими, а сам він мерзлякуватим. Я відчував там свій куточок. І ця чарівність випереджала враження від нього самого. Зал чекав, немов прикритий тоненьким вологим холодним шаром, і зустрічав мене на сходах. Я лиш боязко штовхав залізні двері. Та вже майже в залі тиша відновлювала мої сили.

Галас басейну пробуджував у мені почуття відрази, галас, що домішувався до шуму бризків. Галас проривався нахабно вже з вестибюлю, де кожен мусив придбати собі кістяні номерки. Переступити ногою через поріг — означало розпрощатися з зовнішнім світом. Після цього вже нас більше не оберігало перед хвилястою водяною масою, що заповнювала склепіння зсередини. Це було місце косоокої богині, яка хотіла прикласти нас до грудей і напоїти з холодних кратерів, щоб там, нагорі, ніщо більш про нас не нагадувало.

Узимку вже горів газ, коли я з купальні приходив додому. Це не могло завадити мені йти довкілним шляхом, що зрадливо, неначе я хотів зненацька підстергти його, знову припроваджував мене в мій куточок. У крамниці теж горіло світло. Якийсь промінчик падав на виставлені товари і змішувався зі світлом ліхтарів. У такій напівтемряві вітрина обіцяла ще більше, ніж будь-коли. Адже зростала чарівність, якою обволікала мене зображена на сороміцьких картках та брошурах оголена розпуста, і я усвідомлював, що денна праця на сьогодні завершилась. Те, що діялося в мені, я міг обережно приносити додому, прикриваючи лампадкою. Проте навіть ліжка ще часто супроводжувало мене до крамниці та поверталось зі мною назад разом із людським натовпом, що потоком лився Кривою вулицею. Парубки йшли назустріч, штовхаючи мене. Проте обурення, викликане їхньою поведінкою, більше не підносилося догори. Сон відібрав від тиші у моїй кімнаті гамір, який вмить став мені "відшкодуванням" за ненависний басейн.

ПАВИЧІВ ОСТРІВ ТА ҐЛЕНІКЕ

Літо закинуло мене в обійстя Гогенцоллерів. У Потсдамі це були Новий Палац і Сан-Сусі, мисливський парк та Шарлоттенгоф, у Бабельсберґу — замок із його садами, що вже стали рідними нашим літнім помешканням. Близькість цих споруд ніколи не заважала моїм забавам, коли місце в тіні королівських будівель, я привласнював собі. Можна було писати історію мого панування, що почалася сходженням на трон літнього дня і тривало аж до падіння моєї імперії пізньої осені. І моє існування проходило в боротьбі за цю імперію. Ця боротьба не мала нічого спільного з протиставленням кайзерові, це була боротьба зі самою землею та з духами, яких настроювали проти мене.

Це відбувалося одного разу пополудні на Павичевому острові, коли я потерпів найважчу у свосму житті поразку. Мені доручили пошукати там, серед трав, пір'я павичів. Острів видався мені привабливим, він

був більшим за звичайне місце моїх колишніх знахідок — цих сповнених чару трофеїв. Проте коли я згодом обнишпорив уздовж та впоперек усі галявини, даремно шукаючи за обіцяним, до мене підкрався смуток, страшніший від жаху перед тваринами, що прогулювалися, хизуючись перед пернатою братією своїм розкішним пір'ям. Такі знахідки для дітей — це саме те, що перемога для дорослих. Я шукав те, що острів подарував мені назавжди, довіривши цю таїну тільки мені одному. Однієї єдиної пір'їни вистарчило б, аби заволодіти цілим островом, та не лише островом, а й полуднем, переїздом на паромі від Сакрова; усе це дісталось б мені цілком лише завдяки моїй пір'їні. Але острів був утрачений, а разом із ним утраченою була і друга батьківщина — Павичева земля. І тепер, перш ніж повернутися додому, я читав на вибляклих вікнах замку таблички, які відблискували в сонячному промінні: сьогодні вхід сюди заборонений.

Відібране у мене пір'я не могло стати причиною втрати успадкованої батьківщини. Біль мій такий сильний, що я ні в чому не міг знайти розради. Якби я не здобув нових територій, то не пережив би згодом такого блаженства, навчаючись їзди на велосипеді. Це проходило в одному з тих заасфальтованих павільйонів, де під впливом моди на велоспорт так легко навчали тому мистецтву, яке сьогодні одна дитина легко переймає від іншої — доступно, з усіма тонкощами, наче водіння машини. Павільйон був розташований у сільській місцевості біля Г'леніке, і стояв він ще відтоді, відколи спорт та вільний повітряний простір були нерозлучні. Тоді невідомі були також і різні види тренування. Кожен, відчуваючи ревності, думав, як би власним приміщенням та драстичним костюмом відрізнитися від інших. У цей ранній для цього виду спорту період було дуже характерно виявляти свою ексцентричність. Тому в цьому павільйоні поряд із чоловічими, жіночими та дитячими велосипедами були й сучасні пристрої: їхнє переднє колесо було в чотири, у п'ять разів більшим, ніж заднє, а легке високе сидіння було, по суті,

підставкою для акробатів, що вправлялися у своїй майстерності.

Купальні часто пропонують окремі басейни для тих, хто не вміє плавати, та для вправних плавців, тож і тут можемо говорити про якесь розмежування. Були люди, що мусили тренуватися на заасфальтованій дорозі, інші ж могли їздити на велосипеді за межами павільйону, у саду. Минуло небагато часу, поки я перейшов в іншу групу. Та одного гарного літнього дня мене відпустили “на природу”. Я був наче задурманений. Дорога була вкрита гравієм, камінчики під ногами хрустіли, вперше не можна було заховатися від сонця, яке мене засліплювало. Асфальт виглядав тінистим, недоступним для їзди, однак зручним. Проте на кожній крутизні тут підстерігали мене різні небезпеки. Дорога не була аж такою звивистою, і колесо, хоча позбавлене вільного ходу, котилося мов само собою. Мені ж здавалось, мовби я ще ніколи не сидів на колесі. Раптом моя вперта воля виявила себе, торкнувшись керма. Кожен горбик був готовий викрасти в мене рівновагу. Я давно відівчився падати, та це раптом сталося, коли сила тяжіння виявила свої претензії, про які довгими роками забувала. Несподівано після невеликого підйому, дорога почала спускатися донизу, горбочок, на чисму зубчастому гребінці я спіткнувся, розсипався під моїм гумовим колесом, перевтілюючись у хмарку пилуки та гальки, гілки, випереджаючи мене, били в обличчя. Я майже втратив надію втриматися та вціліти, як раптом поріг перед під’їздом до павільйону лагідним привітом кивнув в мій бік. Моє серце швидко билосся, коли я на повному розгоні влетів на велосипеді до павільйону і не останню роль при цьому відіграв той крутий схил, що залишився вже позаду. Зіскочивши на землю, я стояв глибоко переконаний, що цього літа Кольгазенський міст зі своєю залізничною станцією, озеро Грібніц із випуклими альтанками, що проводять вниз до кладки, замок Бабельсберг з гострими зубцями веж та пахучими селянськими городами Гліспіке, “повінчавшись” із пагорбами, так легко впали мені до ніг, наче

князівства чи королівства в шлюбі передають себе цісарській владі.

МІСЯЦЬ

Сяйво, що його ллє місяць, не годиться для сцени нашого денного буття. Невиразно освітлений обрій, здається, стосується протилежної чи просто схожої землі. Це вже не та земля, за якою місяць крокує слідом, як сателіт, вона сама вже перетворилася в супутник місяця. Її широкі груди, що вдихали замість повітря час, більше не здійснюються, нарешті все живе вернулось у рідну оселю і має право знову накинути жалобну вуаль, яку світло ясного дня з неї зірвало. Влідий промінь, що проникав до мене крізь перетинки жалюзі, пояснив це мені. Сон закинув мене в обійми неспокою, місяць обірвав його, повернувшись до мене зі своїх мандрів. Коли місяць маячів у кімнаті, я пробуджувався, і мене виганяли геть, бо, здавалось, нікого, крім нього, тут не хотіли пригріти.

Перше, на що впав мій погляд, були два тази для миття посуду. Упродовж дня я ніколи не опускався до того, щоб біля них затриматися. Однак побачивши в сяйві місяця синю смужку, що обрамлювала верхню частину таза, я розгнівався. Вона вводила в оману, виглядаючи витканою прикрасою на облямівці. А насправді ж краї таза були поморщені, немов рюші. Струнки чайники, виготовлені з однакової порцеляни, оздоблені однаковим візерунком квітів, стояли між ними. Коли я сповз із ліжка, вони задзеленчали, і це дзеленчання “розросталося” на мрамурі, що ним був оздоблений столик, захоплюючи чаші та мисочки, склянки та карафки. Однак яким би щасливим я не почувався, вловлюючи в нічному мерехтінні ознаки життя, нехай навіть власне відлуння, все ж таки вони виявлялись ненадійними і, мов лукавий недруг, вичікували, щоб зненацька мене перехитрити, коли я ще не встиг і отямитись. Це могло відбуватися тоді, коли я підносив карафку, щоб налити води до склянки. Булькіт води, шарудіння, коли я спершу ставив на місце карафку, а потім склянку, — усе відлунювало, повторювалося в мене у вухах.

Бо все, що було на тій схожій на нашу землю, куди я віддалився, здавалось, було вщерть заповнене ми-нулим. Тож кожен звук і кожна мить, мов двійники, рухалися мені назустріч. І коли я на хвилинку підпус-кав їх до себе, то наближався цілком переляканий до ліжка, сповнений ляку, щоб знайти на ньому себе самого.

Страх цілком влігся, коли я знову відчув матрац за спиною. Тоді я заснув. Місячне сяйво поволі відсту-пило з моєї кімнати. І часто кімната потопала в суцільній темряві, коли я пробуджувався вдруге і втретє. Рука мусила першою відважитись і вирину-ти над берегом сну, знайшовши там заслін перед мріями. І так само як після завершення битви, неро-зірваний снаряд колись наздожене ще когось, так і моя рука була дуже обережною, аби з запізненням згодом передатися мріям. Коли ж нічне світло ніжним мерехтінням утихомирило і мою руку, і мене, виявилось, що від цього мого світу нічого вже не залишилось, і постало тоді єдине жорстоке запитан-ня. Можливо, це запитання заховалось у складках штори, що звисала над моїми дверима і стримувала шум. Можливо, це були тільки “борги” багатьох ми-нулих ночей. Нарешті, інший бік відчужености, зер-на якої посіяв у моїй душі місяць. Це запитання звучало так: для чого все існує на світі, для чого існує сам світ? Із подивом я зрозумів та усвідомив, що ніщо не примусило б мене самого цей світ вигадати. Його небуття не викликало б у мене більше запитань, ніж його буття, що, здавалось, “підморгує” небуттю. А місяць провадив легкий флірт із цим буттям.

Дитинство давно вже минуло, коли врешті місяць виявив бажання претендувати на землю серед білого дня, тоді як колись він заявляв про свої права тільки вночі. Високо над горизонтом, могутнім, але якимось блідим, він висів на небі мрійливого сну над берлінськими вулицями. Надворі ще було ясно. Домашні оточили мене, трохи вирячившись, як на дагеротип. Моєї сестри ще не було. “Куди поділась Дора?” — я чув, як гукала мати. Місяць, повний та округлий, маячів на небі, і раптом він із неймовір-

ною швидкістю почав збільшуватися. Наближаючись, він розкидав планети, віддаляючи їх одну від одної. Перила залізного балкону, на якому ми всі стояли, виглядаючи на вулицю, розпалися на дрібні кавалки, а всі ми розлетілися в усі боки. Кратер, який утворився від руху місяця, усе поглинув. Ніщо не могло навіть сподіватися, що, втікаючи від нього, уникне "переміни". "Якщо зараз біль наповнить нас по вінця, тоді це означатиме, що Бог відцурався нас", — почув я голос розуму і почав збирати те, що хотів забрати зі собою. Усе це я вмів у рядки вірша. Ось таке було моє прощання: "О зоре, квіте, духу, любове, страждання, часе і вічносте!" Проте коли я забажав віддатися духові цих слів, то я вже пробудився зі сну. І жахливий смуток, яким огорнув мене місяць, здавалось, залишився зі мною. Бо пробудження не заховало, як усе інше, мету мрії, а лише виявило правду; а правда в тому, що моя мрія віддалилась, а влада місяця, яку я відчув ще дитиною, потерпіла фіяско для майбутнього всесвіту.

ГОРБАНЬ

Поки був маленьким, я залюбки заглядав крізь горизонтальні решітки під час прогулянок, коли я мав змогу вистоювати біля вітрин. Якраз під ними розкривались надра глибини, що забезпечували світлом та повітрям підвали. Люків до цих підвалів майже не було видно, вони швидше заглиблювалися у підземелля. Це й породжувало мою цікавість, і я зазиравав крізь пруть кожної решітки, на якій саме стояв ногами, аби з поверху вловити поглядом канарка, лампу чи якогось мешканця. Не завжди це вдавалось. Після марного цілоденного наглядання могло трапитись, що вночі все змінювалось і я сам ставав, мов арештований, під поглядами тих, що стежили за мною з таких підвальних отворів. А були це гноми з гострими ковпаками. Та тільки-но я був доведений до межі, як вони зникали.

Світ цих вікон, людний удень, не надто відрізнявся для мене від світу нічного, що там засів у засідку, аби нападати на мене у снах. Мені було добре відо-

мо, де я тепер перебував, тому що у "Дитячій книжці" Георга Шерера я натрапив на рядки: "Ой піду до погрібця / Та й наллю собі винця / Там стоїть дідок горбатий / Хоче келих відібрати". Я знав це товариство, яке охоче чинить шкоду та любить злі жарти, і мене не дивувало те, що в підвалі воно було, мов удома. Це було "вуличне товариство". І я відразу ж пригадував собі нічних гультіпак, які пізньої години забиралися до курочки чи півника: і швацька голка, і шпилька — обое гукали: "Чорною пільмою зараз усе покритється". Чого лиш не робили з господарем, який впустив їх на ніч, і, здавалося, лише втішались цим. У мене ж усе це викликало жах. Таким самим був і горбань. До мене він не наближався. Лише сьогодні я довідався, як він називався. Цю таємницю мені відкрила мати, сама того не відаючи. "Із незграбою поздоровкався", — завжди говорила вона, коли я щось розбивав або впускав із рук. І я тепер розумію, що вона мала на увазі. Вона говорила про горбатого чоловічка, який дивився на мене. Хто побачить цього чоловічка, не мусить зважати ні на себе самого, ні на нього. Стоїть він перед грудною уламків: "Ой піду я до плити / Собі супу зварити / Та лихий дідок горбатий / Побив горщик мені, клятий".

Де лиш він з'являвся, я залишався ні з чим. Мое марне розглядання (усе ж бо ховалося) утратило свій сенс, коли через рік сад не перетворився на садочок, моя велика кімната — на кімнатку, а звичайна кранниця — на кранничку. Вони зменшились, і здавалось, що на них наче виріс горб, який надовго прилучив їх до світу чоловічка. Чоловічок скрізь випереджав мене. Проте він не шкодив мені, лише половину кожної речі, до якої я доторкався, кидав у небуття: "Ой піду я до кімнати / Поїм каші із горняти / Та лихий дідок горбатий / Чисто виїв її, клятий". Так чоловічок підстерігав мене часто. Сам я ніколи його не помічав. Але він мене завжди скрізь бачив. І що гостріше пронизував його погляд, то менше я помічав це за собою.

Гадаю, що те "ціле життя", про яке розповідають, ніби воно йде, минаючи погляди вмираючих,

складається з тих образів, які зберігає для себе чоловічок. Вони змінюються блискавично, як ті сторінки книжечки, що була колись попередницею нашого кінематографа. Легко натискаючи великим пальцем, проводимо вздовж країв сторінок — і тоді стають видимими в лічені секунди ті образи, що майже не відрізняються один від одного. Такий швидкий перегляд дозволяє впізнати боксера в поединку та плавця, що бореться з хвилями. Чоловічок має і мої зображення. Він бачив мене у схованці і перед кліткою видри, і зимового ранку, і перед телефоном у задньому коридорі, і на Пивоварній горі з метеликами, і на моїй ковзанці, де звучала духовна музика, і перед скринькою з шитвом, і за моїм пультом, і на вулиці Блюмесгоф, і хворим у ліжку, і у Глієніке, і на залізничній станції. Тепер усе це позаду, чоловічок зробив свою справу. Проте голос його, схожий на посвистування газового ґнотика, через столітній поріг шепоче мені слова: “Помолись же й ти, дитинко / За горбатого дідка”.

КОМЕНТАРІ

Тіргартен — величезний парк, розташований у центрі Берліну. В його центрі розміщена Тріумфальна колона, споруджена 1873 р. на честь перемог Німеччини у війнах з Данією (1864), Австрією (1866) та Францією (1871). Спочатку колона була встановлена біля будинку Райхстагу, але 1938 р. Гітлер розпорядився перенести її у Тіргартен, де вона стоїть і досі.

Ляндверканал — Оборонний канал; спочатку функціонував як стічний канал, водночас служив межею між давніми німецькими територіальними одиницями — марками. У XVI ст. укріплений насипною стіною і використовується з фортифікаційною метою, звідки й отримав свою назву. Судноплавний з 1850 р.

Дагер, Луї-Жак (1787-1851) — французький художник-декоратор. 1831-1839 рр. вперше винайшов спосіб фотографування, названий на його честь дагеротипією.

Відермайєр — міщанський стиль у мистецтві, архітектурі, моді Німеччини, популярний у 1815-1848 рр., характерним для нього є використання народних мотивів для оздоблення меблів, інтер'єрів тощо.

Корсо — урочиста, тріумфальна хода зі святково прикрашеними каретами, автомобілями.

Містечко Ез — повна назва Ез-ен-Прованс, місто на півдні Франції поблизу Марселя. Знаменитістю міста є бульвар Мірабо — романтична вулиця з розкішно оздобленими будинками, чудовими водограями, численними кафе.

День Седану — свято на честь перемоги Німеччини у війні з Францією. 1 вересня 1870 р. біля містечка Седан

французька армія зазнала вирішальної поразки у війні. Це стало причиною падіння Другої французької імперії.

Кубики Анкера — одна із всесвітньо відомих німецьких торговельних марок, дитячі кубики, популярні вже понад сторіччя. Ідея дитячих будівельних кубиків у формі дерев'яних кубів належить педагогові Фридриху Фребелю, який організував перший дитячий садок. Брати Густав і Отто Лілієнталь розвинули цю ідею і створили набори блоків-“кубиків” різної форми. Вони розшукали старовинний рецепт виготовлення з кварцового піску, крейди та льняної олії подібного на камінь матеріалу; з нього ці кубики виготовляють і досі.

Гверідон — столик-підставка, призначений для підтримання канделябрів. Зазвичай, має форму негреняти, що тримає над головою тацю.

Еркер — освітлений вікнами, напівкруглий або багатогранний виступ у стіні, який проходить через кілька поверхів.

Козеров, Веннінгштедт — курорти на Балтійському морі.

Тінь Петера Шлеміля — йдеться про подібну до історії Фавста казку Адальберта Шаміссо “Дивовижна історія Петера Шлеміля” (1814)

Сині візерунки гранатового дерева (в оригіналі *die Zwiebelmuster*) — розписи на китайській порцеляні у вигляді візерунків з гілочок граната та його плодів або ж квіток айстри, виконані переважно у синіх тонах.

Фенріс-воук — персонаж скандинавських мітів, Жах Півночі. За легендою, у його велетенській пащі міг схватитися увесь світ.

Гекер, Оскар; фон Гори, В.-О. — німецькі письменники XIX ст., автори історичних повістей та народних оповідань для дітей та молоді.

Вольф, Юліус (1834-1910) — німецький поет-лірик. Кілька його поезій стали піснями.

Еберс, Георг Моріц (1837-1898) — німецький єгиптолог, автор наукових праць про стародавній Єгипет, а також кількох романів.

Верисгефер, Софія (1838-1890) — німецька поетеса.

Дан, Фелікс (1834-1912) — німецький письменник, автор історичних романів.

Тіллі, Йоганн Церклес (1559-1632) — поряд із Валленштайном і Густавом Адольфом, один із найвидатніших військових керівників Тридцятилітньої війни.

Притвічерський драгун — драгун з полку, що ним командував генерал-полковник Восьмої німецької армії Макс фон Притвіч.

Конрад фон Штауфен (?-1268) останній з династії швабських королів Штауфенів.

Новий "Друг німецької молоді" — періодичне, рясно ілюстроване видання Франца Гофмана з підзаголовком "для молоді, щоб розважалася і ставала шляхетнішою".

Веретено Одрадек — веретено із зіркоподібним накопечником, що його під час прядіння тримають на колінах. Однозначної версії щодо етимології слова не існує. Бен'ямін, вочевидь, робить алюзію на оповідання Кафки "Одрадек".

Музей "Пергамон" — заснував Альфред Мессель. З 1910 р. — один із найвідоміших археологічних музеїв. У ньому містяться відомі пам'ятки архітектури та мистецтва давньої Греції, Риму, Вавилону, зокрема вавилонські блакитні ворота Іштара.

Книжечки про Ніка Картера — серія романів-зшитків про детектива Ніка Картера, що з'явилася 1886 р. у США, а з 1900 р. стала популярною в Європі.

Ламп'юн — кольоровий ліхтарик з паперу або скла, використовується переважно для ілюмінації.

Шерер, Георг (1824-1909) — німецький дитячий поет.

ВАЛЬТЕР БЕНЬЯМІН

БІОГРАФІЯ

1892 — 15 липня в Берліні, у сім'ї торговця антикваріатом і творами мистецтва Еміля Беньяміна та його дружини Пауліни народився син Вальтер.

1902-1905 — навчання у гімназії Цесаря Фрідріха Вільгельма в Берліні.

1912 — закінчивши школу, Вальтер починає студіювати філософію, германістику та історію мистецтва у Фрайбурзі та Брайсгау, а згодом у Берліні. Бере активну участь у республіканській “Спілці вільного студентства”, згодом стає її головою. Зав'язує дружбу з поетом К. Гайнле.

1914 — створює есеї “Дві поезії Фрідріха Гельдерліна” (вийде друком тільки 1955 р.). Після початку Першої світової війни продовжує навчання у Мюнхені та Верні, де знайомиться з Ернстом Блохом та Гуго Валлем. Друг Беньяміна К. Гайнле вчинив самогубство у будинку, де Беньямін та Ернст Йоель винаймали приміщення для “Спілки вільного студентства”. Смерть Гайнле глибоко вражає Беньяміна.

1915 — навчання у Мюнхені. Знайомство із Феліксом Неґератом, “генієм”, як писав про нього Беньямін у листах. Ідеї Неґерата про досвід спонукали Беньяміна до написання есею “Про програму майбутньої філософії”. Через Неґерата Беньямін згодом познайомиться з гуртком Стефана Ґеорґе і з працями американіста Вальтера Лемана. На його лекціях про давню мексиканську культуру Беньямін вперше зустрічається з Райнером-Марією Рільке.

1917 — шлюб з Дорою Софі Поллак, у якому 1918 р. народиться син Штефан. Шлюб розпадається 1930 р.

1919 — за сприяння Ріхарда Герберца Беньямін здобуває у Берлі наукове звання за працю “Поняття мистецької критики у німецькому романтизмі”.

1923 — Беньямін знайомиться з Теодором та Гретьель Адорно, нав'язує контакти з франкфуртським Інститутом соціальних досліджень. Публікує свій переклад “Паризьких картин” Бодлера і починає працювати над твором “Походження німецької трагедії”, що мав стати його докторською дисертацією.

1925 — Гуго фон Гофмансталь у часописі “Нові німецькі внески” публікує твір Беньяміна “Вибіркові спорідненості Гете”. В університеті Франкфурту-на-Майні відхиляють докторську дисертацію Беньяміна. Причиною відхилення називають не зміст, а неприйнятний нормам академічної інституції спосіб його життя і праці. Відтоді він живе вільним автором і критиком у Берліні, пише есеї про класичну та сучасну літературу. Разом із письменником-перекладачем Францем Геселем починає переклад роману Пруста “В пошуках утраченого часу”. Перший його том вийде друком 1930 р.

1926-1927 — перебування у Москві. “Московський щоденник” буде опубліковано вже по смерті Беньяміна.

1927 — початок роботи над проектом “Паризькі пасажі”. У травні Беньямін дебютує як диктор у радіоісп'ясах на Південно-західнонімецькому радіо. У грудні розпочинає серію досліджень в експериментальній психопатології, як піддослідний докторів Ернста Йоеля та Фріца Френкеля. Протоколи цих експериментів, що тривають до травня 1934 р., містять описи впливу на психіку гашишу, опіуму та галюциногенів. Деякі з цих протоколів увійшли до “Паризьких пасажів”.

1928 — у видавництві Ровольта вийшли друком “Походження німецької трагедії” та збірка фрагментів “Вулиця з одностороннім рухом”.

1929 — початок дружби з Бертольтом Брехтом. Публікація важливого есею “Сюрреалізм: останній відблиск європейської інтелігенції”.

1933 — Беньямін емігрує до Парижу, де живе у фінансовій скруті. Починає працювати над “Берлінською хронікою”, що під назвою “Берлінське дитинство на зламі XX сторіччя” вийде у світ по смерті автора.

1934 — працює для журналу Макса Горкгаймера “Часопис соціальних досліджень”. Встановлює дружні зв’язки із Ганною Арендт, Германом Гесе та Куртом Вайлем. Відвідує Брехта, який перебуває на вигнанні у Данії.

1935 — стає співробітником Інституту соціальних досліджень.

1936 — часопис Інституту публікує французький переклад його праці “Мистецький твір у добу його технічної відтворюваности”. Під псевдонімом Детлеф Гольц Беньямін публікує у Швейцарії добірку листів “Німецькі люди”.

1938 — Беньямін удруге відвідує Брехта.

1939 — з вересня до листопада бере участь у таборі волонтерів у Ньєврї. У “Часописі соціальних досліджень” виходить есей “Деякі мотиви Бодлера”.

1940 — Беньямін працює над “Тезами щодо філософії історії”. Після вступу гітлерівців у Париж вирішує емігрувати до США. Макс Горкгаймер клопотає про візу для нього. У червні Беньямін тікає з Парижу, зупиняється на кордоні з Іспанією у містечку Порт Бу. У зв’язку із наростаючою загрозою бути схопленим гестапо, 27 вересня Беньямін наклав на себе руки, прийнявши смертельну дозу морфію.

1942 — Макс Горкгаймер і Теодор Адорно видають збірку творів Беньяміна на вшанування його пам’яті.

1955 — Теодор і Гретель Адорно випускають у видавництві Зуркампа двотомну збірку “Творів” Вальтера Беньяміна.

1972 — Видавництво Зуркамп починає випуск повного зібрання творів Беньяміна. Останній сьомий том у двох книгах з’явився 1989 року.

Наукове видання
Вальтер Бенямін
Вибране

Переклади з німецької
Юрій Рибачук,
Наталія Лозинська

Редактори
Юрій Рибачук,
Ксенія Сімович

Коректори
Галина Шевчук,
Роксолана Товарницька

Комп'ютерна верстка
Романа Юзефовича

Коментарі
Юрія Рибачука

Центр гуманітарних досліджень
Львівського національного університету імені Івана Франка
вул. Університетська, 1 кім.208, м.Львів 79000

Видавництво «Літопис»
вул. Костюшка, 2
м.Львів 79000,
тел./факс (0322) 721571
kms@litopys.lviv.ua
www.litopys.lviv.ua

Свідоцтво про державну реєстрацію Серія ДК № 426 від
19.04.2001

Здано на складання 16.06.2002
Підп. до друку 24.07.2002
Формат 84x100/32
Папір офсетний № 1
Офсетний друк

Віддруковано з готових діапозитивів на участку малої поліграфії
ТзОВ "Видавництво "МС" вул. Драгана, 14/10 м. Львів 79049
Зам. 02-08/02



Творчість німецького філософа культури, критика, публіциста Вальтера Беняміна (1892 — 1940) не вкладається у академічні категорії, класифікації чи рубрики. А тому, намагаючись припасувати її до звичної системи координат, як писала Ганна Арендт, не уникнути безлічі заперечних суджень. “Він був людиною гігантської ерудиції, але не належав до вчених; він займався текстами і їхнім тлумаченням, але не був філологом; його залучала не релігія, а теологія і теологічний тип інтерпретації, для якого текст є сакральним, однак він не був теологом і навіть не особливо цікавився Біблією; він народився письменником, але обрієм його мрій була книга, цілком складена з цитат; він першим у Німеччині переклав Пруста, але не був перекладачем; він рецензував книги і написав чимало статей про письменників, але не був літературним критиком; він створив книгу про німецьке бароко, але не був істориком ані літератури, ані чого іншого...”

Недооцінені сучасниками в 20-30-х рр., забуті у 40-х, перевидані Теодором Адорно 1955 р. його твори відтоді набувають популярності та впливовості у науковому середовищі. Ідеї його культурно-історичних досліджень, а також притаманна йому неоднозначність, принципова незавершеність, еkleктичність виявилися співзвучними із ідеями сучасної постмодерністської філософії.

Нині “теплої” (Адорно) аури цього самобутнього, загадкового, але надзвичайно цікавого філософа вперше має змогу торкнутися український читач.

ISBN 966-7007-42-0