

покликані наблизити до творів Є. Гуцала 90-х рр. читачів, які в сучасному панглобалізованому просторі сприймають їх як пікантні оповідки на зразок тих, що останнім часом захоплюють масову свідомість.

ЛІТЕРАТУРА

1. Винниченко В. Конкордизм // *Хроніка* 2000. – Вип. 82. – С. 26-257.
2. Глотова І. Жанрово-стильові особливості прози Є. Гуцала: Дис... канд. філол. наук: спец. 10. 01. 01 – українська література. – Дніпропетровськ, 2010. – 220 с.
3. Гребенюк Т. Подія в художній системі сучасної української прози: морфологія, семіотика, рецепція: Монографія. – Запоріжжя: Просвіта, 2010. – 424 с.
4. Гуцало Є. Імпровізації плоти: Епос-ерос. – К.: Книговидавничий центр “Посередник” Ltd, 1993. – 192 с.
5. Гуцало Є. Шал. Кліщ: повісті // *Вітчизна*. – 1995. – № 3-4. – С. 45-87.
6. Забужко О. “Мені пощастило на старті...” // *Жінка як текст: Емма Андіївська, Соломія Павличко, Оксана Забужко: фрагменти творчості і контексти* / Упоряд. Л. Таран. – К.: Факт, 2002. – С. 177-198.
7. Зборовська Н. Код української літератури: проект психоісторії новітньої української літератури: Монографія. – К.: Академвидав, 2006. – 498 с.
8. Костенко Л. Записки українського самашедшого. – К.: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2011. – 416 с.
9. Коцюбинський М. Твори: У 7 т. – К.: Наук. думка, 1975. – Т. 4. – 327 с.
10. Марсель Г. Номо viator. – К.: Видавничий дім “КМ Academia”, Університетське видавництво “Пульсари”, 1999. – 320 с.
11. Мушкетик Ю. Так далі жити не можна // *Літературна Україна*. – 2011. – 24 лютого. – С. 4.
12. “Поділля – його Єрусалим”: Спогади про життя і творчість Євгена Пилиповича Гуцала (події та роки життя) / Упоряд. М. Гуцало. – Вінниця: ТОВ “Вінницька міська друкарня”, 2008. – 288 с.
13. Романчук О. Система, або де криються причини наших невдач // *Літературна Україна*. – 2011. – 7 квітня. – С. 5.
14. Теліга О. Якими нас прагне? // *О краю мій...*: Твори, документи, біографічний нарис. – К.: Видавництво імені Олени Теліги, 1999. – С. 85-97.
15. Філософія любови: В 2 ч. / Под общ. ред. Д. П. Горского. – М.: Политиздат, 1990. – Ч. 1. – 510 с.
16. Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1981. – Т. 31. – 595 с.

Отримано 18 серпня 2011 р.

м. Суми



Ганна Токмань

УДК 821.161.2+821.112.2.091

ІВАН СВІТЛИЧНИЙ І ГЕРТА МЮЛЛЕР: ПРОТИСТОЯННЯ ТОТАЛІТАРИЗМУ

Статтю присвячено вивченню доробків українського поета І. Світличного і німецької письменниці Г. Мюллер. Твори розглядаються в контексті проблеми тоталітарної держави та існування людини в ній. Концепція протистояння тлумачиться у зв'язку з конкретною історичною епохою та рисами індивідуального життя. Художнє звернення до категорій екзистенціалізму увиразнює психологічний дискомфорт персонажів, відчуження, самотність, рішучість. Надано увагу мовним і стильовим аспектам текстів.

Ключові слова: письменник, тоталітарна держава, людське існування, персонаж, історичний контекст, протистояння, мова, стиль.

Hanna Tokman. Ivan Svitlychny and Gerta Müller: Opposing the totalitarian state

The paper focuses on the works by a Ukrainian poet Ivan Svitlychny and a German writer Herta Müller. Their texts are put here into the context of totalitarian culture and the appropriate ways of living. The nonconformist conception inherent in both writers' oeuvre is treated here as a part of a certain historical epoch and as a result of the individual biography. The literary implementation of the existentialist categories reveals the psychological discomfort of the characters, their alienation, loneliness, and vigour. The author also pays attention to linguistic and stylistic aspects of Svitlychny's and Müller's texts.

Key words: writer, totalitarian state, human existence, character, historical context, confrontation, language, style.

Проблема позиції і долі митця в поневоленій країні складна, вона містить стосунки художника з владою, внутрішній діалог, історичну пам'ять, тяглість

національної культурної традиції, моральні якості особистості й завжди передбачає екзистенційний вибір. Перед вибором людину ставить жажлива суперечність між споконвічними духовними цінностями та вимогами можновладців. Для митця екзистенційна ситуація ускладнюється естетичними принципами, самоусвідомленими завданнями мистецтва – завданнями, які неможливо виконати, не вступивши в конфлікт з політичним режимом. Письменники, українські, німецькі, інших націй, за таких умов чинили подібно: або перетворювалися на офіційний художньо-ідеологічний рупор влади, або почасті йшли на співпрацю, відступаючи від правди життя і свого “Я”, або ховалися в мовчанні “внутрішньої еміграції”, або протистояли, зберігаючи себе і свою творчість як острівця свободи в морі неволі.

Іван Світличний (1929-1992) і Герта Мюллер (1953) – представники української й німецької інтелігенції, письменники, перекладачі, науковці, які не скорилися диктатурі, протиставивши їй своє людське “Я” – маленьке, незахищене, вразливе, проте несхитне.

Поема І. Світличного “Архімед”, предмет нашого дослідження, була написана поетом в ув’язненні і стала художнім аналізом становища й вибору людини в умовах тоталітарного суспільства. Автор, на думку Л. Світличної, у 1960–1970-х роках “як неформальний лідер українського культурного середовища, з погляду каральних органів був чи не найнебезпечнішим державним злочинцем” [5, 7], і його карали – роками ув’язнення, сибірськими таборами, де він зазнав тяжкої хвороби, паралічу, хворим повернувся додому, залишивши цей світ у вже суверенній Україні.

Багаторівнева діалогічність – риса художньої майстерності І. Світличного, котра виразно прочитується вже на початку поеми “Архімед” (За Плузниковим “Галілеєм”). Назвавши в заголовку своєї поеми Архімеда, у підзаголовку – Є. Плузника й Галілея, І. Світличний дає епіграф – рядки з Плузникової поеми:

Убієнним синам твоїм
І всім тим,
Що будуть забиті,
Щоб повстати в безсмертнім міті,
Всім
Ім
– Осанна!

Певно, автор прочитав ці рядки (“будуть забиті”) як гірке й вражаюче передбачення долі – і самого Є. Плузника, і своєї. Епіграф налаштовує на трагічне сприйняття дійсності, а також на її осмислення з погляду Вічності.

Розпочинаючи власний текст, І. Світличний створює художній хронотоп із зупиненим часом: “Над імперією тайги – / Летаргія” [6, 141]. Що для поета є центром імперії, яка впала в летаргійний сон, що цікавить його у сніговій круговерті, котра опанувала розверстий світ? Те саме, що і Є. Плузника, – маленьке, принижене, закинута в чужий йому часопростір людське серце. Якщо для героя “Галілея” простором був нічний Київ – рідне місто, яке відчужив час, то докільля героя “Архімеда” принципово чуже йому: художній простір звужується й конкретизується – від імперії тайги до табірному бараку.

... І вночі, коли покотом гурт лежить,
Зек на зекові, хлялі, обдерті, –
Раптом зовсім байдуже мені:
Чи жить, чи померти [6, 141].

Подібний стан збайдужіння опанував і Плужникового героя: “І коли повз кав’ярні, де теплі огні, / В черевиках іду подертих, / Чогось раптом спокійно-спокійно мені – / Чи то жити, чи вмерти...” [4, 166]. І.Світличний послідовно йде за поетом-попередником, вступаючи з ним у діалог і – наголосимо – створюючи свій, оригінальний художній текст. Іноді здається, що І. Світличний немовби гіпотетично проектував переробку поеми самим Є. Плужником під час ув’язнення на Соловках, коли емоції й думки набули нового, порогового екзистенційного значення.

Ліричний герой поеми “Архімед” – високоінтелектуальна й високоморальна людина. Його апатія стосується лише власної долі, натомість вічні, прокляті питання буття (правди, добра, справедливого суду історії) не тонуть у навколишній летаргії, живуть, тривожать серце й розум.

І. Світличний, як і Є. Плужник, гостро відчув і філософськи осмислив поділ людей на *ми* і *вони*. Вони характеризуються автором “Архімеда” за допомогою епітетів-звертань і питальних речень, які передають такі риси, як владолюбство, самовдоволеність, жорстоке маніпулювання людьми. І. Світличний – майстер іронії, яка часто переходить у сарказм. М. Коцюбинська пояснила її функцію не лише в художньому, а й у реальному світові автора як зброю: “Його улюблена зброя – персональна, “іменна” зброя – іронія, їдка й нещадна. Свого часу Є.Замятін писав, що є два способи здолати трагедію життя: релігія та іронія. Іванові Світличному вдалося вповні оволодіти другим. То зброя ефективна, адже сміх спопеляє, а на попелищі, як Фенікс, відроджується істина” [2, 14]. Каскад риторичних запитань сповнений іронії: “Ви, / Хто людьми – мов у карти, / Це ви творите щастя? / Це – світ новий? / Що він вартий? / Ви – образці? / Нехай. / Ну, а ми – не люди?” [6, 141]. Іронічний смисл наразі прямо протилежний первинній номінації логічно наголошених слів: *вони* творять нещастя, цей світ страшний, він нічого не вартий. У цих питаннях автор вдається до іронічної цитації, насміхаючись із самовпевнених і облудних завірянь радянських комуністичних ідеологів.

Ключовим у діалозі ліричного героя з уявними опонентами є слово *люди*. Іронічно ствердивши-заперечивши: “Ви, зразкові, не вважаєте нас за людей”, – поет порушує онтологічне питання, прибравши межу між *ми* і *вони* та об’єднавши всіх поняттям *людина*. “Всі ми – ви і вони – хто ми?” [6, 141]. Є. Плужник зобразив людину в лещатах голоду й безробіття, соціальної несправедливості, політичної облуди, поет іронічно вжив вираз *Homo sapiens* у стилізації речитативу старця: “*Homo sapiens* я... / Хлип... хлип... / Дайте мені на хліб!” [4, 171]. І. Світличний послідовно шукає мовної формули як відповіді на питання “Хто ми?”. Він наводить класичні філософські визначення людини: “*Homo sapiens?* / *Homo ludens?* / *Homo faber?*” [6, 142], – не підтверджуючи й не відкидаючи їх. Автор переакцентує смисл визначень, зосередивши увагу не на другій, а на першій, спільній частині висловів: “Яке ми *homo?* / Та й чи *homo* ми взагалі?” [6, 142]. Відповідь на запитання про людяність людей лунає як інвектива. Сарказм пера Світличного сягає шевченківського рівня. Порівняймо в Т. Шевченка: “Щоб братню кров пролити, просять / І потім в дар тобі приносять / З пожару вкрадений покров!!” [7, 264]; у Світличного: “Коли генії і герої / Благоденство по всій землі / Кроплять братньою кров’ю?” [6, 142]. Поет знаходить мовну формулу для визначення людини, хоча точніше її слід назвати антиформулою, бо названо не присутність певної конститутивної риси, а її відсутність: “*Nihil hominum!*” [6, 142]. Суттю людини має бути людяність, стверджує через заперечення поет, саме в порушенні онтологічної природи людини він бачить джерела жорстокості як викривлення світу.

Дальший текст поеми – це вибух емоцій інтелектуала, головне почуття – обурення, інтелектуальну основу якого становить точний, логічний,

аргументований аналіз тогочасної дійсності взагалі і обставин власного життя зокрема. Емоції виражено у гнівній інтонації, окличності та питальності коротких речень, у словах-звинуваченнях, негативно забарвлених фразеологізмах, вигуках, натуралістичних деталях, згрубілих виразах, риторичних запереченнях тощо. Творчість І. Світличного багата на ремінісценції та алюзії, пам'ять його текстів береже величезний масив світової, зокрема й української, культури та історії.

У тексті спостережено іронічне висміювання радянської комуністичної ідеології, риси якої подаються як нав'язана норма, під яку не підпадає поетове серце. Типові ознаки дійсності – це насаджувані воєнізація, масовізм, оптимізм (“бубоном марш бити”, “міди мажорних сурм”). Протистояння внутрішнього простору суб'єктного “Я” поеми зовнішньому просторові компартійної епохи є радикальним, суцільним – по всьому фронту: думка зберігає незалежність і критицизм, душа – відданість музиці й віршам, у серці ж не вмирає й не завмирає любов: “Все б любити йому, любити” [6, 143]. Намагання підкорити серце інтелектуала й митця загальним правилам режиму передано в підкреслено згрубіло-примітивізованій формі: “А його – під дих, / А його – в кулак, / А йому скалозуби – “Струнко!” [6, 143]. Уведення фізичних виявів бандитизму й воєнщини в зображення духовного життя увиразнює контраст між образами поета і влади, духовність інтелігента протиставлено грубій фізичній силі режиму.

Автор талановито веде мистецьку гру зі словом, котре сприймається як таке, що належало іншому текстові. Він повертається до Ното – гра з ним набуває іронічно-саркастичного забарвлення: “Ното цілить у мій кримінальний лоб” [6, 143]. Поетова гра й іронія печальні, адже йдеться про знелюднення людини – “Ното й сам автомат”, а також про загроженість того, хто перетворюватися на автомат відмовляється. Протиставляються два серця: у ліричного героя “серце крамольне і вперте”, у Ното-автомата – “серце школене”, яке не здригнеться, “Коли скажуть натиснути сталь курка / По мішені чужого серця” [6, 144]. Викривальний підтекстовий зміст поеми “Архімед” спрямований на державу, мета якої – школити серця й перетворювати Ното на автомат, готовий убивати тих, чия провина – любов у серці й *невипрямлені* думки.

Духовна вищість ліричного героя оприявнюється відсутністю зворотної ненависті, він навіть співчуває юному тюремникові, бо той “не відає, що творить”. Пригадуються спогади поетових “союзників”, які розповіли про розмови І. Світличного з вартівими, про факти вияви поваги деяких з них до його думки й переконань.

У просторі свого серця поет-бранець бачить любов, травмованість, протест, гіркоту, біль, самотність, відчуття неволі й загроженості, печальну насмішку над абсурдністю дійсності, а ще – тривогу. Що ж найбільше тривожить українського інтелігента з крамольним і упертим серцем? Думка про сенс муки, яку приймає. Він, як і герой Є. Плужника, прозирає в майбутнє, яке так само, у біблійній традиції, називає “заповітний час”. Проте подібність двох картин заповітного часу лише формальна. Автор “Архімеда”, на нашу думку, іронізує над пророцтвом як таким. Він створює антипророцтво, зображує будучину такою, якою, безперечно, не хотів би її побачити. Як і у Плужника, у поемі “Архімед” люди майбутнього мають право судити тих, хто жив раніше. Проте вся картина суду забарвлена в іронію та сумнів.

Прикро буде, коли в заповітний час
Скажуть мудрі, скажуть красиві
Нам, рокованим, всім:
– А вас не просили [6, 144].

Вражає сила духу людини, яка, і так поставлена в межову ситуацію неволі й загроженості, самохіть посилює цю межовість, випробовуючи себе на моральну міць і вірність своєму “хто” (М. Гайдеґґер). Він кидає своє серце у випробування найгіршим для свого “Я” варіантом майбутнього. Якщо в “Галілеї” люди майбутнього були одноставні у своїй оцінці, коли перед ними поставали різні групи тих, хто прийшов з минулого, то героя І. Світличного оцінюють різні типи прийдешніх Номо. Поет припускає несправедливу оцінку, нерозуміння й духовну відчуженість тих, заради чийої свободи він ішов на муки.

Бунтар І.Світличного не має жодних ілюзій і сподівань на незалежний від нього рух історії, він знає, що світ сам не обернеться на краще, його слід перевернути. Перевертання світу з аморального й невільного на протилежний – це його екзистенційний вибір. Екзистенціальність розмислу зберігається в тому, що опір може виявитися сізіфовою працею, проте це нічого не змінить: він не зверне зі шляху. У ставленні до своєї доби поет-в’язень також позбавлений ілюзій: неволі й нелюдності немає виправдання.

В історичному просторі в’язень сумління – *повпред, заручник свободи-волі*. Без цієї залогі не буде вільного майбутнього, а може, не буде й ніякого майбутнього для українців: “Без заруки вас всіх передують, як мух, / І з кістками з’їдять, без солі” [6, 145]. Автор узагальнює образ дисидентів як волелюбне Alter ego української душі словом *Стуси*, підносячи ім’я друга як прапор, як взірць безкомпромісної вірності вічним цінностям. “Це ж за те Стуси платять готівкою борг” [6, 145]. Відповідає поет і на запитання: чим же заборгували українці свободі-волі, що такою дорогою готівкою – власними покаліченими долями – мають сплачувати найкращі сини України?

Шевченківська традиція прочитується в тому, як безжально правдиво, різко і гнівно І. Світличний називає недуги рідної української душі. Читач розуміє, чому для збереження українства, вільного й людського, потрібне Alter ego, ця маленька копта відчайдушних сміливців, бо Его – більшість, це людина маси, яка втратила будь-які моральні орієнтири й занедбала духовні цінності. “...Щоб святині ви – свідок Бог! – / Пообпльовували? Верблюди!” [6, 145]. Поет пояснює, що для нього святиня: це передовсім жертвенні душі українців. Якщо сучасні покоління інтелігентів-протестантів він об’єднав іменем Стуса, то попередню генерацію незгодних, доби Розстріляного відродження, виражено іменами Плужника і Куліша. І. Світличний не лише прозирає в майбутнє і минуле, він бачить вічний простір, де зустрічаються всі часи.

Деся для Плужників і Кулішів –
Пеклом стане їм спокій вічний,
Як для жертвенної душі
Копійчаної жаль вам свічки [6, 145].

Образ юрби автор не персоніфікує, бо в маси не може бути власного імені. Він з душевним болем називає Его сучасної України – Хохляндія, повторюючи зневажливе прізвисько, що дав Україні її північний сусіда. І це зрозуміло в історично-психологічному контексті, адже саме підкорюючись імперській політиці Росії, українська душа занедужала на безпам’ятство і зневажання святинь. У стислій характеристиці Хохляндії прочитується відгук Шевченкового послання “І мертвим, і живим...”:

А Хохляндія: скопом живі
Й мертві, падали, апостоли, юди [6, 145].

Підкреслено алогічно, шокує поєднавши несумісні поняття, автор, на нашу думку, оприявнює втрату сучасниками ієрархії цінностей – нівеляцію, зрівнялівку, “всеядність душі”.

І. Світличний сатирично зображує світ, котрий не в гаслах, а реально формує радянська влада, світ, у якому владі легко чинити сваволю. За тоталітаризму ідеальною є концепція формування людини маси (Х. Ортеґа-і-Гассет), позбавленої вічних цінностей і спрямованої на животіння, у якому головне – фізіологічні потреби й задурманеність чи то ідеологією (“Всі собою і світом горді”), чи то алкоголем (“П’ють амброзію-самогон / Мочеморди!”). Узагальнювально характеризуючи суспільну модель, створену в СРСР, поет підкреслює в ній приниження особистості, заперечення індивідуального в його яскравих виявах, підкорення трафарету, розмитість моральних критеріїв. “Світ – не пекло й не рай, – / Ширпотреб / У болотній мокрозі” [6, 145]. Внутрішній сюжет у поемі “Архімед” рухається як розвиток конфлікту між цінностями суб’єктного “Я” і цінностями (антицінностями) світу, у який його закинуто.

Моментами організації цього своєрідного лірично-філософського сюжету стають імпресії – миттєві враження від виючого снігів’я, від різкого серцевого (і сердечного) болю, а також від раптом почутого подзвону.

Але звідки цей дзвін?
На погреб?
Погреб!
Подзвін!
Подзвін [6, 145].

Ці п’ять рядків прочитуються як відносно завершений фрагмент поеми, як строфа з одним образом і пов’язаним з ним перебігом думок і почуттів суб’єктного “Я”.

З’являється чимало літературних алюзій, зокрема слова Д.Донна, які Е. Хемінґуей узяв за епіграф до роману “По кому подзвін”, поезія І. Франка “Вона умерла! Слухай! Бам! Бам-бам!” і його поема “Похорон” та інші. За сюрреалістичністю образності вірш наближається до поезії Ф. Г. Лорки “Подзвіння”. За майстерністю фоніки – до поезії І. Драча “Дзвони”. Смерть як обривання лінійного часу поступається інакшому, позачасовому її розумінню – смерть наразі тлумачиться як щось, розлите по всьому життю людини.

Оригінальна композиційна риса поеми “Архімед” – чергування в ній філософських роздумів (онтологічних, етичних, історіософських) з натуралістично-сюрреалістичними картинами табірної життя. Ці два складники поеми, попри виразну відмінність, взаємопов’язані, відбувається їх взаємопроникнення і в змістовому, і в стильовому плані.

І. Світличний ніби класифікує людей епохи тоталітаризму. На нашу думку, він поділяє Homo sapiens за місцем людини в боротьбі за такі духовні цінності, як співчуття, гідність, свобода, патріотизм. За критерієм духовної позиції особистості під час тоталітаризму автор поділяє людей на три типи.

Перші – це “острови”, які намагаються стояти осторонь, коли руйнується материк духовності. Автор іронізує над бажанням тихеньких відокремити себе від протистояння добра і зла: “Материк не по нас, і Бог з ним” [6, 146]. На поетове переконання, це ілюзія, бо подзвін примусить відповісти за вибір, який – усвідомлено чи неусвідомлено – зробив кожний.

Другі в поетичній класифікації І. Світличного – це плем’я яничар, це ті, хто зраджує рідні святині й нищить їх. Стисла характеристика цього огидного поетові племені містить домінування відсутності й парадокс:

Подзвін!
Се по племені яничар,
Бездушних вірах,
По безвірних душах [6, 146].

Яничари перетворюють духовність на протилежність – антивіру, антидушу. Автор не претендує на вичерпність своєї поетичної класифікації, її можна було б продовжувати, проте він крапками виокремлює той тип людини, що стоїть на сторожі духовності, характеризує людей протилежної суті – тих, у кого духовна віра й вірна душа. Тільки тут звучать імена. І. Світличний, безперечно, міг би назвати репрезентантів і втікачів на ілюзорні острови, і яничарів, проте, мабуть, уважав, що їхні імена не варті того, щоби бути закарбованими у вірші, а от пречистих і мужніх він називає, підносить їхні імена, наче корувги.

По пречистих Стусах,
По Калинцях,
Мужніх Сахарових, Руденках [6, 146].

Називання увиразнює високу гідність цього типу людей, поетове опонування владі, яка таврує їх як ворогів народу, а ще, на жаль, нечисленність самовідданих борців за збереження гуманного в Homo sapiens.

Останні в поемі звертання адресовано тим, хто живе в цілковитій упевненості в остаточності, непорушності встановлених ними або їхніми попередниками правил (недарма в Гімні СРСР співалося: “Союз нерушимый”). Життя в’язня-адресанта залежить від владущих і карателів, проте лунає бойове козацьке “Гей!” як знак нескореності, готовності продовжити протистояння. Поет називає трьох китів, на котрих тримається антигуманний порядок: “Гей! Владущі! Карателі! / Та й скептики без страху й докору” [6, 147]. Тих, хто владарує в країні, і тих, хто карає непокірних, названо коротко й безоцінно (хіба що архаїчний суфікс -ущ додає насмішкуватості слову владущі). А от зі скептиків (які нагадують сучасних “противсіхів”) автор дошкульно глузує, застосовуючи такий засіб іронії, як деформація фразеологізму. Не лицарі, а скептики без страху й докору залишають товариша на самоті з владущими в їхньому відкритому протистоянні: вони мають самовиправдання, адже бунт сміливців усе одно приречений на поразку, зміни неможливі. За іронією відчувається прихований біль, який прочитується в контексті “Листів з Парнасу” як біль через мовчання, а то й відступництво тих, кого автор уважав лицарями, – людей розумних, обізнаних, внутрішньо переконаних у хибності сучасного порядку речей. Злочинна влада, жорстока репресивна машина, духовна слабкість національної еліти – три підвалини, на яких тримається світ безликих Homo.

Підсумкові рядки поеми вияскравлюють таку особливість стилю інтелектуала-в’язня, як одночасна присутність у мовленні двох дискурсів – наукового і просторічно-табірного. У змістовому плані розшифровується сенс назви твору, бо йдеться про закон фізики, відкритий Архімедом.

А ідіть ви всі до стоматері,
Бо, ви чуєте? – Є вона все-таки,
Точка опору! [6, 147].

Герой-одинак не прийме позиції більшості, серед якої і недруги, і вчорашні друзі, бо його неможливо переконати в тому, що світ, де панують бездушні віри й безвірні душі, – норма, з якою мусиш погодитись. Поширюючи на

гуманітарну сферу Архімедову ідею про точку опори, знайшовши яку, можна перевернути світ (закон важеля), поет підтекстово вселяє у свідомість читача віру в кардинальні суспільні зміни. Пафос віри й нескореності виражено з допомогою впевненої інтонації, яка об'єднує короткі діалогічно розташовані речення, де останнє починається дієсловом “є”, що стверджує існування, а от існування чого – залишається таємницею до останнього рядка поеми, рядка, у якому поєдналися фізика і лірика (до того ж лірика й філософська, і громадянська). Поет удається до літературної гри: він, як і Є. Плужник у поемі “Галілей”, грає категоріями та законами фізики, екстраполюючи їхній сенс на сфери суспільства й духу. У читацькій рецепції відбувається і гра наголосом (невідомо, задумана чи не задумана автором): Архімедова точка опори перетворюється на дисидентську точку опору.

I. Світличний підносить опір безправ'ю й несвободі не як сізифів труд (хоча нота бунтарства посеред абсурду є), а як дію, освячену світовим законом. Поет-науковець вірить, що цей безглуздий лихий світ може й має кардинально змінитися. I вони, протестанти, в'язні сумління, їхнє слово і їхні вчинки раніше чи пізніше стануть опорою для змін.

У художньому зображенні тоталітаризму та вираженні екзистенційного вибору в його лабетах творчість I. Світличного перегукується з прозою та поезією Герти Мюллер.

Герта Мюллер – німкеня, яка народилася, виросла, одержала освіту в Румунії, протистояла режиму Чаушеску. Її малою батьківщиною є Банат – переважно сільська місцевість на території Румунії, де німці компактно мешкають з раннього середньовіччя. Рідне село, сім'я, односельці, розлогі кукурудзяні поля, німецька мова з її діалектними особливостями стали пам'яттю серця письменниці й увійшли у творчість. Споконвічний час швабського села вступив у суперечність із сучасністю другої половини ХХ століття на аксіологічному рівні. Політичні режими Гітлера й Чаушеску були спрямовані на руйнацію національної традиції громади, нищення індивідуальності в її свободі й гідності, – чинився потопт по людях і святинях. Г. Мюллер спостерігала, як влада ламала або знищувала людей: вони йшли служити Чаушеску, ставали гвинтиками тоталітарної системи, корилися або ж були гнаними, переслідуваними, ув'язненими, вбитими.

Під час Другої світової війни, за свідченням письменниці, її батько, дядько, сусіди служили в Гітлера. Звертаючись до минулого (часу до її народження), Г. Мюллер стає на бік тих, кого нищили гітлерівці. Письменниця осмислила час у його широкому просторовому вимірі, зокрема зіставила вибір своїх рідних і долю поета Целяна, хоч вони ніколи не зустрічалися: “Целян утік із Румунії ще й тому, що боявся мого батька” [3, 44].

Не тільки режими Гітлера й Чаушеску наклали відбитки на долю родини Мюллер, а й сталінська влада, що в часі для німців Баната була між ними. Сталінський режим пережила її мати, коли зазнала депортації румунських німців до трудових таборів на Донбасі на початку 1945 року. Мати, тоді вісімнадцятирічна дівчина, тяжко працювала, голодувала, відчувала всі приниження й митарства, що були сталінською нормою ставлення до трудової людини. Г. Мюллер зібрала свідчення про життя німців на примусовій праці в Україні, це були спогади матері та докладні розповіді друга письменниці – німецького поета Оскара Пастіора (1928–2006), який провів дитинство в Румунії і 17-тирічним випускником гімназії був заарештований до трудових таборів на Донбас. Слова близьких людей ожили, коли Г. Мюллер 2004 року разом з О. Пастіором поїхала в Україну, у ті місця, де були табори. Вона дивилася на Україну очима невірників, які безневинно, за гріхи інших, були засуджені до

рабської примусової праці, тому її враження, художньо висловлені в романі “Колиска подиху” (2009) та у Клаґенфуртській промові (2004), перейнято не сучасністю України й не її споконвічними цінностями, а відчуттям сталінської доби – мілітарної, нелюдської, міфічно-ідеологізованої.

Третій тоталітарний режим, що вразив німецьку авторку, – це режим Чаушеску, авторитарний, прислужницький щодо Москви, безсоромно облудний, жорстокий. Г. Мюллер довелося робити свій екзистенційний вибір під його безжальним пресом. Зізнання письменниці в тому, що “вона сама про себе пам’ять”, художньо оприявнюється в її творах, це пам’ять не лише про власне життя, а й про долі близьких людей, загалом про людину в лабетах диктатури. Перекладач і дослідник творчості Г. Мюллер Марк Білорусець пише: “У своєму тексті Герта Мюллер свідчить про існування людини в умовах диктатури, про людський ландшафт “за тоталітарного режиму”, про випробування страхом, насиллям, відчуженням. Куди б вона не звертала погляд, він незмінно повертається до Румунії Чаушеску. Часом виявляється, правда, що їх, цих Румуній, багато: німецька, угорська, румунська Румунія, подібна до Румунії НДР, де труни на соціалістичному новоязі називались “земляними меблями”, увесь соцтабір і взагалі увесь світ, де людина заражена вірусом несвободи” [1, 99].

Розгляньмо твір Герти Мюллер “Кожне слово знає щось про порочне коло” (переклад українською К. Міщенко) – промову Нобелівського лауреата, яким німецька письменниця стала 2009 року, – в аспекті протистояння людини тоталітарній владі. Застосуємо текстуальний метод, відчитуючи текст у його розгортанні та пропонуючи власні тлумачення його образного плетива.

Твір-спогад розпочинається деталлю, спалахом вибіркової пам’яті про дитинство. “Чи є в тебе хустинка, запитувала мати кожного ранку біля воріт будинку, перш ніж я виходила на вулицю. Хустинки з собою я не мала. І оскільки я її не мала, ще раз верталася до кімнати й брала собі одну. Кожного ранку в мене не було хустинки, бо щоразу я чекала на це запитання. Хустинка була доказом того, що вранці мати оберігає мене” [3, 45]. Ця деталь, що надалі стане лейтмотивною, виступає “метафорою в сюжеті”, адже містить цінності материнської любові й турботи, близькості людей, поваги до життя й добробуту кожного індивідуума.

Відчуття захищеності втрачається в наступному спогаді, антитетичному щодо першого. Якщо час дитинства минув у захищеному просторі родини, то час юності спливає в чужому просторі машинобудівної фабрики, де оповідачка працює перекладачем. Доба тоталітаризму в соціалістичній Румунії відбивається у фабричному просторі, як у краплі води, за поетикальним принципом синекдохи, що притаманний малій прозі. Одноманітність протікання часу, слухові враження від гімну о пів на сьому, перед початком роботи, і робітничих хорів в обідню перерву, зорові – від порожніх очей робітників і їх злиднених бутербродів, загорнутих у газету, стають темпоралізованим простором подій, які поставили героїню в ситуацію екзистенційного вибору.

З’являється новий персонаж – “велетенський кістлявий чоловік із променистими синіми очима, колос із таємної поліції” [3, 45], три його появи в кабінеті перекладачки протягом одного тижня викликають алузію магічного числа і спокушання дияволом, хоча стилістично текст виразно реалістичний, до натуралізму з його правдивістю бруталного факту. “Чоловік обзивав мене тупоголовою, ледачою, крутихвісткою, гулящою, як бродяча сука” [3, 45], а коли дівчина відмовляється писати слово *colaborez* у продиктованому тексті, поліцей жбурляє об стінку вазу з любовно принесеними нею тюльпанами.

Спроба завербувати її як нового агента художньо виражається за законами психології пам’яті: закарбовано не лише вагомі речі – слова співрозмовників,

їхні вчинки, а й побічні деталі, які врізалися в пам'ять через важливість моменту, що став поворотним у долі й освітив, наче спалах, усе відчуте. Одна з таких фонових деталей – фабрична кішка з розірваним вухом. Вирішальні слова перекладачки: “N-am caracterul, ce ne в моєму характері”, – сказано спиною до відвідувача, біля вікна, до вулиці, де оповідачці запам'ятовується кішка, що спочатку сидить на голій шовковиці, а потім, після вибуху гніву й погрози поліцая, перестрибує з гілки на дах будинку. Алюзійно в читача виникає образ кішки, яка гуляє сама по собі, – з оповідання Кіплінга. Гірка іронія стоїка – прикметна риса стилю Г. Мюллер. Іронією перейнято опис Strada Gloriei – незаасфальтованої вулички з вибоїнами та горбатими будинками. Поєднання безжальної реальності з лейтмотивним дитячим спогадом також містить іронію: “Як свого часу мати запитувала: чи є в тебе хустинка, нині щоранку питав директор: чи знайшла ти іншу роботу?” [3, 45] Іронічна цитатія демонструє атмосферу непотрібності, бажання позбутися, зайвості, відчуження, у яку потрапила героїня.

Зовнішня аналогія за внутрішньої контрастності – засіб іронії, до якого неодноразово вдається авторка. Саме так, іронічно, вона пояснює свій вибір. На погрозу поліцая: “Ти ще пошкодуєш, ми потопимо тебе в річці”, – вона відказує: “Якщо я підпишу, не зможу більше з собою жити, тоді доведеться самій зробити це. Краще вже ви” [3, 45]. Глибокий розум жінки, її екзистенціальний погляд на існування, знання себе, здатність передбачити поведінку свого внутрішнього “Я” за одного чи іншого “або – або” прочитуються в цьому печально-насмішкуватому поясненні.

Відданість моральним цінностям, вірність собі неприйнятні для тоталітарної влади. Працівники таємної поліції чинять підло: заводом пущено славу, що дівчина – стукачка. Довга низка випробувань, які проходить оповідачка, нагадує кару шпіцрутенами, змальовану Т. Шевченком. У неї забирають робочий кабінет, від неї відвертається подруга, яка повірила облудному поголосу, дівчина проживає кожен день в очікуванні смерті. Найболючішим ударом став наклеп. Психологічно тонко авторка передала механізм ураження наклепом: “Наклепи набивають тебе брудом, ти задихаєшся, бо не можеш захиститися” [3, 46]. Вражає парадоксальність ситуації, усвідомлена дівчиною: “В очах колег я була саме тією, ким відмовилася бути... Власне, вони карали мене за те, що я їх оберігала” [3, 46]. Психологічно продумана підступність допомагала владі усамітнити здатну до опору людину, зробити її чужою серед своїх.

Звернення до хустинки стає ситуаційною римою, новий поворот сюжету починається саме з неї. Водночас розвивається метафорика образу: героїня опинилася в безвиході, їй не стало місця в жодному фабричному кабінеті, проте треба було виконувати свої службові обов'язки, щоб не дати підстави для репресій. Її рятує хустинка: нагадує маму, перетворюється на духовно захищений простір. Дівчина кладе хустинку на східці і стає “чудасією на сходовому майданчику”, продовжує перекладати описи гідравлічних машин, умостившись зі словниками на колінах у хустинці-кабінеті.

Внутрішній опір та стоїцизм людини, що свідомо зробила екзистенційний вибір, виявляються у простих життєвих реаліях і так само простих учинках. За цією простотою – море душевного болю й духовної сили. У чому черпає юна непокірниця енергію для спротиву? У мові, сприйнятій як буттєва основа існування. Для Г. Мюллер, як і для І. Світличного, філологія – життєвий шлях, не лише професія. Вона мандрує у світі мови і знаходить у ньому відповіді на питання, духовні опори, загадки для допитливого розуму, розраду для самотньої душі. Філософсько-лінгвістичними постають її роздуми про “потаємну

ніжність” технічної термінології (*сходові щоки, сходові зубці, у гідравлічних машинах – ластів’ячий хвіст, гусяча шия, мамка*). Філософічністю позначено численні смисли хустинки в житті її родини: чоловічі і жіночі, буденні і святкові, знак прощання і схованка для сліз, вони тамують біль і рятують від сонця, стають першою домовиною померлому край дороги, бо котрийсь перехожий покриє йому обличчя своєю хустинкою.

У творі Г. Мюллер *хустинка* поступово долає будь-які часові межі, як просте, справжнє слово (Г. Марсель). Вона існує не лише в теперішньому часі художнього світу – як “кабінет” на сходинках дівчини-чудасії, не лише оживає у спогадах про маму й родинні звичаї, а й прилітає зі світу мертвих. Білу хустинку “з чорними краями ночі” бачать діти (у спогаді героїні), коли літнього вечора, поливши квіти на кладовищі, спостерігають за білими клаптями туману, що піднімаються із деяких могил.

Хустинка єднає у просторі одного серця безкінечно далеких людей. Нова батистова хустинка “з ажурними краями, стовпчиками й розетками, охайно вишитими шовковою ниткою”, асоціативно спадає на гадку героїні, коли вона згадує розповідь свого друга Оскара Пастіора про його депортацію в радянський трудовий табір. Цей табір, як відомо, розташовувався в українському Донбасі. Літня жінка пожаліла жебрака-німця, що вмирав від голоду, нагодувала гарячим супом і, побачивши, як у нього крапає з носа в тарілку, дала хустинку. Для художнього тлумачення свого позірно простого “образу-сокола” (за новелістичною теорією) авторка знаходить так само простий еквівалент: хустинка – це мікстура для зраних душ, до того ж мікстура не однорідна, а складена – суміш. Для Пастіора це “батистова розрада” й “мірна стрічка з шовковими стовпчиками, білими рисками на шкалі знедолення”; для жінки – нагадування про сина, що перебував у дисциплінарному батальйоні, тобто був хоч і по інший бік, проте все одно так само “заблудлою у світі дитиною” [3, 46].

Що тримає на світі людей, уражених тоталітаризмом? Те, що диктатура не спроможна знищити. Сама назва режиму – тоталітарний – указує на абсолютність, тотальність нищення, проте таїть у собі суперечність, бо знищити все людяне в усіх людях неможливо. Саме це – головна думка, стверджувана І. Світличним і Г. Мюллер. Правдиво і всебічно схарактеризувавши й осмисливши режим, письменники констатували: на шляху його навального руху постає щось сильніше, і секрет цієї сили в її непроминальності на противагу тимчасовості будь-якої політичної влади. Г. Мюллер подивовується своєму відкриттю: “Невже запитання *чи є в тебе хустинка* не доконати навіть серпом і молотом? Навіть перевихованням на сталінський лад укупі з усіма таборами?” [3, 46]. Як показує авторка, ні сталінський, ні гітлерівський, ні режим Чаушеску не досягають психологічної тотальності. Тоталітарна влада, врешті, завжди зазнає краху завдяки збереженню людяного в людині, проте це збереження не падає з неба, воно потребує мужності протистояння.

Німецька письменниця, як і український поет-дисидент, – майстер поєднання художності з інтелектуалізмом. Її мовні формули відбивають закономірності не зовнішнього, а внутрішнього світу. Ланцюжок “образ – мовна формула – читацька рецепція” передбачає напружену роботу не лише інтелекту – душі читача. Г. Мюллер пояснює, чому Оскар Пастіор зберігає і привозить додому після п’яти років примусової праці батистову хустинку – “реліквію від подвійної матері подвійного сина”, авторка пропонує формулу: “Чому? – його біла батистова хустинка була страхом і надією. Якщо випустиш страх і надію з рук, загинеш” [3, 46]. Перед чим страх, на що надія? Читачеві зрозуміло, що йдеться не лише про смерть і життя, хоча цей двоєдиний рушій нашого

існування беззаперечний, – страх і надія, втілені в материнську хустинку, містять духовні, екзистенційні, ціннісні смисли.

Авторка зворушливо виражає солідарність близьких по духу людей, які постраждали від тоталітаризму, але не скорилися йому духовно. Її звернення до образу О. Пастіора психологічно нагадує діалог І. Світличного з І. Калинцем та В. Стусом. Оповідачка дарує поетові свій вірш-колаж, який стає рівнозначним хустинці, коли на прохання друга вона наклеює на аркушик присвяту: Оскару. А от у розповіді Г. Мюллер про дядька Матца, який у юності підпав під вплив нацистської ідеології (“дзявкав антисемітські гасла, до нього, мовби до дебіла, не було як догукатися”), хустинка з’являється лише як саван для загиблого від міни Матца-есесівця: фото зберегло “чорне поле, посередині біле покривало із сірим залишком від людини”. Символіка кольорів набуває екзистенціального смислу, адже духовно Матц перетворився на сірий залишок від людини ще за життя.

Вибір, що його робить індивідуум в умовах диктатури, відгукується в долях інших людей, особливо сильно – у серцях тих, хто її любить. Психологічний стан матері, яка не поділяє синів вибір, авторка виразила за допомогою образів розколини й містка. По смерті Матца бабуся оповідачки щодня молилася, її молитви “ринули слідом за розколиною між коханим сином й очманілим нацистом і просилися в господу Бога, аби стати містком між любов’ю до сина й пробаченням нациста” [3, 47]. Неможливість викреслити когось або щось із пам’яті, проблема ставлення до тієї її частини, що є ганебною, стосується як індивіда, так і нації в цілому. Г. Мюллер називає екзистенційні шляхи виходу з цієї проблеми: звернення до Бога й уроки.

Диктатури повторюються (у різних формах, ступенях, тривалості), історичний досвід раптом виявляється актуальним – і ти опиняєшся перед тим самим вибором, що й людина якогось іншого покоління. Далеке перетворюється на близьке і стає одним із чинників твого рішення. У художній тканині твору Г. Мюллер присутність гостя з минулого в житті оповідачки втілено в образ акордеона: “...В домі стояв червоний акордеон мертвого солдата Матца”. Реальний предмет межує у тексті з метафоричним образом іншого музичного інструмента – труби. “Так, коли майорять прапори, розум зісковзує в трубу”, – це гірке дідове спостереження запам’ятовується дівчині, яка вирішила “в цю трубу не дуги”. Підміна розуму горлохватством – один з механізмів дії диктатури. Письменниця не тільки аналізує психологію людини в умовах диктатури, а й художньо досліджує онтологічні питання відносин між довкіллям, розумом, усьмим і писемним мовленням, самовираженням “Я”.

У промові Г. Мюллер виражено духовну ситуацію митця, який пережив політичну диктатуру й виражає себе у творчості. Письменниця пропонує свій оригінальний погляд на слово мовлене і слово написане. Громадянин, який зважився в умовах тоталітарної влади “не дуги в трубу”, за все мовлене ним зазнає кари і страждань. Авторка формулює завдання, яке після оприявлення свого опору диктатурі має вирішити гнана людина: “...Сама із собою я мала домовитися про більше, ніж можна було сказати” [3, 47]. Ідеться про джерельність (для всього подальшого життя) мовчазної розмови, у якій на самоті залишаються двоє – “Я” і слова.

Написане слово, тобто твір, стає новою реальністю після опору диктатурі (слова, мовленого всупереч владі, або відмови сказати те, чого вона вимагала) і після внутрішньої домовленості із самою собою. Фахового філолога Г. Мюллер, як й І. Світличного, хвилювала роль мови в існуванні “Я” протестанта та в його творчому самовираженні. Письменниця створює образ мови як самостійної істоти, що має волю, почуття, характер, це “словесна круговерть” (“порочне

коло слів”, “пантоміма слів”). Для того, щоб пояснити власну філософію мови, німецька авторка використовує негуманітарну (технічну, економічну) термінологію – подібно до того, як український поет звертався до латинських визначень, табірних арготизмів, фізичних термінів. Знайдене в словнику “чудове слово *ступеневий відсоток*” (збільшувані ступенями відсоткові ставки позики) письменниця перетворює на ключ для розуміння свого погляду на художнє слово. Г. Мюллер пояснює силу слів тим, що вони не знають нічого про рот, який їх промовляє, – так само, як предмети не відають про свій матеріал, а жести – про почуття. Керуючись художньою логікою, оповідачка доходить висновку про нову якість розповіді про події в написаному тексті, про ступеневе зростання сенсу. Ступеневими відсотками зростає відображення прожитого, збільшується знання про нього порівняно з тим, що “було у безпосередньому переживанні”. “Лише слова відкривають це, бо вони не знали того раніше” [3, 47], – пояснює феномен ступеневого відсотка твору письменниця.

Людина в лещатах диктатури вимушена балансувати на межі зовнішнього і внутрішнього. Аби зберегти внутрішнє (своє “Я”, його цілісність і цінності), вона вдається до зовнішнього, яке недругам найважче розшифрувати. Серед зовнішніх виявів внутрішнього авторка називає жести і предмети. “Коли заборонено відкривати рот, ми намагаємося стверджуватися у жестах, навіть у предметах. Їх важче тлумачити, тривалий час вони не викликають підозри” [3, 47]. Так розкривається протестна роль хусточки, покладених на коліна словників, перекладацтва на сходинковому майданчику.

Найголовніша зброя диктаторів – пониження людської гідності. Втрачаючи самоповагу, погоджуючись на цю втрату, а згодом і звикаючи до плазування, людина впускає до своєї душі рабську психологію, починає бездумно коритися тим, хто набув права її зневажати. Герта Мюллер – майстер парадоксального письма. Коло, де повернення до початку містить і повтор, і новий сенс, – один з естетичних принципів її творчості. Саме так парадоксально людина опирається злому диктату у промові “Кожне слово знає щось про порочне коло”. Найвиразніший вияв парадоксальності – це історія із життя матері оповідачки, яку через спротив дочки переслідувала румунська поліція. Після скажених образ і лайок сільський поліціант замкнув її саму у своєму кабінеті. Поплакавши, проста селянка-трудівниця витерла мокрою від сліз хустинкою пил і вимила рушником підлогу: її душа не переносила неробства і бруду. Тому на вражене запитання дочки, як вона могла прибирати йому кабінет, мати відповідає зі спокійною самоповагою, утверджуючи цінності працелюбства й охайності, завважуючи корисність чоловічої, великої хустинки, яку завбачливо взяла того разу. Читач розуміє, що це було приниження поліціанта, який жив у злобі і бруді, а літня жінка, навпаки, утвердила себе в несхитній самоповазі до принципів власного існування. “Лише тепер я збагнула, – пише авторка, – завдяки ще більшим, але добровільним приниженням вона здобула гідність у цьому арешті” [3, 47]. Парадокс, жест, предмет – художні прийоми, що увиразнили думку письменниці про внутрішній стан і поведінку людини, яка протистоїть тоталітаризму.

Філософія творчості сформульована письменницею теж парадоксально: “Тепер все не відповідає дійсності й усе правда” [3, 47]. Пояснивши читачеві цю тезу дією в літературі ступеневого відсотка, авторка найвиразніше доводить слушність своєї думки віршем. Образний світ поезії далекий від дійсності й водночас утілює новий рівень її переживання й осмислення. У художньому світі вірша перебувають антитетичні образи: *довга троянда в серці і душа, нікчемна, як решето*. Лунає діалог ліричної героїні й володаря, у діалозі слова

рухаються колом – вони позначають реальні предмети, проте внутрішнім смислом заперечують їх. На володареве запитання “візьме перевагу хто” лірична героїня відповідає: “рятунок шкіри”, – і викликає гнівне заперечення опонента: “Шкіра це / просто скривджена батистова пляма / без тями” [3, 47]. Поетичне значення конкретних слів зростає ступенями, як у ступеневому відсотку: хто – шкіра – батистова пляма (як вище зауважує авторка, batista румунською означає не тільки тканина, а й хусточка). У колі цих слів прочитуємо думку про цілісність людини, неможливість її поділити на зовнішнє, яке можна плямувати, принижувати, і внутрішнє, де ніби все одно можливо зберегти гідність. Оповідачка колись не написала слова colaborez – і зберегла цим batista своєї душі. Застереження Г. Мюллер від перетворення на “батистову пляму без тями” перегукується із трагічним відчуттям Тодося Осьмачки: “плямою безбарвною стаю”, – так український поет-емігрант виразив у вірші “Неминучість” нівелювання особистості під впливом натовпу.

За новелістичним законом кінець твору тісно пов'язано з його початком. Хустинка, що є своєрідним “соколом”, тобто яскравим лейтмотивом цього твору, стає ключовим словом у пораді авторки “усім тим, кого до сьогодні у диктатурі позбавляють гідності”. Щоб досягнути пораду людини, яка зазнала диктатури Чаушеску, проте не підкорилася їй, слід зрозуміти всі ступені зростання смислу цього слова протягом твору, адже порада втілена у форму питання, що багаторазово звучало в тексті: “І нехай це буде запитання: чи є у вас хустинка?” [3, 47]. Завдяки цьому пуанту образ хустинки прочитується як захисна реакція проти посягання на людську гідність: слід захищатися від володарів, не перетворювати свою душу на решето, з якого можна витрусити усе святе для тебе. Подібним пуантом завершується поема І. Світличного “Архімед”, де ключовим є вираз “точка опору” (відзначимо залучення фізико-технічної термінології до художньо-гуманітарного розмислу обох авторів). “Є вона все-таки, / Точка опору!” в Івана Світличного й потреба хустинки у промові Герти Мюллер, урешті, набувають екзистенціального сенсу, адже й “точка опору”, і “хустинка” мають бути в серці людини, там народжуватися, зберігатися, виявлятися зовні як реакція на спробу приниження гідності.

Екзистенціальність тексту Г. Мюллер посилюється додатковим продовженням вістря пуанту: дотримуючись принципу *ступеневого відсотка*, авторка пропонує ще одне його підвищення. Останнє речення промови вводить нове ключове слово – самотність: “Чи може бути, що це запитання стосується зовсім не хустинки, натомість пронизливої людської самотності” [3, 47]. Суворе попередження читача (слухача) про індивідуальне ухвалення рішення в ситуації морально-етичного вибору, про загрозу суспільної ізоляції протестанта (або просто незгодного) в умовах тоталітаризму, про неминучу втрату ним тих, кого любив, – через зраду, відступництво, переслідування, еміграцію, знімає будь-який романтичний ореол із життя нескореної диктатурою людини.

Художня майстерність Г. Мюллер має багато складових, зокрема новелістичну, ліричну, філософську. Авторка талановито застосовує новелістичні прийоми “сокола” як лейтмотиву й речі-символа, wendepunkt, техніку аббревіатурності, пуант, органічний зв'язок закінчення з початком. Ліризм проймає увесь твір: у прозовий текст уведено вірші; вираження роздумів і почуттів оповідачки переважає над змалюванням зовнішніх подій; композиція асоціативна, а не сюжетна; мові твору притаманна образність; у звучанні тексту відчувається своєрідний ритм; повтор ситуації нагадує риму, а поділ на змістово та інтонаційно завершені відтинки – строфу. Філософізація тексту оприявнюється через такі прийоми, як градація ідей, використання термінології, запитувальність, створення мовних формул, їх логіка й доказовість.

Отже, Іван Світличний і Герта Мюллер своєю долею і творчістю протистояли тоталітаризму як політичній системі, що принижує людську гідність, знелюднює людину. Вони аналізують у своїх творах як механізми підкорення, застосовані владущими й карателями, так і джерела та форми опору диктатурі. Письменники доводять, що колабораціонізм (Г. Мюллер), відступництво (І. Світличний) – це завжди, по-перше, результат екзистенційного вибору, по-друге, духовна саморуйнація.

Герої українського та німецького авторів роблять свій вибір у екстремальних обставинах загрози існуванню; момент ухвалення рішення потребує наповненої самоти для діалогу зі своїм “Я”, до якого входить не тільки власний досвід, а й історична та генетична пам’ять. Обидва письменники вводять національний аспект в історію протистояння: в І. Світличного це історіософський погляд на комплекс малоросійства в національній ментальності, у Г. Мюллер переважає німецька родинна звичаєвість як джерело духовної наснаги для спротиву.

Митці слова наголошують на таких рисах політичної диктатури, як заперечення духовних цінностей, нівеляція та підкорення особистості, нелюдські шляхи впливу на індивідуума, тотальність контролю й тиску на масову свідомість. Головний конфлікт у їхніх творах полягає у протистоянні маленького самотнього людського серця величезній воєнізованій машині, якою постає тоталітарна влада.

Багаторівнева діалогічність проймає твори обох письменників, які вступають у розмову з епохою, владою, собою, з тими, хто не витримав випробування диктатурою, з іншими постатями й текстами. Філософський сенс творів у тому, що провідний діалог – це розмова з людиною як такою, визначення в цій розмові рис людяності, які становлять найбільшу загрозу для будь-якого тоталітарного режиму, тому найжорстокіше нищаться владою.

ЛІТЕРАТУРА

1. Белорусець М. “Я сама о себе память” // *Иностранная литература*. – 2005. – № 4. – С. 98-101.
2. Коцюбинська М. Іван Світличний, шістдесятник // *Світличний І. У мене – тільки слово*. – Харків: Фоліо, 1994. – С. 5-27.
3. Мюлеґ Г. Кожне слово знає щось про порочне коло // *Критика*. – 2010. – № 3-4. – С. 45-47.
4. Плужник С. Поезії. – К.: Рад. письменник, 1988. – 415 с.
5. Світлична А. “Листи з “Парнасу” // *Світличний І. Голос доби: Листи з “Парнасу” / Упорядн. А. Світлична*. – К.: Сфера, 2001. – С. 5-12.
6. Світличний І. У мене – тільки слово. – Харків: Фоліо, 1994. – 431 с.
7. Шевченко Т. Кобзар. – К.: Рад. школа, 1987. – 608 с.

Отримано 16 вересня 2011 р.

м. Переяслав-Хмельницький

