



Читання теоретичні

Микола Ігнатенко

МАШИНА ЯК ТВОРЕЦЬ НОВОГО “ДУХУ ЧАСУ” (і про зняття одного табу в літературі)

1927 року берлінський журнал “Літературний світ” (“Die Literarische Welt”) влаштував конкурс на кращий ліричний твір. Головував на ньому Бертольт Брехт. Повів він себе досить-таки нестандартно у своєму судейському кріслі. Із чотирьохсот учасників в очах суворого судді на премію ніхто недотягував. Зате за вірш Брехт подав нікому не відомого тоді (нічим особливим не заблищав він і потім) Ганесса Кюппера, чийого “білого” вірш він цілком випадково виявив у редакційному портфелі газети “Листок велосипедного спорту” (“Radssporblatt”). Той “білий вірш”, або ж і “зонг” (бо написано його було для виконання в легкому сценічному співі) мав дещо екстравагантну англомовну назву: “He, he! The Iron Man!” (“Він, він! Залізний чоловіча!”). А оскільки вірш справді з ознаками епохальності, то варто навести хоча б підрядник:

Про Нього ходять легенди. —
розповідають, що його ноги, руки-долоні
викувано із заліза
в Сідней однієї ясної, як день, ночі.
He, he! The Iron Man!

Серце у нього — із сталевих спіралей,
отож невідомі йому людські почуття і болі:
мозок у нього — центральний пристрій
для кермування автоїздою.
He, he! The Iron Man!

Нерви у нього — товсті кабельні шнури
з високовольтною напругою і багатоамперною потужністю.

Бо:

цей штучний людисько від самісінького початку
задуманий не для трудового тижня на автомобілі,
видумано його для того, щоб став він Новітнім Цезарем.
Звідси його і велетенська залізна могуть.
He, he! The Iron Man!

легенди легендами, але одне неспростовне:
він — трансформатор у людській подобі. Reggie Mac Namara!
He, he! The Iron Man!

¹ Цит. за: *Brecht B. Über Lyrik.* — Frankfurt am Main, 1964. — S.10. Проблему Машини в німецькій літературі цікаво досліджено в кн.: *Mandelkow K.R. Orpheus und Maschine.* — Heidelberg, 1976. Нами використано спостереження К.Р. Манделькова стосовно зняття табу з Машини в німецькій літературі. — *М.І.*

Решту молодих учасників конкурсу Брехт на тлі цього вірша побачив ретроградами, що пасуть у поезії задніх, плентаючись, мовляв, за такими "оспівувачами буржуазної сентиментальності", як Рільке, Георг та Верфель. В образі металевої Людиномашини на ім'я Reggie Mac Namara за віршем "He, he! The Iron Man!" Брехт, не приховуючи своїх якнайширших симпатій, угадував викуваного з криці та сталі футурного антипода класичному ліричному героєві "вчорашньої доби", усій класичній ліриці, усій класичній поезії з їхніми "субтильними почуваннячками"! Ось така Механлюдина, як символ украй нетрадиційного, ба більше, антитрадиційного сучасного світу, перетворюється в достойну хвали антиметафору до гіпертрофованого шапкування "традиціоналістів" перед класичним ліризмом (і взагалі перед класичним психологізмом у всіх жанрах художньої літератури). Брехта не влаштовує інфантильна самоізоляція "класиків" від повсюдно модерного — умашиненого — світу, їхнє жалюгідне заперечувальне помахування "тендітними дитячими ручками" на цього новітнього Голіафа. Сам же Брехт поклав собі за мету якнайширше відчинити двері в поезію "умашиненій" дійсності й "умашиненій" людині, — одне слово, антикласичній дійсності й антикласичному героєві. Цим самим він хотів поставити жирну крапку на затяжній боротьбі з "комплексом машинофобії" в німецькій літературі.

Цікаво, що жорстке упереджене ставлення до Мащини існувало й в українській літературі аж до 20-х років минулого століття — до встановлення радянської влади з диктатурою пролетаріату, з культом індустріалізації в соціумі та робітничої тематики у віршових і белетристичних текстах. Точилася в українській літературі, як і в німецькій, боротьба між тими, хто Мащину ангелізував, і тими, хто її демонізував. Літературознавчий інтерес мусить викликати також те, що й зняття зазначеного табу і в німецькій, і в українській літературах збігається фактично рік у рік — відбувається принаймні в одному й тому ж другому десятиріччі ХХ ст. Саме тоді, коли Брехт прагне остаточно розкомплексувати німецьке художнє мислення від машинофобії, Дмитро Загул виступає з тривожною проблематичною статтю "Спад ліризму в сучасній українській поезії"². Бо, замість ліричного героя, людини з традиційним світовідчуттям, у неї теж тріумфально входив "The Iron Man", "Reggie Mac Namara" — "сталевий чолові'яга", "стальна людина", "сталінське людисько", машинальний продуцент і машинальний виконавець.

Однак не слід вважати, ніби табу на Мащину в літературі конче означало заборону на її згадування в архаїчному сенсі, коли не дозволялося й називати вголос табуйований предмет. Табу накладалося на утопічний міф про Мащину, яка нібито покликана ошчасливити людство всезагальним матеріальним благоденством — облаштувати землю в тихий рай без воєн та чвар. Табу на Мащину в художній класиці — це, з одного боку, антиміф про її чудодійні можливості, а з другого (що могло теж прирівнюватися до різновиду антиміфу про неї), несприйняття її імморальної суті, яка полягала у відчуженні людей Мащиною від їхньої людської суті.

Наявність антиміфу про Мащину в двох щойно окреслених іпостасях у літературі винахідливо розкрив свого часу німецький соціолог літератури Р.Міндер, зіставляючи німецькі та французькі хрестоматії³. З'ясувалося, що при укладанні німецьких читанок тенденція залучати вірші про промислове буття ХІХ ст. була навіть більшою ніж при доборі французьких текстів. Зате, попри позірну

² Б.Тивберець (Д.Загул). Спад ліризму в сучасній українській поезії // Червоний шлях. — 1924. — №1-2 — С.141-166.

³ Minder R. Soziologie der deutschen und französischen Lesebücher // Minotaurus: Dichtung unter den Hufen von Stadt und Industrie. — Wiesbaden, 1953. — S.83.

прихильність німецьких хрестоматій до такої лектури, в них явно культивується опірна щодо індустріальної сучасності класична пасторальність, яка не ідентифікує себе з нею. І ліричні герої з витонченою душевною організацією діють зазвичай там, де зберігаються острівці не займаного індустрією життя, у зв'язку з чим і виник топос "Ромео і Джульєтта на селі" (за назвою новели Готтфріда Келлера). Р.Міндер іронізує: "Якби подібні хрестоматії потрапили до рук мешканця з Місяця, він подумав би: "Німеччина, очевидно, аграрна держава, країна селян, які трудяться в поті чола у дворі за високою огорожею і вже сотні років не знають, що таке війни, революції, хаос"⁴.

Тим часом зауважують й історики, що у XIX ст. до присутніх змін у художній творчості німців, як і в усіх інших царинах їхнього життя, найдужче прислужується Машина — символ техногенного світу⁵. Література з чутливістю сейсмографа вловлює, що грядуща машинізація епохи не обов'язково веде до землі обітованої. Гете в романі "Роки мандрів Вільгельма Мейстера" (1829) застерігає, що насувається жахлива машинна ера. В одній із вставних новел, у вигляді щоденника народного умільця Ленардо, мила співбесідниця останнього передрікає невтішне майбутнє ремісничого населення швейцарських Альп, яке матеріально-заможнo й естетично-гарно живе зі свого чесного й самовідданого промислу. Та ось біда — десь уже зовсім близько чигає на них змія на ім'я Машина, котрий поглине у своє всеїдне череве сотні й тисячі їхніх верстатів, залишить їх без джерела існування й духовної радості: "Те, що мене мучить, воно й справді стосується торгівлі, але тривожно мені не за сьогоднішній день, ні, мені страшно за майбутнє. Машина перемагає ручний верстат! Небезпека насувається повільно, мов та хмара, однак якщо вже все набрало такого прямування, то гроза прийде і спіткає нас. Ще мій покійний чоловік із сумом передчував її. Про це говорять і думають, але скільки не думай, скільки не говори, нічим тепер тому не зарадиш. Та й кому хочеться наперед виуявлювати собі це страхіття! Подумайте самі, скільки в тутешніх горах полонин на кшталт тих, звідки ви до нас спустилися, у вас іще перед очима затишне й веселе життя, яке ви там бачили і відрадним свідченням якого була для вас ошатна юрба, що вчора зібралася сюди. Подумайте самі, усе це захиріє, зачахне, і пуста, обжита спозадавна, вчергове обезлюдниться і здичавіє"⁶.

Більше того, недобрий той демон (Машина, Новітня техніка) відчужує людину від своїх прадавніх родинних коренів, від отчого ґрунту й дому, від випробуваної часом батьківсько-материнської моралі, чим і деморалізує індивіда. Однак найбільший деморалізаційний фактор Мащини полягає в тому, що вона колишню тісно згуртовану громаду шматує, розокремлює — дисоціює в подвійному розумінні. Машина розганяє зріднених односельців по світу, а там, де вони ще залишаються жити по сусідству, привнесена Машиною в їхню спільноту конкуренція робить із них заклятих ворогів. Існує тільки два шляхи виходу із загрозливого становища, проте "обидва тяжкі: це і самим прихильно сприйняти Нове й прискорити загальне розорення, або ж знятися з місця і пошукати щастя за морем, взявши із собою найкращих та найдостойніших. І перше, і друге небезпечне..."⁷.

У розмові з Вільгельмом Мейстером народний умілець Ленардо зачіпає ще одну проблему, яка стане в індустріальному світі голосною — проблему Мащини

⁴ *Ibid.* — S.83.

⁵ *Schnabel F.* Deutsche Geschichte in neunzehnten Jahrhundert: In 3 Bdn. — Freiburg, 1950. — Bd. 3. — S.240.

⁶ *Гете И.В.* Собр. соч.: В 10 т. — М., 1978. — Т.8. — С.373.

⁷ *Там само.* — С.374.

як посередника між виробником та його продуктом, зрештою, проблему відчуження виробника (з вини цього посередництва) від плодів своєї праці, внаслідок чого вони знеособлюються, унеможливають бачення в них образу їхнього творця, отже, омасовлюються. Як відомо, у тотально омасовленому ХХ ст. зазначений тип відчуження став магістральною темою розмови у філософії культури, і не в останню чергу через те, що з ним у генетичному єднанні йдуть, сказати б, здвоєні проблеми – Машини й особистості Митця, Машини і буття його художнього твору у високоіндустріалізованій цивілізації. Увесь цей вузол проблем не переставав цікавити найбільших осмислювачів ХХ ст. як специфічний культурний феномен в історії людства. А Гете ще наприкінці першої третини ХІХ ст. спромігся розрізнити його передвістя очима Ленардо: “І позаяк людина зазвичай старається й надалі простувати дорогою, якою вона йшла раніше, то і мені були до серця не так машини, як ручна праця, в котрій сила невіддільна від почуття; тим-то я з особливим бажанням тривалий час залишався у відрізаних від світу краях, що через різні обставини виявляються батьківщиною того або іншого промыслу. Він-то і надає кожній общині самотності, а кожній сім’ї або роду, який склався з численних сімей, неповторності характеру: там живуть, зберігаючи відчуття живої цілісності. *Зрештою, ми відображаємось у всьому, що виходить з-під наших рук*” (підкреслення наше. – М.І.)⁸.

Якщо до слуху героїв Гете шум і гуркіт Машини долинає хіба що звідкілясь із-за обрїю, то в романі Карла Іммермана “Епігони” (1836) “двигіння скажено працюючих механізмів” німцям уже чути досить виразно по цей бік горизонту. В Іммерманових “Епігонах”, першому німецькому соціальному романі, й відповідно чи не вперше в європейських літературах прохоплюється протомотив типової для них у ХХ ст. “душевної бездомності” індивіда, його “трансцендентної викинутості із гнізда” – відчуття відчуження від своєї дійсності “якоюсь” потаємною ірраціональною верховною силою, яку сам письменник окреслює з відчуттям катастрофізму: “Прокляття сучасного покоління полягає в тому, що воно, не будучи спостигнутим нещастям, приречене почуватися нещасним”. Така гнітюча психологічна атмосфера тяжіє над реліктовими “епігонами” романтичного світогляду і світовідчуття в позитивістському сьогоденні, лице якого владно починають визначати новітня техніка, “міцний таляр” і гендлярське шахрайство.

“Дух часу” (“Zeitgeist”) на сторінках Іммерманових художніх творів набирає вигляду “духу обману”. Барон Мюнхгаузен із тетралогії “Мюнхгаузен” (1839) є перекинutoю догори дном персоніфікацією людини в її позитивному розумінні (недарма сам автор кваліфікує свій твір як роман у гротескних арабесках), тобто вона більше заслуговує на те, щоб називати її людиною “ігровою”, а не дійсною. Аби довести, що свою дійсність людина справді починає висновувати на цілком нових принципах і цінностях, письменник уконтрастовує їх, вмонтовуючи в цілісний сюжет роману самостійну повість “Обергоф” про “незіпсоване село”. (Яка ж паралель до нашої вітчизняної “сільської прози”, котра цю тему порушила через півтора століття!).

Між тим і автономія художньої літератури, і передусім поезії, зростає рівнодійно з її відчуженням від свого традиційного класичного “духу часу” (“Zeitgeist”), який до невпізнанності почав перетворюватися в “дух машин”, у “дух дотепно змайстрованих апаратів”. Колишній людський дух у суголосному йому людському “духові часу” слухняно поступається ось цьому “машинному”

⁸ Гете И.В. Собр. соч.: В 10 т. – Т.8. – С.296.

недуху”, чію самим фатумом наслану експансію вже не відвернути жодними примхами упертюхів, на кшталт молодика Германа з Іммерманових “Епігонів”, фанатичного обожнювача чистого неба над головою, солов’їної краси отчих гаїв, з дароносними ланами довкола них. Це він у своєму маєтку, успадкованому від підприємливого дядька-“прогресиста”, набирається рішучості знести нещодавно побудовані там фабрики, бо вони “прислужуються до задоволення штучних потреб, несуть у світ загибель та зло”. Із зітханням відклавши вбік книжку улюбленого ним Новаліса-романтика (чи не його славетний роман “Генріх фон Офтердінген”), молодий ідеаліст Герман викладає своєму другу Вільгельмові новітню філософію життя в машинній ері. Найперше – слід нізащо не віддавати їй на поталу хлібні поля. “Земля належить плугові, сонячному світлу, золотим дощам задля врожайістого проросту насіння і дбайливим простим робочим рукам. Наша сучасність зі швидкістю бурі мчить назустріч мертвотному машинізму. Ми неспроможні призупинити її біг, і не варто сварити нас, якщо ми для себе і своїх близьких обнесемо парканом зелену місцинку й щомога укріплятимемо цей острівець супроти навали індустріальних хвиль, що з шумом прокочуватимуться повз нього”⁹. Іммермановому персонажеві гірко від того, що вишуканому палацові на лоні незіпсутого довкілля бракує снаги вистояти в суперництві з промисловою фабричною трубою, яка дмухає на нього своєю кіптявою, а “жорстокий таляр” своєю продажністю дошкульно б’є по людській порядності й руйнує, мовляв Гете, ідилію “відрізаних від світу країв”, в яких вона ладна знайти останній притулок. А по правді, К.Іммермана таки відвідував сумнів (напевно ж, на це провокував його новий “дух часу”), чи є на світі та віра, яка б уберігала Людину від гріхопадінь, тим паче в людському суспільстві, в котрому верховним суддею над гріховодами виступає безпрограшний принцип: “своя сорочка ближча до тіла”. У своїй філософській драмі “Мерлін” (1832) Іммерман перший серед європейських письменників “започатковував дослідження “трагедії віри”¹⁰.

Про неабияке бажання німецької літератури й собі зайняти на тому “зеленому острові” кругову оборону проти машинної агресії яскраво сказано в статті “Роман і праця” (1857) видатного німецького письменника ХІХ ст., глави літературно-культурницького руху “Молода Німеччина” К.Гуцкова. Вона наскрізно перейнята пафосом, сказати б, аграрного ізоляціонізму, в якому душа художника слова прагне уникнути втягування її в товарні відносини, уникнути вбивства в ній одвічного “божеського” начала. У своїй творчості не куплений ринком митець свідомо займає відчужену позицію щодо індустріальної праці й техніки, бо в боротьбі за духовне виживання доби, яку вони успішно асимілюють своїми калькулятивними цінностями, на мистецтво та літературу покладається завдання бути спонукою до повсякденного “воскресіння людини”. А її воскресіння, за К.Гуцковим, це повсякчасна присутність у ній віри, любові й надії – її високий духовний моралітет. Будні ж – то пара, верстат, суєта на біржі¹¹, в якій, мов у краплині води, виказують себе всеосяжні та всепроникні продажні ринкові відносини. Для капіталіста-нувориша Зонненкампа з роману Б.Ауербаха “Дача на Рейні” (1869) за везучу біржу править усе суспільство – умій тільки махлювати в ньому, то й вимахлюєш добротний дім і непогану газдиню до дому, самі по собі з’являться бажані співбутильники, які завжди допоможуть кого треба купити або продати: люди для нього технічне знаряддя, за допомогою якого виготовляються прибутки і надприбутки. Між тим час у свою чергу ставить до нього принаймні два риторичні

⁹ *Immernans Werke*: In 5 Bdn. – Leipzig; Wien. – Bd.4. – S.266.

¹⁰ *Зелинский Ф.Ф.* Соперники христианства. – М., 1996. – С.286.

¹¹ *Gutzkows Werke*: In 10 Bdn. – Berlin etc., 1912. – Bd.10. – S.139.

запитання: чи не з'їсть такий суб'єкт з кістками й тельбухами будь-якого "епігона"-романтика, котрий ще читає того ж таки Новалиса або шедевр романтичної прози "Оповідь про чесного Касперле та прекрасну Аннерль" Брентано, і чи зможе такий суб'єкт сам стати об'єктом поезії, а тим паче любити її?

"Аграрний ізоляціонізм", або з типологічного погляду те, що в українській літературі 60–80-х рр. ХХ ст. вигулькнуло в феномені "сільської прози", в німецькій літературі стома роками раніше означало водночас і автономію художньої творчості. Причому автономія "аграрників" була явищем самобутнім, відмінним від тих автономій, що живилися теоріями "мистецтва для мистецтва". Тут ішлося перш за все про порятунок художнього ідеалу, який висновувався на класичних моральних цінностях і носієм якого визнавалася "людина села", "людина національного ґрунту". "Аграрники" добивалися незалежного статусу в культурі шляхом рішучого відмежування свого ідеалу від транснаціонального "надморального" (імморального) промислового світу – від "фабричної труби", що споганює цей ґрунт. Ішлося і про відмежування їхнього ідеалу від "біржі", що відчужує людину від заземленості в цей ґрунт, із джерела життя перетворює його в товар, у розмінну монету. Цикл новел (їх шість) швейцарсько-німецького письменника Готфріда Келлера "Сентеція" ("Sinngedicht", 1881) відчайдушно автономізує натуральний "телургійний" стиль життя від новітнього. Всі новели притчево підпорядковані символічному змістові сентенції німецького поета-сатирика ще першої половини ХVІІ ст. Фрідріха фон Логау: "Хочеш білу лілею перетворити в червону троянду? Для того білу Галатею цілуй – вона зашаріється-засміється". У міру знайомства із сюжетом кожної новели з'ясовується, що ця сентенція звернена до Людини, яку "машинна" дійсність із повсюдною куплею-продажем відчужує від отчих коренів, прабатьківського ґрунту. Їй поставлено запитання: чи може вона сповідувати найвищі прабатьківські цінності (віру, надію, любов у їхній триєдності), які завжди уможливлювали відчуття краси життя, народжували і підтримували бажання ні собі, ні комусь не переривати тендітну нитку життя.

Проте вже невдовзі німецькі "натуралісти" обстоюють право на входження машин у літературу, підводячи під це неспростовний аргумент: аніщо із того, що є у "життєвому реалітеті"; не може залишатися неужитком для літератури, тим паче коли вона бачить перед собою не муху, а такого слона сучасності, як Машина¹².

Теоретики німецького натуралізму, звісно, похитнули позиції "автономістів", однак їхня перша, достоту галаслива, спроба зняти табу в літературі з Машини не була до кінця вдалою. Але ж і свої позиції вони поспішили зміцнити, не мудруючи лукаво. Цілком і повністю на догоду "аграрним ізоляціоністам", визнавши, що страх перед Машиною і ненависть до Машини – незаперечна суспільна реальність, яка, окрім цивілізаторських плюсів, має також очевидні мінуси, поборники зняття табу на Машину в літературі й самі запрагли конституювання цього страху і цієї фобії в художній творчості, бо ж кожна без винятку реальність – знахідка для "натуралізму" чи то пак "реалізму". І в результаті з'явився різновид натуралістичного (реалістичного) роману "Maschinenfeindliche Bauern- und Heimatroman" ("машиноненависницький селянсько-патріотичний роман"), в якому категоричний "аграрний ізоляціонізм" сублімованк в позитивістському відтворенні суспільної ваги Машини, що здобулась на феномен великої суспільної ваги.

¹² Literarische Manifeste des Naturalismus: 1880–1892. – Stuttgart, 1962. – S. 112.

В українській поезії, як і німецькій, довший час, либонь, аж до першої світової війни, згадувати Машину навіть півсловом, добрим чи недобрим, було справою ганебною, не достойною ні етики, ні естетики. Романтик вважав би чи не богохульством, щойно б Машина раптом та опинилася в рядках його віршів, — це означало б те саме, що сатану впустити до церкви. 1835 року, коли перший німецький потяг у Нюрнберзі, вирушаючи в дорогу, своїм пронизливим гудком заглушив ніжний мелодійний ріжок станційного розвізника пошти, романтикам, живим свідкам того всього (Вакенродеру, Тіку, Ейхендорфу, Вільгельму Мюллеру, Ленау, Юстину Кернеру), здалося, що то небесна труба оповістила про настання смерті Поезії.

Але і в Німеччині, і в Україні, хай з острахом, хай з величезною неприязню, Машину впустила в літературу проза, випереджаючи поезію з пристойним відривом у часі. Причому з однакових міркувань: чого не викинути з життя, того не викинути із мистецтва та літератури. Почалося зі скандального проникнення феномену Машини в західноукраїнську літературу, що і вмотивовано: люди на землях, підлеглих Австро-Угорщині, долучилися до промислової Європи значно давніше від “російської” України, де “машинізація” усіх сторін дійсності набирала впевнених темпів лише після відміни кріпосного права — після 1861 року.

Поштиво оминемо увагою сюжетно й ідейно відому повість Івана Франка “Борислав сміється”, та й про Машину, сказати по правді, там поки що відкритим текстом не мовиться. Хоча заплічне шаленство її таки відчутне у страйкарському гомоні ріпників, бо чим далі до кінця, на жаль, незавершеної, фактично обірваної напівдорозі повісті, тим очевиднішає, що цей новітній “вампір” уже готовий розчищати собі шлях у майбутнє за рахунок заміни ручної праці механізованою. 1897 року закінчив свою повість “Лихо давнє і сьогочасне” Панас Мирний. Лихо давнє у ній — кріпаччина. Лихо сьогочасне (яке несамовито й лавиноподібно вторглося в пореформенну українську дійсність) — що? А той самий “розпад цінностей”, про який Європа встигла уже досхочу наслухатися від Ніцше, оповісника нових — не кращих — часів, заникнення споконвічних етико-моральних цінностей, завдяки чому людина є “звір і камінь”, “фарисей і хриstopродавець” — торгаш честю, дружбою, патріотизмом, *гравець* у любов до ближнього. Причому ця новітня біда сприймається простими українцями в творі Панаса Мирного з тим самим психологічним нагрівом, що й старовірами у “Вільгельмі Мейстері” Гете чи багатій на значні імена “обласній” німецькій, швейцарській та австрійській літературі (Б.Ауербах, Є.Готгельф, Т.Шторм, Г.Келлер, В.Раабє, Й.Гер, Ф.Ройтер, А.Штіфтер, Ф. фон Гагерн, Р.Бартш, В.Фішер-Грац), чи врешті-решт у К.Іммермана, котрий став її предтечею і взагалі загенерував у європейських літературах не тільки тему “чистого національного ґрунту”, а і його ворога — “фабричної труби” з її задушливими хвостами й оболочками диму, ядучими викидами, депресивним гуркотом і дразливим монотонним двигінням велетенських парових машин (навіть роман Ч.Діккенса “Важкі часи” про все це та інше з’явився кількома роками пізніше від Іммерманового “Мюнхгаузена”, гостро протестного щодо антигуманного начала в промислових новаціях капіталізму).

Панас Мирний розповідає, як пан виписав із закордону своїм селянам на “лихо сьогочасне” німця-управителя, як він приїхав до них аж із двома “машинами” — однією, що могла жати, і другою, що вміла молотити зібраний врожай. Люди криком кричали: на майбутнє закладалася видима передумова для масового голоду. Через клятві “німецькі машини” половина громади залишалася без роботи, без заробітку. Майнула думка, чи не убити б німця, чи не попрохати б коваля, щоб той поворожив, де слід, своїм ковадлом, відвернув біду. Заварювалося на

такий собі луддитський заколот в українському селі. Підступна техніка (“вдарило бісовою іскрою від неї”) під час молотьби спалила на току звезене збіжжя (пана наче Бог скарав за те, що не допустив до хлібної роботи селян) і спровокувала один із найтяжчих гріхів та злочинів у народній свідомості — чорну зраду: пошкурницькому зрадила споконвіку соборній громаді її людина. Згадалося минуле на тлі сучасного: “Правда, що й то лихо було — тяжке лихо, що нас до землі гнуло, над нами знущалося, за людей нас не лічило. А проте те давнє лихо не різнило людей, не розводило їх в різні сторони. А тепер яке лихо настало?.. Ох! Сьогочасне лихо — то справжнє лихо!”¹³.

В українській літературі про Машину як “лихо сьогочасне” існує й одна досі невмируща новела, написана десь аж наприимерку XIX ст. І то вийшло зовсім непогано, що первісний варіант її був німецькомовний і що без жодного затягування її пощастило потрапити на сторінки пристойного берлінського журналу “Die Gesellschaft” — немовби з розрахунку на читацьку публіку в усій уже вздовж і впоперек не так цивілізованій, як індустріалізованій Європі. Осип Маковей добачив у “Битві” Ольги Кобилянської “одинокую в нашій літературі трагедію пралісу”¹⁴. В буковинські Карпати (де, відколи вони себе пам’ятають, нероздільним газдою був неторканий, благословенний, мов тиша у церкві, спокій) в’їхав із завойовницьким нахрапом, із сокирою нищителя Локомотив, “сопучи та викидаючи чорні персні диму вгору... Несказанний сум розіслався горами, якийсь передсмертний настрій”¹⁵. Дарма статурні, в кілька обхватів, смереки й ялиці, а з ними в одну душу і їхня памолодь, силувалися смертельному нападникові протиставити своє, від онтологічних заповітів Природи йдуче, право на самозахист — задля порятунку бодай чимось подрятати, ужалити ворога, і, якщо вже падати з кореня, то неодмінно впасти на нього усією вагою своєю. Невдовзі “гори були обсіяні їх трупами направо й ліво. Лежали й скісно, поперек і рівно. Густо одні коло одних, голова об голову, групами або верх другого, або — як котре впало”. Потім Локомотив справно доставляв купи мертвих колод на механізовану за останнім словом тодішньої техніки “парову трачку”, парову дереворізку, сказати б, дошкоробку. “Поїзд привозив щораз нові жертви, й ніколи не спочиваючий Молох переробляв їх у чудно короткім часі”. Щоденно руками куплених привізних підгорян фірма стинала на дошки по сімсот дерев, а працювала з дня у день уже сім років. А гуцули, їхні кривні родичі і вірні діти цих лісів, “коли вперше побачили поїзд, то перехрестилися й сплюнули під себе. В тім була, мабуть, нечиста сила, і вони не хотіли жодного діла мати з тими, що кермували тим всім”. Щоправда, один дошкороб, аби тут же отримати по потилиці від наглядача “із своїх”, оцінив ситуацію адекватно: “Нищать чужі антихристи наші прекрасні ліси, що становлять маєток нашого краю... Що наш край з того має?”¹⁶. Ця незупинна фабрика смерті — прообраз механізованого виробництва також смертей людських, процесу, поза яким немислима подальша машинна й омашинена цивілізація. І чим далі у так зване світле майбутнє, тим вдатніше трачка вдосконалюється — її невпинно модернізують, електронізують, кібернетизують. Щоб працювала якомога ефективніше. Нині новела Ольги Кобилянської — про витoki сьогочасних масових, покладених на конвеєрне виробництво, трагедій людства і щось більше, ніж банальний екологічний протест. Наприклад, у Г.Келлера чудове оповідання

¹³ *Мирний П.* Збір. творів: У 7 т. — К., 1968. — Т.1. — С.311.

¹⁴ *Маковей О.* Ольга Кобилянська // Літературно-науковий вістник. — Львів, 1899 — Т.5. — №2. — С.30.

¹⁵ *Кобилянська О.* Твори: В 5 т. — К., 1962. — Т.2. — С.304.

¹⁶ *Там само.* — С.308, 313, 312, 314–315.

“Втрачений сміх” за своїм ідейним спрямуванням фактично тотожне з “Битвою” О.Кобилянської, бо теж усією своєю художньою міццю вступає в протиборство з хижакським вирубуванням лісів — зеленої окраси планети, її легенів, чю роботу не замінить жоден апарат штучного дихання, хай би який геніальний технократ його і не вигадав. А проте до есхатологічної метафоричності (навіть із трагічною історією в ньому тисячолітнього дуба) Келлерів шедевр не підноситься, як твір нашої співвітчизниці. Впущена в нього скандальна техніка, яка “не покоси кладе — цілі гори”, сьогодні спонтанно схиляє до думки, що він про вбивства, вбивства і вбивства, котрих невдовзі буде більше, ніж народжень.

Тим часом як натуралізм (реалізм) завжди готовий був відкрити двері Машини в літературу (не виключаючи й поезії, куди вони були зачинені щонайщільніше), неоромантики і перші модерністи *la fin de siècle* (кінця XIX ст.) й надалі не здавали позицій. У німецькомовному культурному регіоні — Німеччині, Австрії та Швейцарії — це була остання спроба ціною великих інтелектуальних зусиль врятувати суверенне царство художньої творчості від вторгнення в нього Машини. І свій успішний прорив у поезію Машина таки здійснює, але аж тоді, коли розпалася зі своїм специфічним облаштуванням класична буржуазна (у Німеччині бюргерська) доба XIX ст. Культурному феномену під назвою “Двадцяте століття” Машина передається “як зневажене дитя минулого століття, як підступний дарунок данаїд”¹⁷.

Усі ці відмітні ознаки новітнього високопромислового світу Рільке дохопив ще у їхній, так би мовити, зав’язі (свої “Нотатки Мальте Лаурідса Брігге” він розпочав писати ще до 1904 р.), що й дало йому привід для занепокоєння, чи не прирікає себе людина в омашиненій дійсності на цілковите самозаперечення. Його герой — провінціал Мальте — зіставляє знедуховлену щоденність тодішньої “столиці світу” Парижа зі своїми отчими краями в Данії, які благоденствують поки що на узбіччі від шумних трактів XX ст. Пейзаністська тема в європейських літературах і раніше займала досить помітне місце. Проте тривогу за долю особи у високотехнізованій цивілізації у вигляді різкої “неоруссоїстської” антитези міської та сільської дійсності з новою силою заакцентував Рільке (між іншим, у своїй юнацькій філософській поезії, ще до того, як розпочинав роботу над “Нотатками”), чим ніби і запрогнозував одну із магістральних проблематик художньої творчості й морально-філософського мислення у другій половині XX ст. Відгомін її ми відчували то в новому латиноамериканському романі, а то в нашій т.зв. “сільській прозі”. Село в таких творах навіть не село у власному розумінні слова, а більше символ благословенної Аркадії, в якому прочитуємо, від чого зрікаємося і що назавжди залишаємо в минулому. Село — “класика”, бодай ще якісь релікти її. Місто ж — “постмодерн”, що вимальовує контури нашої будучини. Село нагадує, якою була “дотехнічна”, “класична” духовність. Місто дає зрозуміти, якою має бути її завтрашність, змушує замислитись, у що перетвориться вона, коли поняття, яке символізувало залишки “природної людини”, стане давньою історією.

У Німеччині хвалебну поезію на адресу Машини започатковано напередодні першої світової війни, через три роки після появи футуристичних, по суті, й машинофільських, маніфестів Марінетті. Під час першої світової війни ставлення до Машини суперечливе — одні її прославляють, інші клянуть, і не в останню чергу за омасовлення та знелюднення нею індивіда (відомий вірш Ернста Толлера “Масоїдна людина”, “Masse Mensch”).

¹⁷ Mandelkow K.R. Orpheus und Maschine. — Heidelberg, 1976. — S.93.

Із периферії художньої творчості в її епіцентр тему Машини переміщає експресіонізм. А відтак і сама Машина — через своє проникнення в усі пори людського буття і через своє тотальне техногенне й технократичне переобладнання його — із земної предметної реальності переноситься в площину трансцендентного потойбіччя: Машина стає символом долі, всесильного божества, вона відчужує людей від самих себе, перетворює на бездушні механізми, нівелює, омасовлює їхні індивідуальності. У вчорашній класичній — домодерній — культурі людина уподібнювала себе до Бога; “списувала свій портрет” зі свого Бога. Культурологи щодо цього субстанційного процесу в культурі використовують термін “обоження” (“деїзація”) людини, що означає її перейнятість чеснотами свого Бога внаслідок максимальної самоідентифікації з ним. Отже, закінчення класичної культури, зрима уреальнення шпенглерівської філософемі “занепад Європи” ознаменовується її цілковитим омашиненням, занепадом у ній процесу “обоження” людини, яка повністю припасовує свій менталітет до машинної дійсності. У класичній літературі, як і всій культурі, порядкувала “обожена” людина, у післякласичній, модерній і постмодерній, її витісняє людина омашинена, Homo mechanicus, Homo faber, Механлюдина, Кіберлюдина (“людина-рахівниця”).

Для експресіоністської поезії про Машину показує те, що вона наполягає на своєму нерационалістичному розходженні із цим абсолютно раціоналістичним предметом зображення. Мовна безпорадність і безсилля думки характерні майже для всіх експресіоністських спроб поетично опанувати тему Машини, не наштотвхуючись на підступність Абсурду. Зображення фантасмогоричних суб’єктивних реакцій та емоцій при наражанні індивіда на Машину здебільшого підміняє об’єктивний погляд на створену нею нову ситуацію в людському суспільстві. Проте експресіонізм не спромагається на розкриття сутності “машинної ери” і машинальної Механлюдини — він тільки розпачливо рефлектує надходження нового післякласичного типу культури. В літературній Німеччині раціоналістичне наближення до розуміння того, що діється навколо, відбувається в 1920—1930 рр., у період художнього прямування під назвою “нової речовинності” (“*Neue Sachlichkeit*”), яке прийшло на зміну експресіонізму. І.Голл у 1921 р. відхід експресіонізму в минуле й початок “новоречовинної”, художньої доби описує, вдаючись до її ж шматованої “кінокадрової стилістики”: “Хороша людина експресіонізму, у відчаї згорбившись, відходить за куліси. Життя, природа, машинерія виявляються трансцендентними — по той бік добра і зла. Здається, на нас спустилася нова сила: машинно-мозкова. Кран часу ловить нас за комір і переносить на якийсь інший протилежний бік. Ми хапаємося за голову: господи, що за ритми чути — з-під землі. Навіщо витати в небесах? Адже й небо є землею, скаже авіатор. Молоді континенти. Молоді люди. Їхнє найперше слово, з яким вони звертаються до нас, є словом електричним (доставленим й обробленим електрикою)... Наш час механічний. І його заслугою є те, що *Машина* *вживилася в царство мистецтва, точнісінько, як-от колись його наскрізним елементом була людина*”¹⁸. Втім, щойно наведений калейдоскопічний перебіг подій стосується усього періоду між 1910 і 1925 роками, в який прийнято вкладати європейську “літературну революцію”, в котрій основним руйначем старого і будівничим нового, безперечно ж, був створений Машиною світ.

У героя Вільгельма Гугюнау, представника “нової промислової речовинності”, що з трилогії австрійсько-німецького письменника Германа Броха “Сновиди”

¹⁸ Pörtner P. *Literaturrevolution 1910 bis 1925. Dokumente. Manifeste. Programme. Zur Begriffsbestimmung der Ismen*: In 2 Bdn. — Neuwied am Rhein, 1961. — Bd.2. — S.578, 335.

(1932–1933), впевненість у власних силах береться від позитивних взаємин із Машиною: “Безмежна любов до цієї живої істоти переповнювала його душу по самісіньке нікуди; через що не могли викільчитися в ній ані добродетель, ані хоч би якась спроба осягнути розумом, звідкіля у Машини ота її загадковість, ота чудодійна машинність; він з подивом та ніжністю, майже зі страхом сприймав її такою, якою вона видавалась йому”¹⁹. Він, каже письменник, врешті-решт, мов малюк, “позарозумово” містифікував, героїзував Машину за демонстровані нею надлюдські можливості. І це в піку анахроністам – персонам з цього ж роману – Пасенову та Ешу. В останнього думка про неї геть непохвальна (складається враження, наче її вихоплено із відомого есе Ернста Юнгера “Тотальна мобілізація”): “Іноді виглядає, що світ – то престрашна Машина, котра працює без впину... війни і все таке інше... все рухається у згоді із законами, що не улягають жодному розумінню. Огидні самовпевнені закони, закони інженерії... Кожен мусить діяти, як йому прописано... Кожному спрямлено твар уперед... Кожен, коли подивитись на нього збоку, схожий на Машину, яка поводитьсь щодо кожного по-ворожому... О, Машина – в ній втілюється зло, а взяти зло – то в ньому втілюється Машина! Її умисел – усе перевести на Ніщо... і потому не дати світові знову повернутися у себе”²⁰. В романі Броха добачається явний натяк на Америку та її машинну культуру, котра як істотний складник так званого американізму починає визначати лице літератури 20-х років також у німецькомовному регіоні (та й у всій Європі).

Новітнє ставлення до Машини, вже будучи важливим елементом новітнього світовідчуття, підкреслено й непокарно агресивне до попередніх традицій у цьому “лютому питанні”. Альфред Деблін у статті “Дух натуралістичної доби” (“*Geist des naturalistischen Zeitalters*”, 1924) супроводжує критику старої (ворожої щодо Машини) гуманістичної освіти помпезним культом новітньої посткласичної доби, що його гарантує Машина. “Динамомашині до снаги позмагатися за велич із Кельнським собором. Магічна енергія, незрадлива інтуїція, що слугували хіміку Емілію Фішеру за його відкривавчого синтезу глюкози, заміняють усі найхвалебніші здобутки гуманізму”²¹. Водночас раціоналістичний А.Деблін у войовничих статтях та експериментальних художніх творах запитує, чим “обернеться для душі” цей сьогоденний коперніканський переворот²², за якого “пупом людської дійсності” є не сама людина, а її мутант людиномашина, сказати б, сучасний Голем. У романі “Гори, моря і титани” А.Деблін пробує дослідити, чим прикметний “душевний ландшафт машинних людей”. Якщо у першому варіанті роману (1924) письменник ще в експресіоністському запалі схиляється до віри в те, що природа всіляко відкидає нахабне вторгнення техніки в її найзаповітніші закутки, то в другому варіанті, цим разом при вкороченій назві “Титани” (1932), абсолютна Диктатура Машини в сучасній культурі як фатальна необхідність визнається однозначно. У післямові автор розмірковує, що являє собою сучасне людство. І висновок чуємо холодно-безапеляційний та й без жодної нотки жалю: людства класичного, людства вчорашнього більш нема – надворі машинна ера, а в ній і машинне людство. (І “машинна поезія”!)

У дискусіях довкола Машини з меншою філософською метафізичністю, ніж А.Деблін та інші машинофіли, хоча з тією ж молодечею їжакуватістю проти машинофобії класичної традиції, у 20-і рр. виступив Б.Брехт, про що вже йшлося трохи раніше. З неприхованою іронією він накинувся на експресіоністів, наляканих

¹⁹ Broch B. Die Schlafwandler: Eine Romantrilogie. – Frankfurt am Main, 1978. – S.491.

²⁰ Ibid. – S.556.

²¹ Döblin A. Aufsätze zur Literatur. – Olten und Freiburg im Breisgau, 1963 – S.70.

²² Ibid. – S.63.

загрозою людській особистості з боку Машини. У вірші "Чоловік є чоловік" ("Mann ist Mann") Брехт у буквальному розумінні витрясає з людини її "класичну душу", щоб індивід став кровним братом автомобіля (переклад підрядковий):

Пан Бертольт Брехт констатує: "Чоловік є чоловік".

І це щось таке, що сказав би і будь-хто інший.

Однак пан Бертольт Брехт стоїть також на тому,

Що з чоловіком можна створити що завгодно.

Ось нині, звечора, візьму та переконструюю його на автомобіля.

І нічогісінько від того він не втратить!²³

1929 рік ознаменував у творчій біографії Брехта апогей схилення перед тим, чим би класична поезія знехтувала. "Нова речовинність" ("Neue Sachlichkeit"), тобто усе, причетне до найновішої техніки і технологій, стимулювала в Німеччині 20-х рр. XX ст. й появу літературно-культурницького руху під назвою "Нова речовинність", у якого опорними реаліями для пера були, поряд із спортом та кримінальним романом, досягнення науково-технічного прогресу з його найвищими цінностями — нафтою, електрикою, душевною холоднечею, калькулятивністю. Брехт належав до тих, хто найсолідкозвучніше співав пеани "новій речовинності". У вірші "Сімсот інтелектуалів звертаються з молитвою до бака з мастилом" ("700 Intellektuelle beten Oltank an") він буквально юродствує в "новій речовинності" (переклад підрядковий):

Господь повернувся на землю

В образі бака з мастилом.

О ти, гидото,

Ти ж найбільша краса на світі!

Що для тебе ота мурава?

Ти геть заляпуєш її.

Де раніше була трава.

Там тепер Ти, мазюко!

І будь-яке почуття для Тебе

Ніщо.

Отож зглянься над нами

І звільни нас від кайданів душі

Во ім'я електрифікації,

Ratio і статистики.²⁴

Як на Брехта, саркастично налаштованого до класичного минулого, то продукована Машиною "нова речовинність" нібито робить святу справу: вона виганяє Бога із Всесвіту, людського суспільства й із самої людини. Річ незаперечна: у цих поглядах "новоречовинців", окрім усього іншого, математично достовірно пояснювалось, звідкіля походить ніцшеанська сентенція "Бог умер!", яка сповістила про початок краху класичної європейської культури. У Брехта все, що пов'язане з Богом (тобто "доноворечовинне", класичне) заслуговує на означення "примітиву", який, задля Прогресу, слід видаляти з усіх клітин культури розпеченим залізом. Німець-"новоречовинець" Брехт у нижчеподаному витягу із його вірша "Політ Ліндбергів" ("Der Flug der Lindberghs") близький до російських футуристів, які скидають з "корабля сучасності" класику, до українського футуриста М.Семенка, що ладен спалити Шевченкового "Кобзаря" як абсолютний символ української класики, до автора однієї-єдиної "української егофутурної пісні" Василя Гнедова, який сказав: "Надобридли нам Шевченко і гопашник Кропивницький". Ось вона "новоречовинська" Брехтова пісня:

Тим-то долучайтеся й ви

До подолання Примітиву —

До ліквідації Потойбічного

І до вигнання кожного і всякого Бога.

У кого б і де б він себе не засвічував.

²³ Brecht B. Stücke: In 5 Bdn. — Frankfurt am Main, 1957. — Bd.2. — S.229.

²⁴ Brecht B. Gesammelte Werke: In 12 Bdn. — Frankfurt am Main, 1967. — Bd.8. — S.316.

В оптиці дужих мікроскопів
Він безслідно зникає.
Мерщій він утіка від мудрого приладдя.
Ошатність міст,
Перемога над злиднями
Проганяють його назад
Аж у перше століття.

Та навіть в містах пристойних
Панує й досі нелад,
Який від невігластва чи то пак від Бога.
Але машини і клас робітничий
Їх переможуть. Тож і ви
Вливайтесь в лави борців.
Борців з Примітивом!²⁵

Доречно звернутись і до Рільке, бо саме його пізня поезія якнайкраще співвідносна з поезією Брехта, що правда, не в позитивному, а в антитетичному плані. Два знакових, як для надіндустріалізованої доби, філософічних поети у німецькомовній поезії 20-х років минулого століття виявляють різне ставлення до Машини — до однієї і тієї ж “всетворящої сили”, що надає характерного образу новопосталій епосі. Часом інтерпретатори творчості Рільке схилилися до прямолінійного висновку, ніби вона продовжує машинофобну традицію XIX ст. Ніде правди діти, в ній відчувається смуток від тих наслідків, що їй несе із собою технократична цивілізація. Проте в “Сонетах до Орфея” (1922), нехай латентніше, ніж у молодого Брехта й інших голосних тогочасних експресіоністів, відчутно, що надворі епоха “нової речовинності”, до якої людство прийшло за логікою свого поступу і її хоч-не-хоч необхідно сприймати як незворотний факт, котрий здійснився й невинно здійснюватиметься й далі. М.Гайдеггер у своєму трактаті “Буття і час”, написаному в тому ж десятилітті, що й “Сонети до Орфея”, скаже, що логіку цього поступу облаштував технічний первень людської цивілізації, який у своїх модифікаціях пройшов шлях від палиці, взятої мавполюдиною в руку, до найсучасніших машин. Відтак Гайдеггер створений ними світ (світ, у який остаточно перемістилася новітня людина зі світу природного) називає штучним, — у ньому його одвічна природна субстанційність, речовинність, заміняється речовинністю робленою.

Тим-то і Рільке в найсучаснішій Машині добачає символ, ба і всемогутній чинник своєї сучасності, який докорінно змінює також місцезнаходження художнього творення. Воно, наперекір усім своїм бажанням, більш не обертається в тому просторі, який стародавні греки називали “фюзіс”, живою природою, — не обертається у тому просторі, в якому все народжується, росте і вмирає натурально, бо переноситься разом з усім іншим сущим у простір штучний, омертвілий, всуціль техногенний.

Рільке, тверезо оцінивши статус художньої творчості в умовах “нової речовинності”, прагне відродити античний, міфологічний принцип відношення поета до дійсності, — зображувати страждання, любов і смерть нештучної, природної людини. Але ж такої людини, як і не штучної дійсності, більше нема, тим-то й уреальнити цей принцип неможливо — він, виявляється ілюзорним. Надто великими для нього стали обмеження новітньої (а точніше, “новоречовинної”) доби, в якій Орфей як символ поета “доноворечовинних” часів, м'яко кажучи, виходить з моди, бо кому потрібен його спів, коли немає тієї дійсності (дійсності нештучної), з якою він себе б ідентифікував? Тут на часі поет іншого закροю — “поет із бляшаним барабаном”, як-от Оскар із славетного роману Г.Грасса “Бляшаний барабан”.

²⁵ Brecht B. Versuche: In 12 Heften. — Berlin und Frankfurt am Main. — 1959. — Heft 1-4. — S.15.