

# Реферат на тему: "Російська поезія"

## Тематично-літературні

### РОСІЙСЬКА ПОЕЗІЯ

На зламі XIX-XX ст. російська поезія, як і західна, теж переживає бурхливий розвиток. У ній домінують авангардистські й модерністські тенденції. Модерністський період розвитку російської поезії кінця XIX — початку XX ст. називають "срібним віком", російським поетичним ренесансом.

Ідейним підґрунтям розвитку нової російської поезії став розквіт релігійно-філософської думки, який відбувається в Росії на межі XIX-XX ст. Нова філософія постає як кригична реакція на позитивізм другої половини XIX ст. з його раціональним ставленням до життя як до факту буття виключно матеріального. Нова російська філософія, навпаки, була ідеалістичною, зверталася до ірраціональних сторін людського буття і намагалася синтезувати досвід науки, філософії та релігії. До основних її представників належать М. Федоров, М. Бердяєв, П. Флоренський, М. Лосський, С. Франк та інші, серед яких чи не найбільш безпосередній вплив на формування ідейної основи російського поетичного модернізму справив визначний російський мислитель і поет Володимир Сергійович Соловйов. Його філософські ідеї та художні образи стоять біля витоків російського поетичного символізму.

Упродовж "срібного віку" в російській поезії яскраво виявили себе чотири покоління поетів: бальмонтівське (яке народилося в 60-ті та на початку 70-х років XIX ст.), блоківське (близько 1880-го року), гумільовське (близько 1886 року) і покоління 90-х років, представлене іменами Г. Іванова, Г. Адамовича, М. Цветаєвої, Р. Івнева, С. Єсеніна, В. Маяковського, М. Оцупа, В. Шершеневича та багатьох інших. Значна кількість російських письменників змушена була емігрувати за кордон (К. Бальмонт, І. Бунін, О. Купрін, Д. Мережковський, З. Гіппіус, Саша Чорний та багато інших). Розгром російської культури та поезії "срібного віку" був остаточно довершений восени 1922 р. примусовим висланням із радянської Росії за кордон 160 відомих вчених, письменників, філософів, журналістів, суспільних діячів, що поклало початок формуванню потужної еміграційної гілки російської літератури та культури.

Російська поезія "срібного століття" стала своєрідним підбиттям підсумків двохсотрічного розвитку нової російської поезії. Вона підхопила і продовжила кращі традиції попередніх історичних етапів розвитку російської поезії і водночас вдалася до суттєвої переоцінки цінностей художніх і культурологічних пріоритетів, які спрямували її розвиток.

В історії розвитку російської поезії "срібного віку" найбільш яскраво виявили себе три напрямки: символізм, акмеїзм, футуризм. Окреме місце в російському поетичному модернізмі початку XX ст. посідають так звані "нові селянські" поети, а також поети, творчість яких чітко не співвідноситься з певним художнім напрямком.

Символізм. Першим з нових напрямків з'явився символізм, який і поклав початок

"срібному віку" російської поезії. Символізм (грецьк. *ζυμβολισμός* — умовний знак, прикмета) — літературний напрям кінця XIX — початку XX століття, основною рисою якого є те, що конкретний художній образ перетворюється на багатозначний символ. Символізм народжується у Франції і як сформований літературний напрям починає свою історію з 1880 року, коли Стефан Малларме започатковує літературний салон (так звані "вівторки" Малларме), в якому беруть участь молоді поети. Програмні символістські акції відбуваються в 1886 році, коли друкуються "Сонети до Вагнера" восьми поетів (Верлен, Малларме, Пль, Дюжарден тощо), "Трактат про Слово" Р. Гіля та стаття Ж. Мореаса "Літературний маніфест. Символізм".

Із символізмом пов'язують свою творчість видатні письменники й за межами Франції. У 1880-ті роки розпочинають свою діяльність бельгійські символісти — поет Еміль Верхарн і драматург Моріс Метерлінк. На зламі століть виступили видатні австрійські митці, пов'язані із символізмом — Гуго фон Гофмансталь і Райнер Марія Рільке. До символістів належав також польський поет Болеслав Лесьмян, з художніми принципами символізму співвідносяться окремі твори німецького драматурга Гергарта Гауптмана, англійського письменника Оскара Уайльда, пізнього Генріка Ібсена. В українську поезію символізм увійшов із творчістю М. Вороного, О. Олеся, П. Карманського, В. Пачовського, М. Яцківа та інших. Школу символізму пройшли такі визначні українські поети, як М. Рильський і П. Тичина, "Сонячні кларнети" якого складають вершину українського символізму.

Символізм протиставив свої естетичні принципи та поетику реалізму й натуралізму, напрямам, які він рішуче заперечував. Символісти не зацікавлені у відтворенні реальної дійсності, конкретного та предметного світу, у простому зображенні фактів повсякдення, як це робили натуралісти. Саме у своїй відірваності від реальності митці-символісти і вбачали свою перевагу над представниками інших напрямів. Символ є фундаментом усього напрямку. Символ допомагає митцеві відшукати "відповідності" між явищами, між реальним і таємничим світами.

Точкою відліку російського символізму стала діяльність двох літературних гуртків, які виникли майже одночасно в Москві та Петербурзі на ґрунті загального зацікавлення філософією Шопенгауера, Ніцше, а також творчістю європейських символістів. Наприкінці 90-х років XIX ст. обидві групи символістів об'єдналися, створивши таким чином єдиний літературний напрямок символізму. Тоді ж у Москві виникає і видавництво "Скорпіон" (1899-1916), навколо якого групуються російські символісти. Російських символістів прийнято поділяти на старших та молодших (відповідно до часу їх вступу у літературу і деяку розбіжність у теоретичних позиціях). До старших символістів, які прийшли в літературу в 1890-ті рр., належать Дмитро Мережковський (їх головний ідеолог), Валерій Брюсов, Костянтин Бальмонт, Федір Сологуб та інші. Ідейне підґрунтя своїх поглядів старші символісти виводили переважно з настанов французького символізму, на який головним чином і орієнтувались, хоча повністю не відкидали і здобутків російської ідеалістичної думки. Молодші символісти, що вступали в літературу вже на початку XX ст. (Андрій Бєлий,

Олександр Блок, В'ячеслав Іванов та інші), більше орієнтувалися на філософські пошуки власне російської ідеалістичної думки і традиції національної поезії, називаючи своїми предтечами поезію В. Жуковського, Ф. Тютчева та А. Фета.

Свою діяльність поети-символісти порівнювали з теургією (жрецтвом), а своїм віршам часто намагалися надати ознак ритуально-магічного тексту, схожого на заклинання. Зміст символічних образів у першу чергу розрахований на те, щоб збуджувати в уяві слухача складну гру асоціацій, пов'язаних з відповідним емоційним настроєм і позбавлених чітко окресленої предметної основи. Особливого значення символісти надавали звучанню вірша, його мелодиці та звукопису, а також маловживаній поетичній лексиці. Звукопис вірша вони порівнювали з музикою, а ця остання асоціювалася для них із вершиною мистецтва і оптимальним засобом для вираження певного символічного змісту. Символізм відіграв надзвичайно важливу роль у розвитку російської поезії "срібного віку". Він, по-перше, повернув поезії ту значимість і той авторитет, які вона втратила в літературі реалізму, зорієнтованій на прозу, і, по-друге, заклав традиції, на яких зросли (сприймаючи або відштовхуючись від них) інші напрями розвитку російської поезії початку XX ст. і насамперед акмеїзм і футуризм.

Акмеїзм — модерністська течія в російській поезії 1910-х років, що об'єднала Миколу Гумільова, Анну Ахматову, Осипа Мандельштама, Сергія Городецького, Георгія Іванова, Михайла Зенкевича, Григорія Нарбута і "співчуваючих" Михайла Кузміна, Бориса Садовського та інших митців. Досить часто акмеїсти іменують свій напрям "адамізмом" (від першої людини, прабатька Адама, образ якого в даному разі асоціювався з виразом природного і безпосереднього "початкове" ясного погляду на життя — на противагу абстрагованому від реальності символізму. М. Гумільов визначав адамізм як "мужньо твердий і ясний погляд на життя". До течії застосовувався також термін М. Кузміна "кларизм", яким поет називає "прекрасну ясність" як одну з основних засад нової поезії.

Спершу рух виник у вигляді вільної асоціації кількох поетів, що відмежувалися від символізму, точніше, від "Поетичної академії" В'ячеслава Іванова на знак протесту проти його нищівної критики гумільовської поеми "Блудний син" (1911 р.). Молоді поети створили спілку під назвою "Цех поетів" (існував у 1911-1914 роках, потім відновив свою діяльність у 1920-1922 роках), що охопив широке поетичне коло (до "Цеху поетів" входив і О. Блок).

Акмеїзм, на думку його представників, був новим напрямом, що йде на зміну символізму. Акмеїсти приймають символізм за свого "батька", але виступають проти його надмірного ірраціоналізму й містицизму. Мандельштам писав, що російські символісти "закупорили усі слова, усі образи, призначивши їх виключно для літургічного використання. Склалася дуже незручна ситуація — ні пройти, ні встати, ні сісти. На столі не можна обідати, тому що це не просто стіл. Не можна запалювати вогонь, тому що це, можливо, означає щось таке, що потім сам не будеш радий". Гумільов у зв'язку з цим протиставляв "звірину" природність акмеїзму символістській

"неврастенії". "В акмеїстів, — зауважував з цього приводу С. Городецький, — троянда знову стала прекрасна сама по собі, своїми пелюстками, запахом і кольором, а не своєю вигаданою схожістю з містичним коханням чи ще з чимось". Тому й поезика акмеїзму фактично не має абстрактної метафізики й незрозумілих міфологічних образів. Акмеїсти виступили за відображення земного, конкретного, предметного і ясного світу, з його формами, обрисами, барвами й пахощами, за ясність і конкретність слова. Звідси в акмеїстів підкреслена увага до предметних, зримих деталей, що не лише акцентують абстрагований зміст образу, а й наочно окреслюють його матеріальні, зримі ознаки, які часто в акмеїстів свідомо висувуються в центр сприйняття і поетизуються. Уже в 1933 році О. Мандельштам визначав акмеїзм як "тугу за світовою культурою". І дійсно, поезія акмеїстів сповнена різноманітними культурними асоціаціями, перегуком з культурними епохами минулого. Поети течії торкаються у своїх творах античності й середньовіччя (О. Мандельштам), світу слов'янської міфології (С. Городецький) та української культури й побуту (В. Нарбут), екзотики Китаю та Африки (М. Гумільов).

Історико-культурні, релігійні, літературні ремінісценції — одна з головних ознак акмеїстської поезії. Причому образи з різних пластів культури людства набувають в акмеїстів предметності, наочності, конкретики.

Футуризм (від лат. (шлігат — майбутнє) — авангардистська течія в літературі й мистецтві 10-30-х років XX століття. Батьківщиною футуризму була Італія. У 1909 році італійський поет Філіппо Томмазо Марінетті друкує в паризькій газеті "Фігаро" перший маніфест футуризму. Сформований напрям швидко набуває популярності в Європі. Футуристська естетика базується на антитрадиційності. Футуризм відмовляється від художньої спадщини, протиставляє старій культурі нову антикультуру. футуристи намагаються оновити мистецтво, літературні форми. Футуризм вважає за необхідне цілковите знищення синтаксису й пунктуації, скасування прикметників і прислівників, вживання дієслова лише в неозначеній формі.

На початку 1910-х років футуризм виникає і в Росії. Появу російського футуризму — незалежно від італійського угруповання — знаменують "Пролог егофутуризму" (1911) І. Северяніна та збірка "Ляпас громадському смакові" (1913) поетів-кубофутуристів. Народження футуризму в Росії зумовила криза російського символізму і водночас бажання молодих, радикально налаштованих поетів відмежуватися від акмеїзму (якщо перших вони зневажливо називали "символятиною", то других — "зграєю Адамів"). Російські футуристи, так само, як і італійські, знищують "кордони між мистецтвом і життям, між образом і побутом", вони орієнтуються на мову вулиці, на лубок, рекламу, міський фольклор і плакат.

Футуризм у Росії складався із чотирьох угруповань: "Гілея", або кубофутуристи, — В. Хлебников, Д. і М. Бурлюки, В. Маяковський, В. Каменський, О. Гуро, О. Кручених, Б. Лівшиць; "Асоціація егофутуристів" — І. Северянін, І. Ігнат'єв, К. Олімпов, В. Гнедов; "Мезонін поезії" — В. Шершеневич, Р. Івнєв, С. Третьяков, Б. Лаврен'єв; "Центрифуга" — С. Бобров, Б. Пастернак, М. Асєєв, Божидар.

Обличчя російського футуризму визначали поети-кубофутуристи — найбільш

радикальна й продуктивна група (назва запозичена від так званих художників-ку-бістів, що намагалися епатувати глядача, розкладаючи зображуване в найпростіші геометричні фігури — куби (звідки й назва), лінії, циліндри, прямокутники тощо. Саме діяльність кубофутуристів, або "будетлян" ("провісників майбутнього"), як називав їх Хлебников, нерідко ототожнюється взагалі з футуристами в Росії. "Будетляни", як і митці групи Марінетті, оголошують війну традиції: у знаменитому маніфесті "Ляпас громадському смаку" вони вимагають "скинути Пушкіна, Достоевського, То-лстого... з пароплава сучасності". Пориваючи з минулим, яке уявляється їм тісним ("Академія та Пушкін не зрозуміліші за ієрогліфи"), кубофутуристи оголошують себе "обличчям нашого Часу". Висувають вони й "нові принципи творчості". Так, поети-кубофутуристи відкидають правопис, пунктуацію, "розхитують" синтаксис. Вони розробляють нові типи рим (фонетична рима), опрацьовують нові ритми ("Ми перестали шукати розміри в підручниках — кожний рух народжує новий вільний ритм поетові"), експериментують у галузі віршової графіки (фігурні вірші, візуальна поезія, автографічна книга). Футуристи наголошують на "словотворчості і словоноваціях" без обмежень. Одним з головних принципів футуристів було "слово як таке", або

Ремінісценція — у художньому творі відгомін якихось мотивів, образів, деталей тощо з широко відомого твору іншого автора "самовите" слово, що видозмінює реальну мову. Таким чином, створюється мова "зарозуміла", яка, за висловом Велимира Хлебникова, є "майбутньою світовою мовою в зародку. Тільки вона може з'єднати людей". Основні принципи зарозумілої мови були вироблені на початку ХХ ст., у поетиці російських футуристів, зокрема відомих теоретиків футуризму — Олексія Кручених та Велимира Хлебникова.

#### ОЛЕКСАНДР БЛОК (1880-1921)

Блок став для сучасників уособленням найкращих здобутків "срібного віку" російської поезії, визнаним главою російського символізму і одним з найвизначніших представників російської поезії загалом.

Життя Блока небагате на зовнішні події. Він народився в Петербурзі, у сім'ї, що належала до кола старої російської інтелігенції (батько— професор-юрист, дід О. Бекетов — знаменитий біолог, ректор Петербурзького університету, мати, бабуся, тітки — письменниці й перекладачки). Виховувався в родині діда, закінчив гімназію (1891-1899), а потім юридичний факультет Петербурзького університету (1898-1901). Змалку почав писати вірші, а справжній поштовх до творчості відчув після знайомства влітку 1898 р. з донькою знаменитого хіміка Д. Менделєєва Любов'ю Дмитрівною. Згодом вона стане його дружиною, а її образ знайде відображення в понад 800 поезіях Блока.

Літературний дебют Блока відбувся в 1903 р. в журналі "Новий шлях", де був опублікований цикл із 10-ти віршів поета. Уже першими збірками Блок здобув надзвичайну популярність і одразу висунувся в число провідних поетів сучасності. Постійно поет живе в Петербурзі, улітку найчастіше — у родовому маєтку в Шахматово. У 1909, 1911 і в 1913 рр. здійснює закордонні мандрівки (Італія, Франція, Німеччина).

Улітку 1916 р. Блок був призваний у діючу армію і служив в інженерно-будівельній дружині, яка зводила фортифікаційні укріплення у прифронтовій смузі, у районі Пінська. Після революції 1917 р. Блок деякий час працював у Надзвичайній слідчій комісії, яка розслідувала діяльність царського уряду. Ставлення до обох російських революцій у Блока було неоднозначним. З одного боку, він симпатизував декларованим ними прагненням до демократичних перетворень, але, з іншого боку, симпатії Блока були значною мірою ідеалізовані: революцію він сприймав крізь призму своїх містичних теорій про загибель старого світу і народження нової ери — гуманізму, "братско-го пира труда й мира" ("Скіфи").

В останні роки життя Блок займається культурно-просвітницькою діяльністю, працює в Державній комісії у справах видання класиків, у видавництві "Всесвітня література", у Великому драматичному театрі, у Спільноті поетів. Твереза оцінка революційної дійсності, її трагічна розбіжність з уявленнями Блока про "новий світ" викликають у ньому глибоку душевну депресію. У квітні 1921 р. Блок важко захворює (запалення серцевих клапанів, яке супроводжується психічним розладом), а 7 серпня того ж року помирає. Його смерть сучасники сприйняли як кінець епохи, етапний і трагічний злам культурного розвитку Росії.

Поезія Блока становить вершину російського символізму. Вона значна за обсягом і різноманітна за тематикою та ліричним пафосом. Три книги своїх віршів (кн. 1 — "Вірші про Прекрасну Даму", кн. 2 — "Несподівана радість", кн. 3 — "Снігова ніч") сам Блок розглядає як своєрідну автобіографічну трилогію. У загальній еволюції власної поетичної біографії Блок відповідно виділяє три хронологічні етапи: містична "теза" (1900-1903), скептична "антитеза" (1904-1907) і "синтеза" (творчість після 1907 р., в якій центральне місце відводиться віршам про Росію).

Символічна перспектива образу Прекрасної Дами має на увазі божественне, вічно жіноче начало, яке проникає в наш світ і відроджує його. Блок наслідує вчення В. Соловйова з його містичними пророцтвами. У циклі ім'я Прекрасної Дами асоціюється для поета і з багатьма іншими символічно значимими образами: Вічною Весною, Вічною Надією, Вічною Жоною, Вічно Юною, Недосяжною, Незрозумілою, Незрівнянною, Володаркою, Царівною, Берегинею, Сутінковою Потаємною Дівою.

Друга книга, що увібрала в себе вірші 1904-1908 рр., складається із 7-ми поетичних циклів "Бульбашки землі", "Нічна фіалка", "Різні вірші", "Місто", "Снігова маска", "Фаїна", "Вільні думки". Головний пафос книги, викликаний душевною кризою, сумнівом поета щодо здійсненності тих ідеалів, які він пов'язував з образом Прекрасної Дами. Причиною кризи стали також і події першої російської революції, які не підтвердили пророцтва щодо близької вселенської катастрофи та очікуваного приходу Небесної Царівни, й ідейні непорозуміння із дружиною. У вірші Блока вривається демонічне, темне начало, втілене в образах болота та його фантастичних мешканців (кудлаті тролі, чортенята, чаклуни тощо), а також снігового вихору (образи циклу "Снігова маска"). Прекрасної Дами більше нема, вона "в поля ушла без возврата", себе ж ліричний герой цього часу називає "невоскресшим Христом". Образи "храмів", в яких

він найчастіше перебував, витісняється образами "трактирів". Прекрасна Дама перетворюється на Незнайому. Сміслова наповненість цього образу подвійна. З одного боку, він зберігає в собі колишні елементи обоготворення і поклоніння, а з іншого — додає до них риси іронії, роздратування, відчуття невинуватих сподівань.

Третя книга, що вбирає вірші 1907-1916 рр., складається з циклів "Страшний світ", "Помста", "Ямби", "Італійські вірші", "Різні вірші", "Арфи і скрипки", "Кармен", "Солов'їний сад", "Батьківщина", "Про що співає вітер". Провідним мотивом нової книги стає напружена внутрішня боротьба, яка точиться між світлими і темними силами в душі поета і, зрештою, верх отримують світлі сили, у поета з'являється зацікавленість життям, його злободенними потребами і проблемами. Пафос рішучого повернення до життя домінує і у подальшій творчості Блока, однією з провідних тем якої стає тема батьківщини, Росії, її історичної долі та майбутніх перспектив ("На полі Куликовому", "Скіфи", "Дванадцять" тощо). Росія стала для О. Блока новим поетичним міфом і новою духовною святиною, яку він втратив в образі Прекрасної Дами.

Незнайома (1906). Вірш увійшов до збірки "Несподівана Радість" (1907), яку сам Блок оцінював як "перехідну книгу", тобто таку, в якій поряд із містичними настроями очікування вселенського оновлення і приходу Прекрасної Дами починають звучати й настрої розчарування і зневіри в декларованих ідеалах. "Незнайома" була написана 24 квітня 1906 року і відразу ж стала одним із найбільш знаменитих віршів Блока. "Незнайома" вразила не лише шанувальників і знайомих поета. Сам Блок також довгий час, за свідченням сучасників, перебував під своєрідною "магією" її впливу. Тематично "Незнайома" Блока розпадається на дві частини. У першій частині (перша — шоста строфи) описується реальний світ, у другій частині (сьома — тринадцята строфи) — світ ілюзій, виявлений через образ таємничої Незнайомої. Ситуативне тло, на якому розгортається сюжет твору, — це уявна зустріч у замиському ресторанчику ліричного героя з таємничою жінкою, образ якої він у своїй уяві наділяє романтичними і містичними рисами.

У першій частині твору ескізно окреслюються картини замиського побуту — ресторанні сцени, п'яні вигуки, прогулянки місцевих донжуанів з дамами сумнівної поведінки, які, в загальному рахунку, створюють образ заземленого, монотонного і знудьгованого міщанського існування, позбавленого високих поривань і взагалі будь-яких виявів духовності. Враження нудьги і одноманітності, що пронизує міщанський побут, підсилено потрійним повтором "щовечора".

Різко контрастує із заземленою атмосферою першої частини твору образ Незнайомої, який з'являється у другій частині і окреслюється в романтично піднесених барвах, асоціюється із таємничим посланцем світу справжньої краси і благородства. Контраст, який виникає між образами першої і другої частини твору, Блок підсилює і специфічними прийомами підбору необхідних слів та їх синтаксичних сполучень, а також через прийоми звукопису.

Виявлений через образ Незнайомої ідейний зміст твору не має однозначного тлумачення. Найчастіше цей образ інтерпретують як символ того світлого,

одухотвореного життєвого первня, до якого прагне душа ліричного героя твору і яке вона знаходить у світі реальному, де істину можна відшукати хіба що у вині. Безперечно, образ Незнайомої підноситься над світом бездуховності і міщанської зашкарублості, і в цьому слід бачити його позитивний зміст, визначений у межах твору. Але окреслений у творі образ Незнайомої, взятий у більш широкий, а саме — загальній смисловій перспективі його творчості цього періоду, набуває і деяких негативних рис. Передусім він закономірно сприймається як смислова паралель до образу Прекрасної Дами, під знаком оспівування якої минув початковий період творчості Блока. Співвіднесення двох образів засвідчує певне розчарування і сумнів поета: Незнайомка — хоча і романтична, але земна жінка, і й' образ більше не уособлює тієї космічної мудрості, про яку так натхненно писав Блок у своїх ранніх віршах і яку він пов'язував з образом Прекрасної Дами. З цього боку образ Незнайомої може бути прочитаний як згасаючий відблиск колишніх містичних ілюзій Блока.

Про доблесті, про подвиги, про славу... (1908). За формою вірш є монологом, з яким ліричний герой звертається до уявної співрозмовниці, коханої, яка пішла від нього, залишивши про себе лише спогади, матеріалізовані в образі "лиця в оправі", що його зберігає на своєму столі герой. Основна тема вірша — муки кохання, що зринають у спогадах ліричного героя, при цьому локалізовані в межах цієї теми образи виразно інтертекстуальні, тобто явно спрямовані на смислове співставлення з іншим твором на тему кохання, а саме знаменитим пушкінським віршем "Я пам'ятаю мить чудову". Утім, є й суттєва відмінність між обома творами. Якщо у творі Пушкіна драма, яку переживає герой — це інтимна "серцева" травма з оптимістичним, світлим фіналом, то у Блока вона символічно співвідноситься із драмою цілого поетичного покоління символістів, містичні очікування яких на прихід Прекрасної Дами не виправдались. Тому фінал твору звучить песимістично: ліричний герой Блока усвідомлює неможливість нової "чудової миті".

Весно, весно, без меж і без краю... (1907). Вірш відкриває цикл "Закляття вогнем і темрявою" і становить одну із провідних його тем. Вірш побудований у формі ліричного монологу, адресованого через риторичне звертання до весни. Весна — центральний образ блоківського вірша, який виявляє кілька символічних значень. Передусім з образом весни асоціативно співвіднесене кохання ліричного героя до жінки, постать якої з'являється у вірші лише епізодично, але забарвлює своїм образом його схвильовану емоційну атмосферу, мотивує п'янкість почуттів і поривань героя. Але крізь образ кохання у вірші проступає й інше, більш глибоке символічне значення весни, її образ символізує життя і одночасно ставлення до нього з боку поета.

Винятково важливим є внесок Блока в розвиток тематики, образного світу та віршової техніки російської поезії.

\*\*\*

Ветер принес издалёка  
Песни весенней намек,  
Где-то светло и глубоко



Неба открылся клочок.  
В этой бездонной лазури,  
В сумерках близкой весны  
Плакали зимние бури,  
Реяли звездные сны.  
Робко, темно и глубоко  
Плакали струны мои.  
Ветер принес издалёка  
Звучные песни твои.  
29 января 1901

\*\*\*

Вітер далекий навіяв  
Пісні весняної тон,  
Десть на осонні надії  
Небо сяйнуло між крон.  
Плив у блакиті незримій  
Привид близької весни.  
Плакали сніжні низини,  
Линули зоряні сни.  
Щемно, як сльози на віях,  
Плакали струни в мені.  
Вітер далекий навіяв  
Співи твої голосні.  
(Перекл. з рос. П. Перебийноса)

\*\*\*

### НЕЗНАКОМКА

По вечерам над ресторанами  
Горячий воздух дик и глух,  
И правит окриками пьяными  
Весенний и тлетворный дух.  
Вдали, над пылью переулочной,  
Над скукой загородных дач.  
Чуть золотится крендель булочной,  
И раздаётся детский плач.  
И каждый вечер, за шлагбаумами,  
Заламывая котелки,  
Среди канав гуляют с дамами  
Испытанные остряки.  
Над озером скрипят уключины,  
И раздаётся женский визг,  
А в небе, ко всему приученный,

Бессмысленно кривится диск.  
И каждый вечер друг единственный  
В моем стакане отражен  
И влагой терпкой и таинственной,  
Как я, смирен и оглушен.  
А рядом у соседних столиков  
Лакеи сонные торчат,  
И пьяницы с глазами кроликов  
"In vino veritas!" кричат.  
И каждый вечер, в час назначенный  
(Иль это только снится мне?),  
Девичий стан, шелками схваченный,  
В туманном движется окне.  
И медленно, пройдя меж пьяными,  
Всегда без спутников, одна,  
Дыша духами и туманами,  
Она садится у окна.  
И веют древними поверьями  
Ее упругие шелка,  
И шляпа с траурными перьями,  
И в кольцах узкая рука.  
И странной близостью закованный,  
Смотрю за темную вуаль,  
И вижу берег очарованный  
И очарованную даль.  
Глухие тайны мне поручены,  
Мне чье-то солнце вручено,  
И все души моей излучины  
Пронзило терпкое вино.  
И перья страуса склоненные  
В моем качаются мозгу,  
И очи синие бездонные  
Цветут на дальнем берегу.  
В моей душе лежит сокровище,  
И ключ поручен только мне!  
Ты право, пьяное чудовище!  
Я-знаю: истина в вине.

24 апреля 1906. Озерки

\*\*\*

НЕЗНАЙОМА

Щовечора над ресторанами,

Де шал гарячий не приглух,  
Правує окриками п'яними  
Весни хмільний і тлінний дух.  
Удалині, в нудоті вуличній,  
Над заміським затишшям дач,  
Ледь золотіє крендель в булочній  
І ріже слух дитячий плач.  
І кожний вечір, за шлагбаумами,  
Заламуючи котелки,  
Серед канав гуляють з дамами  
На всякий дотеп мастаки.  
Там кочети скриплять над озером,  
І чується жіночий виск,  
А в небі, все схопивши позирком,  
Байдуже скривлюється диск.  
І мій єдиний друг, наморений,  
В моїм видніє келишку  
І, тайним хмелем упокорений,  
Як я, таїть журбу важку.  
А там, біля сусідніх столиків,  
Лакеї заспані стирчать,  
І пияки з очима кроликів  
"In vino veritas!" кричать.  
І кожен вечір, в час умовлений,  
(Чи це не мариться мені?),  
Дівочий стан, шовками зловлений,  
Пливе в туманному вікні.  
Вона повільно йде між п'яними,  
І все зажурена, одна,  
Духами дишучи й туманами,  
Сідає мовчки край вікна  
І віють давніми й оздобними  
Повір'ями тугі шовки,  
І брилик з перами жалобними,  
І персні гарної руки.  
Чудною близькістю закований,  
За темну я дивлюсь вуаль —  
І бачу берег зачарований  
І чарами пойняту даль.  
Мені всі тайнощі довірено,  
З чиїмось сонцем заодно,

І душу всю мою незмірену  
Терпке пронизує вино,  
І. сколихнувшись, пера струсячі  
У мозку тріпотять моїм,  
І очі сині-сині, тужачи,  
Цвітуть на березі смутнім.  
В моїй душі є скарб, і вручено  
Від нього ключ лише мені!  
Потворо захмеліла й змучена,  
Це правда; істина — в вині!  
(Перекл. з рос. М. Литвянця)

\*\*\*

О, весна без конца и без краю —  
Без конца и без краю мечта!  
Узнаю тебя, жизнь! Принимаю!  
И приветствую звоном щита!  
Принимаю тебя, неудача,  
И удача, тебе мой привет!  
В заколдованной области плача,  
В тайне смеха — позорного нет!  
Принимаю бессонные споры,  
Утро в завесах темных окна,  
Чтоб мои воспаленные взоры  
Раздражала, пьянила весна!  
Принимаю пустынные веси!  
И колодцы земных городов!  
Осветленный простор поднебесий  
И томления рабских трудов!  
И встречаю тебя у порога —  
С буйным ветром в змеиных кудрях,  
С неразгаданным именем Бога  
На холодных и сжатых губах...  
Перед этой враждующей встречей  
Никогда я не брошу щита...  
Никогда не откроешь ты плечи...  
Но над нами — хмельная мечта!  
И смотрю, и вражду измеряю,  
Ненавидя, кланя и любя:  
За мученья, за гибель — я знаю —  
Все равно: принимаю тебя!  
24 октября 1901

Весно, весно, без меж і без краю —  
Владо мрій, що без краю зроста!  
О життя! Пізнаю і приймаю!  
Шлю привіт тобі дзвоном щита!  
Вас приймаю, недолі погрози,  
Ласко долі, — вітання й тобі!  
В зачаклованім царстві, де сльози,  
В тайні сміху — не місце ганьбі!  
Вас, безсонні за спірками ночі  
І світання в фіранках вікна, —  
Все приймаю, аби тільки очі  
Дратувала, сп'яняла весна!  
Сіл пустельні приймаю оселі,  
Зруби міст, весь їх морок і бруд,  
Піднебесні простори веселі  
І пекельний невільницький труд!  
Ось, розвіявши в вітрі шаленім  
Коси-змії, ти мчиш, ніби птах,  
З нерозгаданим божим іменням  
На затиснутих зимних устах.  
В цім спітканні ворожім, неквалий,  
Я ніколи не кину щита...  
Ти плечей не відкриєш ніколи...  
Влада мрії над нами зроста!..  
І дивлюсь, ворожнечу зміряю,  
Все — ненависть, прокльони, любов:  
За тортури й загибель — я знаю —  
Все приймаю!.. І знову! І знов!..  
(Перекл. з рос. Г. Качура)  
ВОЛОДИМИР МАЯКОВСЬКИЙ  
(1893-1930)

Творчість В. Маяковського досі залишається визначним художнім здобутком російської поезії початку ХХ ст. Як і Ахматова, Маяковський став сполучною ланкою між "срібним віком" російської поезії та радянською епохою її розвитку.

Маяковський народився у Грузії, де минули його дитячі роки. Після смерті батька, у 1906 р., сім'я перебралася до Москви. Жили сутужно, але майбутньому поетові вдалося закінчити гімназію. Далі — захоплення соціалізмом, зближення з лівими, підпільна робота і арешти, революція. Післяреволюційні роки, заповнені поезією і боротьбою за ствердження в масах соціалістичних ідей. Поїздки за кордон, кохання, трагічне самогубство у 1930 р.

Поетична творчість В. Маяковського розпочинається близько 10-х років ХХ ст., і як

поет він формується під впливом кола футуристів, до якого належав разом із Д. Бурлюком, О. Кручених, В. Хлебніковим та іншими. У 1912 р. разом з ними він видає альманах "Ляпас суспільному смакові", що являв собою маніфест російського футуризму. Разом з іншими поетами-футуристами Маяковський закликає до революції в мистецтві, пророкує загибель старої культури і розквіт нової "машинної" цивілізації, бере активну участь у публічних виступах футуристів, які епатують слухачів свідомо акцентованою грубістю, нігілізмом, антиестетизмом і майже завжди закінчуються скандалом, а інколи й бійкою та втручанням поліції.

Ораторський тон, публіцистична підкресленість змісту, зверненість до широкої читацької аудиторії, а не до вибраного кола однодумців, — це ті риси, які повною мірою характеризують уже ранню поезію (до 1917 р.) В. Маяковського. Пафос ранньої поезії Маяковського переважно критичний. У його основі самоствердження і самовияв ліричного "Я" поета, яке вступає у конфлікт зі своїм оточенням, виявленим переважно в образах "старого світу" з його типово міщанським, самозадоволеним ставленням до життя ("А ви змогли б?", "Нате!", "Вам!", "Нічого не розуміють").

А ви змогли б? (1913). Один з найбільш відомих і водночас показових для ранньої лірики Маяковського вірш, який яскраво ілюструє визначеність його тогочасної проблематики. У цьому коротенькому вірші виявлені щонайменше три головні мотиви його ранньої лірики. Насамперед, це мотив міста і, ширше, мотив нової міської "машинної", за висловом футуристів, цивілізації. Місто уявляється поетові немовби в подвійному світлі. З одного боку, воно асоціюється з образом страшного пекла, в якому страждають люди ("Пекло міста"), в якому людині — "лиф души расстегнули" і "тело жгут... кричи, не кричи" ("З вулиці у вулицю"). З іншого боку, в його віршах звучать інтонації захоплення атмосферою міського життя і побуту, з яким футуристи пов'язували майбутнє людства. Його вражають сучасні міста, громади будівель, вулиць, площ, неонові вітрини і вогні реклами, невпинне і галасливе снування вулицями міста різноманітних транспортних засобів, дивують "флейта золоченой буквы" ("Вивіскам") і "зрачки малеванных афиш" ("Театри"). Саме в контексті цього захоплення і прочитуються асоціативні образи "карти буднів", "рибин на вивісках строкатих" і заключне риторичне запитання: "А ви ноктюрн змогли б заграти на флейті заржавілих ринв?" Стихія міста, вулиці вимагає, на думку поета, нових слів, нової мови, старі поетичні засоби тут неприйнятні. Ще з більшою очевидністю у Маяковського цей мотив зазвучить у поемі "Хмарина в штанах":

Пока выкипачивают, рифмами пиликаая,  
Из любвей и соловьев какое-то варево,  
Улица корчится безъязыкая —  
Ей нечем кричать и разговаривать.

З образом флейти може бути співвіднесений другий важливий смисловий мотив твору. Образ флейти — це загальноновживана на час Маяковського метафора поезії. Образ флейти, вживаний у цьому значенні, трапляється в цілій низці творів поетів — сучасників Маяковського. Мотивом флейти Маяковський створює образ власної поезії,

яка мислиться ним як альтернатива традиційній абстрагованій від реального життя з його злободенними проблемами ліриці символістів і акмеїстів.

Третій мотив — декларація власних принципів поетичного мистецтва, поданих через своєрідне футуристичне бачення. У цій декларації передусім відчутна полеміка з акмеїстами. Якщо настанови акмеїстів вимагали від поета чіткості, зрозумілості, ясності зображення, "обережного", так би мовити, і виваженого поводження з фарбами слова, то футуризм, з точки зору Маяковського, вводить у поезію нові принципи і прийоми зображення.

Послухайте! (1914). У вірші, побудованому як монолог ліричного героя, риторично звернений до невизначеного адресата, звучать життєстверджувальні, "прометеївські" мотиви. Проблематику вірша найчастіше тлумачать як декларацію загальної світоглядної позиції поета. Як доказ, наводять заявлений тут елемент активної громадської позиції, мотиви заперечення зашкарублого, "беззоряного світу", величі і благородства душевних поривань людини, сила яких здатна "запалювати зірки" (не з егоїстичних міркувань, а тому, що цього потребує інша людина), мотиви бунтарства (людина тут поставлена майже на рівень Бога, його можливостей). Як одне з можливих літературних джерел вірша наводять твір французького поета-символіста Франсі-са Жамма "Молитва на отримання зірки", з яким, як гадають, вірш Маяковського вступає в полеміку:

Улітку 1915 р. до Маяковського приходить, за висловом поета, "громада-любов", коли він познайомився з Лілією Юрїївною Брік. Активна фаза їхніх любовних стосунків триватиме до середини 20-х років і знайде відображення в багатьох поетичних творах Маяковського: поеми "Флейта-хребет", "Люблю", "Про це", велика кількість ліричних творів, серед яких і "Лілічко! Замість листа...".

"Лілічко! Замість листа..." (1916). Вірш був написаний, коли любовний роман Маяковського і Лілі Брік ще не був закінчений, але вже з цього твору постає тінь складних, драматичних взаємин між поетом та його коханою.

Пізня творчість Маяковського, під якою прийнято розуміти творчість радянського періоду, у площині формальних пошуків та художніх здобутків у цілому не поступається раннім віршам, тоді як зміст цьогочасних поезій фактично зливається із пропагандою ідеологічних гасел правлячого режиму.

Утім, ідеологія не витісняє остаточно поезію з віршів Маяковського, як і раніше, його громадянська лірика вміщує в себе елементи іноді дуже їдкої сатири — тепер переважно на бюрократизм нової чиновницької машини (п'єси "Клоп" і "Баня"); тему поета і поезії; любовну лірику (зв'язану з почуттями поета до Тетяни Яковлевої, російської емігрантки, в яку Маяковський закохався в Парижі ("Я ж навек любовью ранен: еле-еле волочусь")) і якій присвятив вірші "Лист товарищу Кострову з Парижа про суть кохання", "Лист Тетяні Яковлевій").

Подальша доля Маяковського склалася трагічно. Незважаючи на свій статус пролетарського поета, членство в ЛЕФІ (Лівий Фронт Мистецтв), а потім і в найбільш радикальному літературному угрупованні РАПП (Російська асоціація пролетарських

поетів), Маяковський поступово потрапляє в літературну, а далі й ідеологічну ізоляцію. Драматизм становища Маяковського спричинив глибоку душевну кризу, наслідком якої стало самогубство. Його смерть сколихнула країну і викликала значний суспільний резонанс, але впродовж п'яти наступних років ім'я поета було практично викреслено з літератури. І лише в 1935 р., після відомої резолюції Сталіна "Маяковський був і залишається кращим, найтачановитішим поетом нашої радянської епохи...", поет був реабілітований, а надалі й канонізований як найвизначніший із радянських поетів.

Велика заслуга Маяковського як поета полягає в тому, що він виступив як справжній реформатор поетичної мови і форм ритмічної організації російського вірша. Значимість цих новаторських перетворень може бути зіставлена з тими реформами, які свого часу здійснили в російській поезії В. Тредіаковський і М. Ломоносов у XVIII ст. та М. Некрасов у XIX ст.

Основні принципи нової поетичної мови, що втілювались у його віршах, Маяковський обґрунтував і теоретично — у своїх численних статтях.

Загальна настанова на прозаїзацію поетичного мовлення спричинила реформування форм її ритмічної організації. Маяковський продовжив слідом за символістами та акмеїстами впровадження в російську поезію принципів тонічного віршування, в якому ритмічною одиницею повторності виступає не стопа (як у силабо-тоніці), а специфічна фразова одиниця. Якщо ритміка силабо-тонічного вірша надає мові мелодійності і наспівності, то тонічний ритм, який сприяє інтонаційній виділеності слів у потоці мовлення, навпаки, зближує мову вірша з прозою. Для того, щоб ще більше посилити інтонаційну виділеність окремого слова Маяковський будує свої вірші у формі сходинок, виносячи слова і їх групи в окремі рядки, що посилює їх смислову вагу та забезпечує розподіленість та точність смислових вражень.

Маяковський запровадив у поезію нові види римування (римуючи початки поетичних рядків, кінець попереднього і початок наступного, кінцеві слова рядків з словами з середини рядків і т. д.), а також обґрунтував смислову функцію рими як такої позиції вірша, на яку повинне виноситись найбільш важливе в смисловому відношенні слово рядка.

ПОСЛУШАЙТЕ!

Послушайте!

Ведь, если звезды зажигают —

значит — это кому-нибудь нужно?

Значит — кто-то хочет, чтобы они были?

Значит — кто-то называет эти плевбчки жемчужиной?

И, надрываясь

в метелях полуденной пыли,

врывается к Богу,

боится, что опоздал,

плачет,

целует ему жилистую руку,



просит —  
чтоб обязательно была звезда! —  
клянется —  
не перенесет эту беззвездную муку!

А после  
ходит тревожный,  
но спокойный наружно.  
Говорит кому-то:  
"Ведь теперь тебе ничего?  
Не страшно?  
Да?!"

Послушайте!  
Ведь, если звезды  
зажигают —  
значит — это кому-нибудь нужно?  
Значит — это необходимо,  
чтобы каждый вечер  
над крышами  
загоралась хоть одна звезда?!

ПОСЛУХАЙТЕ!

Послушайте!  
Якщо зірки засвічують —  
Отже — це кому-небудь потрібно?  
Отже — хтось бажає, щоб вони були?  
Отже — хтось називає ці плювочки  
перлиною?

І, надриваючись  
в завірюхах полудневого пилу,  
вривається до Бога,  
боїться, що запізнився,  
плаче,  
цілує йому жилаву руку,  
просить —  
щоб обов'язково була зірка! —  
присягається —  
що не витримає цю темну муку!

А потім  
ходить стурбований  
та спокійний зовні.  
Комусь говорить:  
"Тепер тобі нічого?"

Не страшно?  
Так?!" ;  
Послушайте!  
Якщо зірки  
засвічують —  
Отже — це кому-небудь потрібно?  
Отже — це необхідно,  
Щоб кожний вечір  
над покрівлями  
спалахувала хоч одна зірка?!  
(Перекл. з рос. О. Нікаленко)  
А ВЫ МОГЛИ БЫ?  
Я сразу смазал карту будня,  
плеснувши краску из стакана:  
я показал на блюде студня  
косые скулы океана.  
На чешуе жестяной рыбы  
прочел я зовы новых губ.  
А вы  
ноктюрн сыграть  
могли бы  
на флейте водосточных труб?  
А ВИ ЗМОГЛИ Б?  
Я вмиг закреслив карту буднів,  
хлюпнувши фарбами зі склянок.  
Відкрив я в холодці на блюді  
вилицюватість океану.  
З рибин на вивісках строкатих  
читав я губ нових порив.  
А ви  
ноктюрн  
змогли б заграти  
на флейті заржавілих ринв?  
(Перекл. з рос. П. Воронька)  
ЛИЛИЧКА!  
(вместо письма)  
Дым табачный воздух выел.  
Комната —  
глава в кручениховском аде.  
Вспомни —  
за этим окном

впервые  
руки твои, исступленный, гладил.  
Сегодня сидишь вот,  
сердце в железе.  
День еще —  
выгонишь,  
может быть, изругав.  
В мутной передней долго не  
влезет  
сломанная дрожью рука в рукав.  
Выбегу,  
тело в улицу брошу я.  
Дикий,  
обезумлюсь,  
отчаяньем иссекась.  
Не надо этого,  
дорогая,  
хорошая,  
дай простимся сейчас,  
Все равно  
любовь моя —  
тяжкая гиря ведь —  
висит на тебе,  
куда ни бежала б.  
Дай в последнем крике вырветь  
горечь обиженных жалоб.  
Если быка трудом уморят —  
он уйдет,  
разляжется в холодных водах.  
Кроме любви твоей,  
мне  
нету моря,  
а у любви твоей и плачем не  
вымолишь отдых.  
Захочет покоя уставший слон —  
царственный ляжет в опожаренном  
песке.  
Кроме любви твоей,  
мне  
нету солнца,  
а я и не знаю, где ты и с кем.

Если б так поэта измучила,  
он  
любимую на деньги б и славу выменял,  
а мне  
ни один не радостен звон,  
кроме звона твоего любимого  
имени.

И в пролет не брошусь,  
и не выпью яда,  
и курок не смогу над виском  
нажать.

Надо мною,  
кроме твоего взгляда,  
не властно лезвие ни одного ножа.

Завтра забудешь,  
что тебя короновал,  
что душу цветущую любовью  
выжег,  
и суетных дней взметенный  
карнавал  
растреплет страницы моих книжек...

Слов моих сухие листья ли  
заставят остановиться,  
жодно дыша?

Дай хоть  
последней нежностью выстелить  
твой уходящий шаг.

26 мая 1916 г. Петроград  
ЛІЛІЧКО! (замість листа)

Дим тютюновий повітря виїв.

Кімната —

Крученихівського пекла уривок.

Згадай-но —

за цим вікном

уперше

руки твої, нестямний, пестив.

Сьогодні сидиш от,

серце в залізі.

День іще —

виженеш,

висваривши, мабуть.

У тьмяній прихожій ніяк не  
влізе  
зламана дрожем рука в рукав.  
Вибіжу,  
тіло у вулицю кину я.  
Дикий,  
знетямлюсь,  
відчаєм посічений.  
Не треба цього,  
моя люба,  
хороша,  
попрощаємось зараз.  
Все одно —  
кохання моє  
жорном важким  
висить на тобі,  
куди б не втікала.  
Дозволь же востаннє криком виревти  
образи болючі та гіркі мої жалі.  
Як віл від праці знеможеться,  
він піде,  
розляжеться в холодних водах.  
Крім кохання твого,  
для мене  
немає моря,  
а в кохання твого й плачем не  
вимолиш відпочинку.  
Захоче спокою втомлений слон —  
величний, ляже в пісок  
розжарений.  
Крім кохання твого,  
для мене  
немає сонця,  
а я й не знаю, де і з ким ти.  
Якби так поета змучила,  
він  
кохану на гроші і славу б виміняв,  
а для мене  
жоден дзвін не на радість,  
крім дзвону твого любого  
імені.

І з вікна не викинусь,  
й отрути не вип'ю,  
і курок не зможу біля скроні  
натиснути.  
Наді мною,  
крім твого погляду,  
лезо жодного ножа не владне?  
Завтра забудеш,  
що коронував тебе,  
що душу квітучу коханням  
випік,  
і суєтних днів звихрена  
метушня  
розшарпає сторінки моїх збірок...  
Чи ж слів моїх листя сухе  
зупинитися змусить,  
жадібно дихаючи?  
Дозволь хоча б  
останньою ніжністю вистелити  
твої затихаючі кроки.  
(Перекл. з рос. І. Римарука)

#### ПОСТМОДЕРНІЗМ

Про постмодернізм на Заході широко заговорили на початку 1980-х років. Дата Одні дослідники вважають початком постмодернізму роман Джойса "Поминки по Фіннегану" (1939), інші — попередній Джойсів роман "Улісс", треті — американську "нову поезію" 40-50-х років, четверті гадають, що постмодернізм — це не "фіксоване хронологічне явище", а духовний стан, а "у будь-якій добі є власний постмодернізм" (У. Еко), п'яті взагалі висловлюються про постмодернізм як про "одну з інтелектуальних фікцій нашого часу" (Ю. Андрухович). Проте більшість науковців вважає, що перехід від модернізму до постмодернізму припав на середину 1950-х років. У 60-70-ті роки постмодернізм охоплює різні національні літератури, а у 80-і він став домінуючим напрямом сучасної літератури і культури.

Першими проявами постмодернізму можна вважати такі течії, як американська школа "чорного гумору" (В. Берроуз, Д. Варт, Д. Бартелм, Д. Донліві, К. Кізі, К. Воннегут, Д. Хеллер тощо), французький "новий роман" (А. Роб-Грійс, Н. Саррот, М. Бютор, К. Сімон тощо), "театр абсурду" (Е. Іонеско, С. Беккет, Ж. Жене, Ф. Аррабаль тощо). До найвизначніших письменників-постмодерністів належать англійці Джон Фаулз ("Колекціонер", "Жінка французького лейтенанта"), Джуліан Барпз ("Історія світу в дев'яти з половиною розділах") і Пітер Акройд ("Мільтон в Америці"), німець Патрік Зюскінд ("Запахи"), австрієць Карл Рансмайр ("Останній світ"), італійці Італо Кальвіно ("Неспішність") і Умберто Еко ("Ім'я троянди", "Маятник Фуко"), американці

Томас Пінчон ("Ентропія", "Продається №49") і Володимир Набоков (англомовні романи "Блідий вогонь" тощо), аргентинці Хорхе Луїс Борхес (новели і есе) і Хуліо Кортасар ("Гра у класики").

Визначне місце в історії новітнього постмодерністського роману посідають і його слов'янські представники, зокрема чех Мілан Кундера і серб Мілорад Павич.

Специфічним явищем є російський постмодернізм, презентований як авторами метрополії (А. Бітов, В. Єрофєєв, Вен. Єрофєєв, Л. Петрушевська, Д. Прігов, Т. Толстая, В. Сорокін, В. Пелевін), так і представниками літературної еміграції (В. Аксьонов, Й. Бродський, Саша Соколов).

Постмодернізм претендує на вираження загальної теоретичної "надбудови" сучасного мистецтва, філософії, науки, політики, економіки, моди. Сьогодні говорять не лише про "постмодерністську творчість", але й про "постмодерністську свідомість", "постмодерністський менталітет", "постмодерністський умонастрій" тощо.

Постмодерністська творчість передбачає естетичний плюралізм на всіх рівнях (сюжетному, композиційному, образному, характерологічному, хронотопному тощо), повноту уявлення без оцінок, прочитання тексту в культурологічному контексті, співтворчість читача й письменника, міфологізм мислення, поєднання історичних і позачасових категорій, діалогізм, іронію.

Провідними ознаками постмодерністської літератури є іронія, "цитатне мислення", інтертекстуальність, пастіш, колаж, принцип гри.

У постмодернізмі панує тотальна іронія, загальне осміяння і глузування над усім. Численні постмодерністські художні твори характеризуються свідомою настановою на іронічне співставлення різних жанрів, стилів, художніх течій. Твір постмодернізму— це завжди висміювання попередніх і неприйнятних форм естетичного до-

свіду: реалізму, модернізму, масової культури. Так, іронія перемагає серйозний модерністський трагізм, притаманний, наприклад, творам Ф. Кафки.

Одним з головних принципів постмодернізму є цитата, а для представників цього напрямку притаманне цитатне мислення. Американський дослідник Б. Морріссетт назвав постмодерністську прозу "цитатною літературою". Тотальна Постмодерністська цитата приходить на зміну витонченій модерністській ремінісценції. Цілком постмодерністським є американський студентський анекдот про те, як студент-філолог вперше прочитав "Гамлета" й був розчарований: нічого особливого, зібрання поширених крилатих слів і виразів. Деякі твори постмодернізму перетворюються на книги-цитати. Так, роман французького письменника Жака Ріве "Панночки з А." являє собою збірку 750 цитат з 408 авторів

Із постмодерністським цитатним мисленням пов'язане й таке поняття, як інтертекстуальність. Французька дослідниця Юлія Крістева, що вводить цей термін у літературознавчій обіг, зазначала: "Будь-який текст будується як мозаїка цитат, будь-який текст є продуктом всотування і трансформації якогось іншого тексту". Французький семіотик Ролан Варт писав: "Кожний текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш або менш впізнаваних формах: тексти

попередньої культури і тексти оточуючої культури. Кожний текст є новою тканиною, зітканою зі старих цитат". Інтертекст у мистецтві постмодернізму є основним способом побудови тексту і полягає в тому, що текст будується з цитат з інших текстів.

Якщо інтертекстуальними були і численні модерністські романи ("Улісс" Дж. Джойса, "Майстер і Маргарита" Булгакова, "Доктор Фаустус" Т. Манна, "Гра в бісер" Г. Гессе) і навіть реалістичні твори (як довів Ю. Тинянов, роман Достоевського "Село Степанчиково та його мешканці" є пародією на Гоголя та його твори), то здобутком саме постмодернізму є гіпертекст. Це текст, побудований таким чином, що він перетворюється на систему, ієрархію текстів, водночас становлячи єдність і численність текстів. Його прикладом є будь-який словник чи енциклопедія, де кожна стаття відсилає до інших статей цього ж видання. Читати такий текст можна по-різному: від однієї статті до іншої, ігноруючи гіпертекстові посилання; читати всі статті поспіль або ж рухатись від одного посилання до іншого, здійснюючи "гіпер-текстове плавання". Отже, таким гнучким пристосуванням, як гіпертекст, можна маніпулювати на свій розсуд. 1976 року американський письменник Реймон Федерман опублікував роман, що так і називається — "На ваш розсуд". Його можна читати за бажанням читача, з будь-якого місця, тасуючи непронумеровані і незброшуровані сторінки. Поняття гіпертексту пов'язано і з комп'ютерними віртуальними реальностями. Сьогоднішніми гіпертекстами є комп'ютерна література, яку можна читати лише на моніторі: натискаючи одну клавішу, переносишся у передісторію героя, натискаючи іншу — змінюєш поганий кінець на добрий і т.д.

Ознакою постмодерністської літератури є так званий пастіш (від італ. *павіссіо* — опера, складена з уривків інших опер, суміш, попури, стилізація). Він є специфічним варіантом пародії, яка у постмодернізмі змінює свої функції. Від пародії пастіш відрізняється тим, що тепер нема що пародіювати, немає серйозного об'єкта, який можна піддати висміюванню. О. М. Фройденберг писала, що пародіюватися можна тільки те, що "живе і святе". За доби ж постмодернізму ніщо не "живе", а тим більше не "святе". Пастіш розуміють також як самопародіювання.

Мистецтво постмодерну за своєю природою є фрагментарним, дискретним, еkleктичним. Звідси така його ознака, як колаж. Постмодерністський колаж може здатися новою формою модерністського монтажу, однак і суттєво відрізняється від нього. У модернізмі монтаж, хоча й був складений з несшвставних образів, був усе-таки об'єднаний у певне ціле єдністю стилю, техніки. У постмодерністському колажі, навпаки, різні фрагменти зібраних предметів залишаються незмінними, нетрансформованими в єдине ціле, кожен з них зберігає свою відокремленість.

Важливим для постмодернізму є принцип гри. Класичні морально-етичні цінності переводяться в Ігрову площину. Як зауважує М. Ігнатенко, "учорашня класична Культура, її духовні цінності живуть у Постмодерні мертвими — його епоха ними не живе, вона ними грає, вона у них грає, вона їх знедійснює".

Серед інших характеристик постмодернізму — невизначеність, деканонізація, карнавалізація, театральність, гібридизація жанрів, співтворчість читача, насиченість



культурними реаліями, "розчинення характеру" (повна деструкція персонажа як психологічно й соціально детермінованого характеру), ставлення до літератури як до "першої реальності" (текст не відображає дійсність, а творить нову реальність, навіть багато реальностей, часто незалежних одна від одної) А найпоширенішими образами-метафорами постмодернізму є кентавр, карнавал, лабіринт, бібліотека, божевільня

Феноменом сучасної літератури й культури є також мультикультуралізм, через який багатоскладова американська нація природно реалізувала хистку невизначеність постмодернізму Більш "заземлений" мультикультуралізм "озвучив" тисячі різноманітних неповторних живих американських голосів представників різних расових, етнічних, тендерних, локальних та інших конкретних струменів Література мульти-культуралізму включає афро-американську, Індіанську ("нейпвз", тубільне населення Америки), "чіканос" (мексиканців та інших латиноамериканців, значна кількість яких мешкає в США), літературу різних етносів, що населяють Америку (зокрема й українців), американських нащадків вихідців Ази, Європи, літературу меншостей всіх гатунків

ЙОСИП БРОДСЬКИЙ

(1940-1996)

"Бродський був великим поетом в епоху, коли великі поети не передбачені" — зауважив російський поет-постмодерніст Д О Прігов, коли дізнався про смерть Йосипа Бродського

Йосип Олександрович Бродський народився в сім'ї ленінградських журналістів До 15 років він навчався у школі, а потім працював, змінивши ряд професій у геологічних експедиціях в Якутії і Казахстані, на Білому морі і Тянь-Шані, був фрезерувальником, геофізиком, санітаром, кочегаром, водночас займаючись літературою "Я змінював роботу, — говорив він, — тому що якомога більше хотів знати про життя і людей" У 1963 році Бродський звільнився з останнього місця роботи і почав жити виключно з літературної праці поезії та перекладів Того ж року в газеті "Вечірній Ленінград" вийшов фейлетон "Навкололітературний трутень", в якому Бродського звинувачували в дармоїдстві А у липні 1964 року відбувся трапфарсовий суд над поетом, який оголосив Бродського дармоїдом Поета висилають на 5 років у глухе село Норинське в Архангельській області Проте за звільнення поета клопотали Ахматова, Твардовський, К Чуковський, Шостакович, Вігдорова, Сартр та інші діячі літератури

і мистецтва Завдяки цьому заступництву Бродського було звільнено вже через півтора року Він повертається в місто на Неві

Бродський зростає як поет, але його твори майже не публікують (окрім чотирьох віршів і деяких перекладів) Проте його вірші стають добре відомими завдяки "самвидаву", їх зачували, виконували під гітару На Заході ж виходять дві його збірки "Вірші й поеми" (1965) і "Зупинка в пустелі" (1970) 1972 року поета примусили залишити батьківщину

Бродський оселився в США, викладав російську літературу в американських університетах і коледжах, писав як російською, так і англійською У період еміграції

видаються його поетичні збірки "В Англії" (1977), "Кінець прекрасної епохи" (1977), "Частини мови" (1977), "Римські елегії" (1982), "Нові станси до Августа" (1983), "Уранія"(1987)

У жовтні 1987 року Шведська академія оголосила Йосипа Бродського лауреатом Нобелівської премії з літератури Він став п'ятим російським Нобелівським лауреатом (слідом за Вушним, Шолоховим, Пастернаком і Солженциним)

28 січня 1996 року внаслідок чергового Інфаркту в Нью-Йорку земний шлях поета обірвався Похований Бродський у Венеції — місті, яке він найбільше любив і якому присвятив чимало чудових віршів

Творчість Йосипа Бродського зазвичай поділяють на два періоди Вірші раннього етапу, який завершується в середині 60-х років, простиш за формою, мелодійні, світлі "Перші 10-15 років своєї кар'єри — згадував поет-я користувався більш точними метрами, тобто п'ятистопним ямбом, що свідчило про певні Ілюзії або про намір підпорядкувати себе певному контролю" Яскравими прикладами раннього Бродського є такі поезії, як "Пілігрими", "Різдвяний романс", "Станси", "Пісня" У пізнього Бродського переважають мотиви самотності, пустоти, кінця, абсурдності, посилюється філософське і релігійне звучання, ускладнюється синтаксис "в тому, що я пишу набагато більший відсоток дільника, Інтонаційного вірша, коли мова набуває, як мені видається, певної нейтральності" Підтвердженням цього є його поезії "Стрі-тєння", "На смерть друзів", "Келомяккі", "Розвиваючи Платона", цикли "Частини мови" і "Кентаври"

В усіх поетичних творах Бродський віртуозно володіє мовними засобами, в його віршах стикається архаїка її аргі, політична і технічна лексика, "високий штиль" і вуличні просторіччя Для його поезії характерні парадокси, контрасти, поєднання традиційного і експериментального За словами Бродського, він скористався порадою свого друга— поета Євгена Рейна звести до мінімуму використання прикметників, роблячи притиск на Іменники У своїх віршах Бродський орієнтувався як на російську, так і на англійську традицію Показово, що у своїй Нобелівській лекції поет назвав своїми вчителями Мандельштама, Цветаєву і Ахматову, а також Роберта Фроста і Вістана Одена

Бродський "спробував усвідомлено поєднати, здавалося б, непок'єднані речі він схрестив авангард (з його новими ритмами, римами, строфікою, неологізмами, варваризмами, вульгаризмами тощо) з класицистичним підходом (величні періоди в дусі XVIII ст, ваговитість, неквапливість її формальна бездоганність), світ абсурду зі світом порядку

У творчості Бродського г наскрізні мотиви, настрої, прийоми Так, починаючи з вірша "Пілігрими" (1959) він зображує рух у просторі серед хаосу предметів У цьому ж творі він застосував прийом переліку предметів, що проходять перед поглядом спостерігача: Мимо ристалищ, капищ, / мимо храмів и барів, / мимо шикарних кладбищ, / мимо больных базарів, / мира и горя мимо, / мимо Мекки и Рима, / синим солнцем палимы / идут по земле пилигримы.

Цей постмодерністський прийом трапляється у "Великій елегії Джону Донну",

"Столітній війні", у поезіях "Прийшла зима..." й "Ісаак і Авраам". Нерідко Бродський своїми "гіперпереліками" створює справжній постмодерністський колаж, відтворює мозаїчність світу. У віршах Бродського відчутна настанова на одночасне відтворення буття космосу, історії, людського духу, світу речей, екзистенціального відчаю, втрати, розлуки, абсурдності життя і особливо — пануючої смерті: Смерть — это все машины, / Это тюрьма и сад. / Смерть — это все мужчины, / Галстуки их висят. / Смерть — это стекла в бане, / В церкви, в домах — подряд! / Смерть — это все, что с нами, — / Ибо они — не узрят.

Поезія Бродського інтертекстуальна. Нерідко в його віршах ми знайдемо чимало прихованих алюзій і ремінісценцій, а часом і неприхованих цитат із Дайте і Донна, Шекспіра і Блейка, Гете і Шіллера, Кантеміра і Державіна, Пушкіна і Лермонтова, Ходасевича і Одена. Головне, що поет, користуючись чужими фарбами, завжди залишається самим собою. Природно й те, що Бродський обирає твори таких поетів, що близькі йому чи то за духом, чи то за даним настроєм, чи то за складом поетичного таланту.

Специфічною рисою поетики Бродського є також самоцититування. Так, у творчості 90-х років зустрічається чимало цитат із власної поезії раннього періоду, насамперед 70-х років.

Трапляється в поезії Бродського і постмодерністський пастіш. Яскравий приклад — шостий сонет із циклу "Двадцять сонетів до Марії Стюарт", в якому для вираження свого жорсткого і безжалісного погляду на людину, світ, кохання різко трансформується текст пушкінського шедевр "Я вас кохав...": Я вас любил. Любовь еще (возможно, / Что просто боль) сверлит мои мозги. / Все разлетелось к черту на куски. / Я застрелиться пробовал, но сложно / С оружием. И далее — виски: / в который ударить? Портила не дрожь, но / задумчивость. Черт! Всё не по-людски! / Я вас любил так сильно, безнадежно, / как дай вам Бог другими — но не даст! / Он, будучи на многое горазд, / не сотворит — по Пармениду — дважды / сей жар в крови, ширококостный хруст, / чтоб пломбы в пасти плавилась от жажды / коснуться — "бюст" зачеркиваю — уст.

Від постмодерністської свідомості у Бродського присутні також іронія і самоіронія, змішання високого й низького, трагічного і фарсового, насиченість поетичних текстів образами попередніх історико-літературних епох і культурними реаліями. Усі ці та інші ознаки постмодерністської лірики є, наприклад, у його творі "Речь о пролитом молоке": Я сижу на стуле в большой квартире. / Ниагара клоочет в пустом сортире. / Я себя ощущаю мишенью в тире, / Вздрагиваю при малейшем стуке. / Я закрыл парадное па засов, но / Ночь в меня целит рогами Овна, / словно Амур из лука, словно / Сталин в XVII съезд из "тулки".

Однак поезія Бродського — зовсім не сума неотрадиціоналістських і постмодерністських художніх прийомів. Це справді висока поезія, сповнена і філософською напруженістю, і тонким ліризмом, і високою громадянською позицією, і моральними питаннями, і роздумами про місце поета у сучасному світі, і ствердженням високої місії

поетичного слова.

\* \* \*

Ниоткуда с любовью, надцатого мартабря,  
дорогой уважаемый милая, но неважно  
даже кто, ибо черт лица, говоря  
откровенно, не вспомнить уже, не ваш, но  
и ничей верный друг вас приветствует с одного  
из пяти континентов, держащегося на ковбоях;  
я любил тебя больше, чем ангелов и самого,  
и поэтому дальше теперь от тебя, чем от них обоих;  
поздно ночью, в уснувшей долине, на самом дне,  
в городке, занесенном снегом по ручку двери,  
извиваясь ночью на простыне —  
как не сказано ниже по крайней мере —  
я взбиваю подушку мычащим "ты"  
за морями, к которым конца и края,  
в темноте всем телом твои мечты,  
как безумное зеркало, повторяя.  
(из цикла " Часть речи") 1975-76

\* \* \*

Нівідкіль з любов'ю, надцятого квітнепада,  
вельми поважаний, люба, це не так вже важливо  
навіть хто, не зарадить жодна порада  
згадати обличчя, вже не ваше, можливо,  
нічий вірний друг вас вітає з одного  
із п'яти континентів, що пливе на трьох ковбоях;  
я любив тебе більше, ніж ангелів і самого,  
.і тому тепер я далі від тебе, ніж від мене оті обое;  
глибокої ночі в заснулій долині, на дні,  
в містечку, по клямку засніженім щільно,  
на ліжку звиваючись в несонному сні —  
так не скажеться нижче або довільно —  
ревне "ти" поглинають подушки мої  
за морями, яким ні кінця, ні краю,  
в темноті всім тілом риси твої,  
як причинне дзеркало, відбиваю.

(з циклу "Частинамови") 1975-76 Переклад з російської І. Лучука

Рождественская звезда

В холодную пору, в местности,  
привычной скорей к жаре, чем к холоду,  
к плоской поверхности более, чем к горе,

младенец родился в пещере, чтоб мир спасти;  
мело, как только в пустыне может зимой мести.  
Ему все казалось огромным: грудь матери,  
желтый пар  
из волових ноздрей, волхвы — Балтазар, Гаспар,  
Мельхиор; их подарки, втащенные сюда.  
Он был всего лишь точкой. И точкой была звезда.  
Внимательно, не мигая, сквозь редкие облака,  
на лежащего в яслях ребенка издалека,  
из глубины вселенной, с другого ее конца,  
звезда смотрела в пещеру. И это был взгляд отца.  
24 дек. 1987г.

Різдвяна зірка  
В пору зимну, в місцевості, звиклій радше до спеки,  
ніж до холоду, до площини більше, ніж  
до гірських підніж,  
немовля народилось в печері, щоб світ спасти;  
мело, як тільки може в пустелі взимку мести.  
Йому видавалось таким невимовне великим все:  
груди матері, в парі жовтій віл та осел;  
Балтасар, Гаспар, Мельхіор — волхви,  
і їхні дари. Він був лише  
крапкою. Крапкою теж —  
зоря згори.  
Уважно, без мерехтіння, не блимнувши, віддаля,  
крізь хмари рідкі, на спеленане в яслах маля  
з вселенської глибини" з тамтого її кінця  
зоря дивилася в печеру. І то був погляд Отця.  
24 грудня 1987р. Переклад І. Лучука

ПАУЛЬ ЦЕЛАЯ  
(1920-1970)

Пауль Целан — визначний австрійський поет і перекладач. Целан — це псевдо-нім-анаграма його справжнього прізвища Анчель. Народився він 23 листопада 1920 року в Черновицях (так тоді називалися Чернівці), що були тоді (з 1918 року) частиною Румунії, у єврейській сім'ї. Батько Пауля був незаможним комерсантом. З

1926 року хлопчик відвідує народну школу, а з 1930 — греко-латинську гімназію. Поетична діяльність Целана розпочинається в середині 30-х років. 1938 року він їде до Франції вивчати медицину, але з початком Другої світової війни змушений повернутися додому і опановувати романістику<sup>1</sup> в Черновицькому університеті. У 1940 році до рідного міста Целана вступають радянські війська, поет вчить російську мову, працює перекладачем.

У 1941 році батьки Целана були депортовані в табір, де й загинули. Сам Пауль потрапляє до румунського трудового табору. Йому вдалося вижити. Події тих років наклали трагічний відбиток на всю його подальшу творчість. У воєнні роки Целан пише багато віршів, які були зібрані в машинописну збірку 1943 року й опубліковані лише після його смерті.

Після звільнення Буковини від фашистів поет працює у шпиталі санітаром, продовжує навчання в університеті. 1945 року Целан переїхав до Бухареста. Тут він перекладає румунською мовою Лермонтова, Чехова, Симонова. У 1947 році в одному з бухарестських журналів з'являється перша публікація поета— три поезії, підписані псевдонімом, який стане постійним. Цього ж року він їде до Відня, де зближується із сюрреалістами.

У 1948 році Целан переїздить до Парижа, тоді ж виходить його перша книга "Пісок з урн". У Парижі Целан займається перекладами, германістикою, а з 1959 р. обіймає посаду доцента в Сорбонні. Тут він друкує нові поетичні книги: "Забуття і пам'ять" (1952), "Грати мови" (1959), "Нічия троянда" (1963), "Зміна дихання" (1967), "Нитки сонця" (1968). Целан активно займається літературними перекладами (він вважається одним з найкращих перекладачів німецькою мовою). Він перекладав Шекспіра і Керролла, Дікінсон і Рембо, Валері й Елюара, Блока і Єсеніна, Мандельштама і Хлебнікова. Целан був лауреатом кількох літературних премій, зокрема Бюхнерівської (1960).

20 квітня 1970 року Пауль Целан покінчив життя самогубством: він стрибнув у Сену з моста Мірабо.

Фуга смерті (1944). "Фуга смерті" є найвідомішим віршем Пауля Целана. Вона була написана 1944 року в Чернівцях і увійшла до збірки "Пісок з урн" (1948). Твір є своєрідним художнім запереченням відомого вислову німецького філософа Т. Адорно про те, що писати вірші "після Освенціма"— варварство. Своєю "Фугою смерті" П. Целан довів не лише те, що поезія після Освенціма можлива, але й те, що сам Освенцім може стати її предметом. Проте "традиційна" лірика з її метричними канонами, класичними римуванням і строфікою, мабуть, дійсно не в змозі охопити таку трагічну тему. Целан творить нову лірику — розкуту, багатозначну, поліфонічну.

Твір є модерністським зображенням трагедії Голокосту — катастрофи європейського єврейства. Улітку 1941 року гітлерівці розробляють план "кінцевого розв'язання" єврейського питання, а в січні наступного року під керівництвом спеціального відділу гестапо цей процес було розпочато. У таких місцях, як Майдаєк, Освенцім, Бельзець, Треблінка, формуються "табори смерті". Важко визначити жанр "Фуги смерті": Целан сполучає в ній (як і в багатьох інших своїх творах) кілька ліричних жанрів. "Фуга смерті" містить риси балади та елегії, треносу (надгробного плачу) і лірики ритуального танцю, документального репортажу і видіння. До того ж, для посилення емоційного впливу, розширення жанрових меж і арсеналу мовних засобів поет наслідує форму, запозичену з іншого виду мистецтва — музики. Як зазначає український перекладач поезії Целана П. Рихло, "вірш заснований на музичному

принципі контрапункту: як і в музичній фузі, тут проводяться і розвиваються декілька мотивів водночас, щоб у фіналі (стрета) знову з'єднатися і остаточно розв'язатися".

Специфіка "Фуги смерті" полягає і в тому, що вірш поєднує в собі ознаки як медитативної, так і сугестивної лірики. І як медитативний лірик, Целан — поет апокаліптичного бачення світу. Так, однією з його художніх тез була думка про те, що після Освенціма люди засуджені жити у проміжку між останнім актом історії і Страшним Судом, який відтягнуто на невизначений термін. Однак образи "Фуги смерті" не стільки пробуджують до роздумів, скільки впливають емоційно, тому вірш є надзвичайно сугестивним, до чого додаються і його численні міфологічні й літературні шифри (Суламіт нагадує героїню старозавітної "Пісні над Піснями", а Маргарита є ремінісценцією з "Фауста" Гете).

Слід також відзначити, що вірш Целана досить бідний на такі художні засоби, як епітети, метафори і порівняння. "Чорне молоко світання", "золотиста коса", "попеляста коса", "смерть це з Німеччини майстер" — ось майже всі тропи "Фуги смерті". Однак ці нечисленні засоби художнього увиразнення мовлення мають здатність повторюватися, створюючи фігуру синтаксичного паралелізму, яка складає композиційну основу твору. Але паралелізм синтаксичний супроводжується також паралелізмом образно-психологічним — образним зіставленням виражених думок.

У вірші Пауля Целана симетрія в синтаксичній побудові суміжних поетичних рядків є засобом викривання спотвореної фашизмом ідеї рівноцінності й багатства двох культур: німецької та єврейської. Адже Маргарита є символом німецької жінки, тоді як Суламіт — єврейської. Золоте волосся Маргарити в німецькій фольклорній та літературній традиції завжди було символом жіночої краси, і воно характеризує її як німецьку ознаку. Не менш типово звучить ім'я Суламіт. Воно несе в собі багату символіку. А її "попеляста коса" означає насамперед страждання і трагедію єврейського народу під час Голокосту.

"Фуга смерті" написана верлібром — віршем, в якому відсутні метр і рима. Вірш також не має жодного розділового знаку.

Фуга смерті

Чорне молоко світання ми п'ємо його вечорами

ми п'ємо його вдень і зрання ми п'ємо його уночі

ми п'ємо і п'ємо

ми копаєм могилу в повітрі там лежати нетісно

В цій хаті живе чоловік він змії приручає

він пише він пише коли сутеніє в Німеччину твоя золотиста коса Маргарито

він пише отак і виходить надвір і виблискують зорі він посвистом псів своїх кличе

він свистить і скликає євреїв своїх і велить їм копати могилу в землі він наказує нам

грайте хутко до танцю

Чорне молоко світання ми п'ємо тебе уночі

ми п'ємо тебе зрання і вдень ми п'ємо тебе вечорами

ми п'ємо і п'ємо

В цій хаті живе чоловік він змії приручає він пише  
він пише коли сутеніє в Німеччину твоя золотиста коса Маргарите  
Твоя попеляста коса Суламїт ми копаєм могилу в повітрі там лежати негїсно  
Він гукає ви перші копайте-но глибше ви другі співайте і грайте  
він вийма з кобури залізяку він розмахує нею очі його голубі  
глибше вганяйте лопати ви перші ви другі продовжуйте граги танцю  
Чорне молоко світання ми п'ємо тебе уночі  
ми п'ємо тебе вдень і зрання ми п'ємо тебе вечорами  
ми п'ємо і п'ємо  
в цій хаті живе чоловік твоя золотиста коса Маргарито  
твоя попеляста коса Суламїт він змії приручає  
Він гукає смерть потребує ніжнішої гри смерть це з Німеччини майстер  
він гукає жагливіш водіте смичками  
тоді ви полинете димом в повітря тоді ви могилу дістанете в хмарах там лежаги  
негїсно

Чорне молоко світання ми п'ємо тебе уночі  
ми п'ємо тебе вдень смерть це з Німеччини майстер  
ми п'ємо тебе вечорами і зрання ми п'ємо і п'ємо  
смерть це з Німеччини майстер очі його голубі  
він поцілить свинцевою кулею прямо в серце тобі  
в цій хаті живе чоловік твоя золотиста коса Маргарито  
він спускає на нас своїх псів він дає нам могилу в повітрі  
він змії приручає і марить смерть це з Німеччини майстер  
твоя золотиста коса Маргарито  
твоя попеляста коса Суламїт  
(Перекл. з нім. Петра Рихла)