

## ЧАСОПРОСТІР ПАМ'ЯТІ У ТВОРІ АННИ ЗЕГЕРС “ПРОГУЛЯНКА МЕРТВИХ ДІВЧАТ”

*Розглянуто художнє “відкриття” А. Зегерс, її звернення до часопростору пам'яті, в якому природно задіяні всі часи і існує одночасність їх прояву. Це дало письменниці унікальну можливість укласти соціально-історичний час Німеччини першої половини ХХ ст. в малу повість.*

*Ключові слова:* Анна Зегерс, часопростір пам'яті, соціально-історичний час.

Основою структури твору “Прогулянка мертвих дівчат”, який повним правом можна назвати шедевром, є оригінальне часове і просторове поєднання, що дає можливість укласти соціально-історичний час півстоліття в малу повість. Анна Зегерс починає і закінчує твір моментом теперішнього часопростору: 1943 р., Мексика (рамкова частина), робить центральним “вихідним” в оповіді час шкільної прогулянки перед першою світовою війною, і все аж до сучасності об'єднує сіткою складних переходів тим, що назвемо **часом пам'яті, простором пам'яті, часопростором пам'яті** – ці поняття можуть діяти й окремо, й у тісному взаємозв'язку. У часі пам'яті природно задіяні **всі часи**: фіксується сучасне, зберігається минуле, з'являється передчуття майбутнього; існує пам'ять емоцій, пам'ять інтелекту, пам'ять здійсненого і бажаного, пам'ять можливого. Тут немає статичних моментів, а є постійний діалог, рух. Час кожного спогаду обмежений, а час пам'яті – це мінлива тривалість.

Можна припустити, що письменниця звертається до загально-відомих властивостей людської пам'яті. Коли впливає, виринає у свідомості людини, часто несподівано і яскраво спогад, він не є поодиноким, а тягне за собою всякого роду асоціації про те, що, де і як було раніше чи пізніше. Так само, як при зустрічі з тим, з ким довго не бачилися, зразу виринає в пам'яті обличчя людини, яким воно було колись, в інший час, якою запам'яталась ця людина при попередніх зустрічах, і потрібне певне “звикання” до теперішнього обличчя. Все виринає не у формі окремої фотографії, а як кіноплівка, що підлягає у свідомості людській монтажу. Це рухоме, змінне, але те, що зберігає одночасно сталі картини. Авторка, звертаючись до своєї пам'яті, розраховує на пам'ять читача-сучасника й на пам'ять майбутніх читачів, які, на щастя, цього самі не переживали, але здатні зрозуміти трагедії двох війн і трагедію фашизму.

У часі пам'яті існує те, чого немає ні в якому іншому часі. Це **одночасність**. Не плинність часу, не “вчора, сьогодні, завтра”, а можливість поєднання всього в одне – один складний образ людини,

якою вона виступала в різні часи. Один складний образ етапів історичної епохи, які вимальовуються з поєднання портретів, доль цих людей, що дає можливість органічного злиття моральної і політичної проблематики. На цьому письменниця будує кожний образ і кожную ситуацію, і свій твір у цілому.

Анна Зегерс у цій повісті вводить себе персонажем твору. І тут знову є одночасність, злиття часів, їх подвоєння і помноження. Вона виступає як явний *автор* у цілому творі і як *персонаж* часу шкільної прогулянки, коли її кликали Нетті і вона була дівчинкою з товстими косами, за які смішно хапалась від якоїсь несподіванки, у неї були тато, мама, близькі подруги Лені, Маріанна, улюблені вчительки, вона відчувала красу рідної природи “*І серце по вінця наливалось світлою радістю*” [1, с. 105].

Відбувається перехід від локального простору Мексики (обрамлення) до простору пам'яті про прогулянку – Німеччина початку ХХ ст. і роки минулого, які пройшли з того часу прогулянки до сьогодні. Занурення в цей простір є водночас зануренням у час пам'яті, а потім **одночасним перебуванням у декількох часопросторових світах**, розділених між собою роками, морями, океанами, континентами.

Перехід від реальності до простору пам'яті, в якому спрямовуючими всі думки і бажання є мрія і надія повернутися на батьківщину, починається від миготливої димки, яка обволікає предмети, гори, вступає в дію туманом, що стелиться по землі, мерехтливим серпанком, густою хмарою. Усе виступає затуманене, потім прояснюється до повної яскравості і знову місцями затуманюється. Авторка шукає пояснень до того, що здається їй дивним, незвичним – в реальних, природних явищах, наприклад вітру, що розігнав хмари і поніс їх на гори, або у своїй кволості, поєднання фізичного стану втоми зі станом внутрішніх переживань, очікувань, надій. Вона залишає також читачеві пошук відповіді на питання, що відбувається: чи це перехід природний, фізичний, де гори оповиті мерехтливим серпанком, “*чи то моя втома все огорнула млою так, що предмети поблизу туманіли, а далина вимальовувалася ясно, як марево*” [1, с. 100]. Одним з принципів зображення у творі є саме те, що близьке покривається мороком, а далеке у просторі й у часі (прогулянка) виступає все яскравіше, чіткіше.

Перехід у просторі плавний, у часі – різкий, він матеріалізується зміною у просторі, започаткованою ніби фізично. Авторка проходить у кактусовому частоколі, обминає собаку, що простяглась, мов мертва. Внутрішній перехід в інший часопростір починається зі зміни колористики, того, що за довгою білою стіною мигнула зелень – перший прояв життя. Далі виникає фізичне відчуття зелені, яка ставала все свіжішою і розкішнішою, коли вона внутрішнім зором *привидлялася* (характерний вислів), занурювалася в її буйність, запашність, милувалась такими знайомими з дитинства квітами лискучої курячої сліпоти, кульбаби, брунатно-рожевими жмутками трясучки. До барвистості кольорів приєднались запахи і звуки. Вона почула близьке рипіння гойдалки. Злет гойдалки – це рух, життя, дитинство. І раптом... поклик її дитячим іменем Нетті: “*Від шкільних часів так мене ніхто не гукав*”. І

далі абзац, в якому сконденсоване як протилежне дитинству все її доросле життя: *“Я звикла до добрих і злих назвиськ, якими мене кликали друзі й вороги, до імен, якими мене протягом багатьох років називали на вулиці, на святах і зборах, уночі наодинці, на поліційних допитах, які писали на книжкових обкладинках, у газетних статтях, протоколах та паспортах”* [1, с. 101].

Тут також й палке бажання, і неможливість повернути втрачене: *“Коли я лежала хвора, в непам’яті, як мені хотілося почути те своє давнє ім’я! Але воно загубилося, те ім’я, що, здавалося мені, може зробити мене знову здоровою, юною, веселою, поверне назад колишнє життя, навіки втрачене для мене й давніх моїх товаришів”* [1, с. 101]. Вона поринає все глибше в цей дорогий для неї світ зором, запахом, слухом, всім своїм єством, переходить із зовнішнього простору у свій внутрішній простір, в якому матеріалізуються спогади, мінливі образи стають все виразнішими, перегукуються із сучасним і різними рівнями минулого. Поєднання часів є одночасним поєднанням і почуттів (дівчинки Нетті й письменниці Анни Зегерс), бо не зникає і це відчуття втрати щасливих днів. Із того моменту, коли вона вже душевно переселилася у свою молодість, до свого імені Нетті, у свої рідні місця, в їх красу, починається таке звернення до ретроспекції, в якій тісно поєднується пам’ять-розрада і пам’ять-біль. Час від часу діючою в цих змінах є знову густа хмара, яка все заволікає, але яка невдовзі *“порідшала і розтанула в кущах шипшини”* [1, с. 101]. Все це унаочнює і одночасно приховує, робить таємничим, несказаним, закодованим просторовий перехід як часовий. Дійсне в житті і дійсне в пам’яті **мінються місцями за своїм значенням.**

І читач цього твору отримує з руки автора такий же конденсований, згущений час пам’яті. Одночасність авторського бачення викликає таке ж рецептивне складне сприйняття різночасових “кадрів”. Ми одночасно бачимо Маріанну, яка *“дбайливо придержує гойдалку для Лені... обережно повитягала у неї травинки з волосся... обійняла її за шию”* [1, с. 104], і Маріанну, що зло і холодно відмовила сусідкам позичити грошей для врятування дитини Лені, яку гестапівці після арешту батьків хотіли віддати до націонал-соціалістського притулку, бо *“кожен пфеніг, витрачений на Лені та її сім’ю, ... – то обкрадання держави”* [1, с. 104].

Цей сміливий художній прийом, властива авторці паралельність і одночасність різночасового бачення виступає в зображенні всіх подій і всіх персонажів твору. Наприклад, Нора, яка на прогулянці з любов’ю дивилася на вчительку панну Зіхель і прикрасила її місце гілочками жасмину, через двадцять років прожене її з лавки над Рейном брутальними словами, бо ж *“не могла вона сидіти поруч з жидівкою”*. Тут же повертаються ситуації і почуття з радісного буття прогулянки, коли ще Нора в ролі господині з гідністю розливає каву і розподіляє цукор. І знову час пам’яті підкидає іншу ситуацію з періоду приходу Гітлера до влади, коли Нора, що стане керівницею нацистської жіночої організації, привітає зі вступом до неї і колишню свою шкільну товаришку Маріанну. Між цими двома Маріаннами і двома Норами є

часова відстань у 20-30 років і величезна моральна, етична відстань у стосунках людських.

Вишукано, а разом із тим просто, створюються портрети діючих осіб – колективний портрет дівчачого класу, що відправився на заміську прогулянку, який складається із портретів окремих дівчаток та двох вчительок. До нього додається ще приїзд класу хлопців, з яких вибирається постаті двох вчителів і одного учня Отто. Є тут ще декілька, так би мовити, фонових персонажів, один із них – сестричка Катеріни, маленька пустотлива Тоні, яка двадцять років пізніше, ставши сама мамою, загине разом зі своєю донечкою та іншими членами родини від чергової англійської бомби.

В образі кожного персонажа (подруг, вчительок) авторка досягає багатофункціональності слова підтексту і контексту, і багатоплановості зображення персонажів. Традиційно в літературі змальовують портрет, який відбиває вигляд персонажа в певному віці. Фотографічний портрет фіксує один часовий момент, і тим перетворює момент руху в статику. Коли письменник хоче розкрити еволюцію персонажа, він дає наступний портрет, в якому відбито зміни, вікові та спричинені різними подіями. Це фотографічно-портретна характеристика. Кінематографічна портретність інша: на наших очах фіксуються зміни, які відбуваються з людиною і відображені як її зовнішня і внутрішня портретна визначеність. Але для такого словесного показу, як правило, потрібно багато сторінок.

Анна Зегерс стискає текст, згущує, надаючи кожному елементу, кожній деталі великої об'ємності. Стартовими залишаються портрети учениць і вчительок класу. Письменниця подає від себе забарвлений своїми почуттями, переживаннями подвійний, потрійний і т.д. одночасний портрет окремої дівчинки, якою вона була тоді на прогулянці, і зрілої (дорослої) жінки, на обличчі, постаті якої сліди подальшого життя і смерті. Засобом поєднання часів є повторення деталі, наявність і відсутність її.

Портретна характеристика починається від Лені і красуні Маріанни, двох дуже близьких подруг. Першим є такий множинний портрет Лені: "...Її лице було гладеньке й чисте, як свіже яблуко. На ньому не було жодного шраму, жодного синця від побоїв, що дісталися їй у гестапо, коли вона відмовилася свідчити про свого чоловіка" [1, с. 102]. Декілька разів повторюється порівняння обличчя дівчинки Лені з круглим гладеньким яблуком. Це порівняння не випадкове, воно характерне для творчості А. Зегерс. У романі "Сьомий хрест" яблуні усипані рум'яними і зрілими плодами, які в "перших ранніх проміннях сіяли, мов численні маленькі сонечка", започатковують зображення краси краю, а у вставленій великій довідці, історичній ретроспекції, в якій говориться про те, скільки ще з часів римлян велось тут війн і проливалось крові, коли виникали царства і майже одразу розпалися: "Але місто там, унизу зберегло на своєму гербі не орел і не хрест, а сонячне колесо кельтів, це сонце, від якого наливаються соком яблука...". Згадується місіонер, що ніс тим різним народам, що тут воювали, оселювались, Євангелію та мистецтво щеплювати яблуні. І

далі в романі яблука вводяться в дію, є метафорою здоров'я, доказом гарної праці, а в кінці твору також символом майбутньої перемоги добра над злом. За повір'ям, хто побачить і зірве останнє яблуко, що залишилось одне на дереві, той буде щасливим. Це випало маленькій донечці вбитого нацистами антифашиста, дівчинка побачила яблуко і їй допомогли його зірвати.

У портреті Лені згадується і широкий бант у тугій моцартівській косі і зведені до купи густі брови, що надають рішучого, енергійного виразу її обличчю, коли вона замірювалася на щось важке. І передусім зморшка на її чолі. Виділяючи риси зовнішності Лені, вказується її щирість, довірливість, мужність, сила волі, чесність і те... як її вбивали: *“...Ця зморшка, що раніше прорізала в неї на чолі тільки з особливої нагоди, закарбувалася назавжди, коли в жіночому концентраційному таборі на другу зиму цієї війни її повільно, але певно морили голодом”* [1, с. 102-103].

Кожна зі школярок отримує свою характеристику, в якій є завжди домінанта, лейтмотив, вони повторюються і за ними відразу пізнається персонаж. У час прогулянки дівчатка всі радісні, гарненькі. Одна хитра, як Ельза, інша простодушна, як Герда. Анна Зегерс знаходить якусь привабливість у кожній із них. Особлива увага приділяється косам, кучерям, тут вже не можна помилитись, хто перед нами. В одній дівчині, як у Нетті і Лені, тугі коси, у найвродливішої дівчини з класу Маріанни попелясті коси кренделиками звисали над вухами, у Нори дві накручені на голову кіски, а **Іда** – кучерява з природи дівчина, Лора *“носила спідницю і блузку, кучерявила руде волосся й давно вже крутила справжні романи”* [1, с. 107]. Дається одночасно зовнішність кожної з них і щось, що сигналізує основне в характері: *“Ліза Мебіус – дві довгі каштанові коси і пенсне на маленькому личку, здавалося, що вона біжить так хутко не до вечірні, а на майданчик розваг”* [1, с. 125].

Вибрані певні деталі, які створюють образ візуально й акустично, як, наприклад, тонесенький голосок у маленької кирпатенької Нори, і далі ця деталь використовується по-різному, зокрема іронічно: *“Якби Норина пам'ять не була така ріденька, як і сам її голос, то за цю догідливість вона б картала себе, коли стане пізніше на чолі нацистської жіночої організації в нашому місці. А тепер вона гордо і навіть аж закохано дивилася, як панна Зіхель стромляє собі в петельку одну гілочку жасміну. Під час першої світової війни Нора просто б раділа, якби їй випало в одну зміну з панною Зіхель...зате згодом...”* (виділення моє. – Н.К.) [1, с. 107]. Деталь стає тим, що об'єднує часи, тому що за нею виступає якась риса характеру, поведінки, причому не тільки існуюча тепер у дитинстві, а й те, що з'явиться пізніше, та й загальні зміни в суспільстві. Тому слова *“пізніше”, “згодом”, “у той час”, “тоді”* є зв'язками переносу, паралелізму, контрасту.

Все, що стосується часу прогулянки, – це живі, барвисті й дуже привабливі **образи** – як сміялася, розмовляла, що робила, в що була одягнена, як рухалась кожна з дівчаток. Наприклад, Герда подібна на конячку: *“Герда помчала чвалом до ліжка недужої дитини, як на свято”* [1, с. 110]. Вказано, яка була суконка, блузка, взуття (зокрема, Лені

постійно доношувала тупоносі на гудзичках черевики брата). Деталлями ненав'язливо досягається різна характеристика, зосібна й соціального стану персонажа.

Із часопростору пам'яті виринають подробиці. Авторка бачить очима пам'яті всіх подруг, вчительок, юнаків, їх вчителів на самій прогулянці, але одночасно **знає**, що і чому сталося з кожною і кожним із них у наступні роки, в яких обставинах закінчилось їх життя. Скільки персонажів – стільки трагедій. І хоча про кожна з них сказано, здавалось б, дуже мало, стисло, вони різні й дуже виразні.

Змальовуючи персонажів, А. Зегерс зберігає відсторонення і водночас знаходить способи висловити своє ставлення і до людини, і до того, що спонукало цю людину змінити власні погляди, ставлення до життя. Тобто вона весь час роздумує над кожною ситуацією та оцінює її. Авторка не приховує ні своєї присутності, ні власного погляду, ні своєї психічної настанови: вона не може повірити у вчинки Маріанни, Нори, Іди, в можливість існування такого переродження, зла, такої підлості, які здаються просто невірніми. Вона не лише повідомляє, порівнює, коментує, а й висловлює свої почуття, біль, викликані пережитим.

Завдяки накладанню одного кадру на інший, поверненню до попереднього, кадр кожен раз збагачується якимись нюансами. Ретроспекція, яка створюється, дуже складна. В одну ретроспекцію з одного часу, вкладається інша з іншого періоду життя персонажа, потім – ще з іншого, а згодом можливе повернення, уточнення з попереднього віддаленого часу.

У мініатюрах, присвячених кожному персонажеві, поєднання часів, їх накладання, просвічування виражене відмінністю переплетення стильових форм. Зміна часу підсилена зміною стилю: час прогулянки викладений образно (візуально, акустично, із загостренням відчуття на дотик, смак), емоційно, барвисто, а про те, що змінилося в житті кожної з дівчат і як вони загинули, викладено стисло, стилем сухого повідомлення. Авторка ніби через силу говорить, бо змушена сказати, про те, що є дуже страшним. У цьому виявляється різне авторське ставлення до зображуваного і повідомлюваного. **Контрастне поєднання часів – це вияв ставлення до цих часів.**

Характерне для Анни Зегерс не тільки накладання, а й просвічування кадрів. У цьому випадку вона близька до відтворення художніх образів, яке називають діорамою: “вид живопису, в якому зображення виконується на просвічуваному й спеціально освітлюваному матеріалі” [1, с. 222]. У повісті на кожний первинний портрет накладається другий, третій, причому в різному порядку і потім так, ніби це все, що поскладали стосом, просвітлюються одночасно з тим, що кожна яскраво виділена деталь зберігається. Вона повторюється чи не повторюється, але вона характеризує щось головне в людині. Одночасним є сприйняття людського характеру, людської долі, різночасових явищ завдяки можливості пам'яті зберігати не одиничні факти, а їх поєднуючи, зіставляючи.

Певним стимулом до такого складного зображення було знайомство Анни Зегерс із мексиканськими фресками. Вона писала: “Я у

цій країні багато чому навчилась. Мексика – це країна, в якій в той час, коли я там жила, головним засобом вираження думок було образотворче мистецтво. Творці мексиканських фресок зображали все, що відіграло якусь роль у революційній історії їхнього народу і в його відчуженні та мисленні” [цит. за 1, с. 227].

Думки про мексиканське мистецтво докладніше викладені в статтях “Час, втілений у живопис” і “Дієго Рівера” (1947–1948 роки). У них, як зазначає Т.Л. Мотильова, “йшла мова не лише про художню оригінальність і досконалість мексиканських фресок, а й про їхнє суспільне просвітницьке значення, бо вони створювались тоді, коли переважна більшість народу була неграмотна... Фрески довго заміняли мексиканцям книгу, допомагали їм розібратися в ході національної історії і в сучасності <...> На мексиканських фресках зникаються різні історичні епохи” [1, с. 227]. Т.Л. Мотильова цитує А. Зегерс: “Тут час подано в такому чистому вигляді, що стає позачасовим. І цей час, втілений в живописі, такий не заплямований пороками, честолюбством, безсиллям, що він і є чисте мистецтво” [1, с. 227-228].

У цих фресках Анна Зегерс, можливо, також знайшла підтвердження свого мисленнєвого експерименту (термін належить А. Стофу [5]) щодо одночасності сприймання часу пам’яті, як, наприклад, у цьому абзаці: “Фонтан і платани були насправді давно вже знищені, однак дітям те не заважало гратися, бо і їх давно вже спостигла смерть у підвалах навколишніх будинків. І сама маленька Тоні, що тепер пирскала на всіх водою.., загинула разом зі своєю донькою, такою ж малесенькою, як і вона тепер, і в цьому ж будинку, що перейшов їм згодом у спадщину від батька” [1, с. 124].

У часі пам’яті своє місце займає поруч із теперішнім часом, минулим і “майбутнім у минулому”, ще і “**можливий час**”, те, що повинно було б бути, коли б не було війн і фашизму. Авторка широко використовує слова-зв’язки, які вказують на існування чогось, що могло би бути, що могло б не бути чи бути іншим: тепер, свого часу, тоді, потім, коли; на умовність подій, на їх бажаність і небажаність: якби, як, коли б; на послідовність дії і руйнування її: хоча, навіть, зате, одначе, поки що. Вони поєднують чи протиставляють часи в одному реченні, у двох, трьох реченнях, в одному абзаці, допускаючи різкі переходи між різними площинами часу. Причому тут постійно порушується хронологічний порядок. “А потім вона (Маріанна) однією рукою обняла за шию подругу... Тепер мені здалося неймовірним те, що мені розповідали і писали про обох. Коли Маріанна так дбайливо придержує гойдалку для Лені і так по-дружньому, обережно повитягала у неї травинки з волосся і навіть обійняла її за шию, то неможливо, щоб вона потім так різко і холодно відмовила Лені в товариській послугі... Тепер обидві вони... йшли обійнявшись, притулюючись скронею до скроні” [1, с. 104] (підкреслення моє. – Н.К.). І кожен раз наголошується на тому, що якби не було війни і якби не загинув Отто, Маріанна була б щасливою дружиною чесною, хорошою людиною, яким був Отто, не вийшла б заміж за есесівця, не повелася б так зі своєю найкращою подругою. Так само, якби не загинув на Першій світовій наречений Іди,

вона б може не озлобилась... Дитинство і час фашизму перемежуються, протиставляються контрастно і не тільки подіями, а й людськими стосунками, мораллю, тому доречним є це часте вживання слів "тоді – тепер – пізніше – зараз" і "якби". Набувають особливої ваги слова: майбутній, майбутня, майбутні: тоді Лені не здогадувалась, *"як багато майбутніх ворогів зараз оточує її в саду"* [1, с. 117].

Форми умовного способу дієслова, які є за своєю природою поза конкретикою часу, допомагають створити цю ще одну площину можливого, яка постійно проводиться паралельно до існуючої. Протиставляється тій реальності, яка, на думку авторки, не має права на існування, те, що могло б і повинно було б бути: *"А коли б Отто Фрезеніус повернувся живий з війни, він би не став ні штурмбанфюрером СС, ні довіреною особою в гауляйтера. Риси чесності й справедливості, що вже тоді проступали на його ще хлоп'ячому лиці, немовби говорили, що Отто наказані такого роду кар'єри й професії"* [1, с. 113].

Особливо чітко одночасність на основі подвоєння виступає на кінцевих сторінках. Тут немає попереднього накладання часів, тут вони існують як дві плівки, що розгортаються паралельно в часі пам'яті. На одній зображене повернення Нетті з прогулянки в рідне, знайоме до дрібниць своїм побутом, звичаями місто Майнц, де її чекає матінка на балконі (це навіть ніби окремий вставлений жанровий образок). На другій зафіксоване те, що вона вже знала з преси, фотографій, повідомлень: місто Майнц перетворене в руїни. В одне вона хотіла вірити серцем, друге змушена сприйняти як страшний факт.

Місто існує у світі пам'яті одночасно як неушкоджене і як зруйноване. Борються два стани почуттів, які є одночасними і дають про себе знати з різною інтенсивністю. Один – це подарована часом пам'яті радість повернення з прогулянки в рідне місто: *"Переді мною поволи вимальовувалися щораз чіткіше обриси рідних вулиць, гребені дахів, церковні шпиль, ще цілі і такі рідні, як ото давно відбігли вкупі із дитинством краєвиди із казок та пісень"* [1, с. 122]. Коли вона дивилась на місто очима Нетті, вона не бачила там *"жодної пробоїни в стінах, жодного сліду від пожежі"* [1, с. 122], чути було дзвони собору, церква святого Крістофа не була зруйнована, будинки, сходи, фонтан, вулиця, якою вона завжди йшла додому, та *"два великі ясені на ній, цілісінькі, незнищенні, праворуч і ліворуч вулиці підносилися вгору, змикаючись гіллям, мов колони тріумфальної арки ... білі, червоні та сині кружала клумб..."* [1, с. 126] – усе було, як раніше. І не тільки будівлі, вулиці, а й ритм і звуки життя на цих вулицях були такими знайомими до дрібниць, крамниці щойно зачинялись, люди повертались з роботи, у кімнатах бряжчали тарілками, готуючись до вечері. А. Зегерс завжди у, здавалось би, звичайний опис буденного життя вставляє деталі, завдяки яким візуальна картина конкретизується й оживає, отримує свій колір і тон, певний місцевий чи національний колорит, як, наприклад, ця згадка про звуки, як за всіма дверима, замість розкачувати, ритмічно розпліскують між долонями тісто.

*"День шкільної прогулянки, – підсумовує письменниця, – здався мені водночас і загубленим, і мовби заново віднайденим"* [1, с. 122].



Слово “водночас” є ключовим у часопросторі пам’яті, можна сказати – в загальній часопросторовій поетиці цього твору в цілому.

Наростає інтенсивність різко протилежних почуттів радості і страху. І тут наступає **повернення до реальності часу теперішнього**.

Початок зійшовся з кінцем. Коло зімкнулося. Прозвучав останній акорд. Однак праця думки не припинилась: *“Я питала себе, як я маю віднині збавляти час, бо відчувала тепер нескінченний плин часу, нездоланий, як і повітря. Ще з дитинства нас привчали, замість покірливо віддаватися у полон часові, опановувати його в той чи інший спосіб”* [1, с. 129]. Завданням письменниці стало **опановувати час пам’яті творчістю**.

1. *Зегерс А.* Легенди про Артеміду та інші новели / Перекл. з нім. М. Кагарлицький. – К., 1971. – С. 98-129.
2. *Мотылева Т.Л.* Анна Зегерс. Личность и творчество. – М., 1984. – 399 с.
3. Словник іншомовних слів / За ред. член-кор. АН УРСР *О.С. Мельничука*. – К., 1974.
4. *Seghers A.* Der Ausflus der toten Mädchen Erzählung. – Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1967.
5. *Stoff A.* Fabuła jako zapis eksperymentu myślowego // *Studia z teorii literatury i poetyki historycznej*. – Lublin, 1997. – S. 136-150.

### Summary

Ann Zeghers’s artistic “discoveries” is considered, that is the referents of her to the chronotop of the memory, in which all the times naturally act and there is simultaneity of their display. This gave a unique opportunity of the writer to insert a social-historical time of Germany in first half of the 20-th century in to a small narrative.

**Key words:** Ann Zeghers, the chronotop of the memory, social-historical time.

Стаття надійшла до редколегії 20.11.2006