



на гострі предмети, була і є ранимою, не відчувала й не відчуває наближення смерті. Переповнена життям, вона втішається розкошами грішного суходолу і тужливо дивиться в небеса” [2, с. 6].

Безумовно, інтимна лірика Дмитра Павличка не вичерпується трилогією “Пахощі хвої”, “Таємниця твого обличчя”, “Золоте ябко”. Перспективи наших подальших досліджень ми вбачаємо передусім у вивченні циклів “Львівські сонети”, “Сонети подільської осені” та “Білі сонети”.

Література

1. Маковей Г. Еротична лірика Дмитра Павличка (збірка “Золоте ябко”) / Г. Маковей // Слово і час. – 2002. – № 11. – С. 50–57.
2. Павличко Д. Золоте ябко: [поезії] / Д. Павличко. – К.: Основи, 1998. – 207 с.
3. Павличко Д. Пелюстки і лоза / Д. Павличко. – К.: Дніпро, 1964. – 347 с. – (Вибрані твори).
4. Павличко Д. Сонети: Світовий сонет / Д. Павличко. – К.: Генеза, 2004. – 536 с.
5. Савчин Т. О. Сонети Д. Павличка. Поетика жанру: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філологічних наук: спец. 10.01.01 “Українська література” / Т. О. Савчин. – К., 1999. – 20 с.

Tetiana Shylovska

Dynamik of intimate motive in the poetry by
Dmytro Pavlychko

The means of poet's artistic-image system are studied. Dmytro Pavlychko's erotic lyric poetry is defined as an original phenomenon in the Ukrainian poetry of the XX century.

Key words: erotic motives, intimate lyric, lyric hero, image-symbol.

Татьяна Шиловская

Динамика интимного мотива в поэзии
Дмитрия Павличко

В статье исследуется динамика интимного мотива в поэзии Дмитрия Павличко, изучаются средства художественно-образной системы поэта. Эротическая лирика Дмитрия Павличко рассматривается как оригинальное явление в украинской поэзии XX века.

Ключевые слова: интимная лирика, лирический герой, образ-символ, эротические мотивы.

Надійшла до редакції 26.10.2009 р.

Богдан Стороха

УДК 821.161.2:321.64

DIE ANDERE SEITE: ПОДОРОЖ У ЗАБУТТЯ. ЛІТЕРАТУРА “ТЕМНОГО” ДЕКАДАНСУ

У статті “Інша сторона: подорож у забуття. Література “темного” декадансу” розглядається питання функціонування декадентських символів в романах Ж. К. Гюїсманса, О. Мірбо, П. Лоті та А. Кубіна. Автор статті зосереджує увагу на семантиці сну, смерті, насолоди у відображенні занепаду в літературі “зламу віків”.

Ключові слова: модерн, декаданс, колоніальна література, роман, естетизм, символ.

У контексті визначення сутності постмодерністського мистецтва в літературній критиці протягом останніх десятиліть тривають дискусії щодо явища модерну, визначаються його виміри соціально-

го та культурного характеру. Значний внесок зроблений зарубіжними дослідниками, такими як П. Зіма, С. Вьєтта, Ю. Петерсен. Ж. Ле Ріде. Поряд із працями загальнотеоретичного характеру література кінця ХІХ – початку ХХ століття отримує аналітичне осмислення в роботах Г. Р. Брітнахера, М. Фаріна, А. Гевіг, К. Магіса та інших.

Рівень теоретичного осмислення зарубіжної літератури декадансу у вітчизняних працях за часів Радянського Союзу визначався маркуванням такої літератури як “занепадницької” і малоцінної; втрату актуальності й фактично повне забуття цих творів наприкінці ХХ століття, їх неартикульованість в теоретичних і критичних роботах не





можна порівняти з популярністю, накладами та знаністю, наприклад, О. Мірбо чи П. Лоті в Російській імперії до 1917 року, що й зумовлює актуальність цієї роботи.

Об'єктом дослідження виступають романи французьких і німецьких авторів кінця XIX – початку XX століття. Метою є визначення стилістичних, сюжетних і поетологічних особливостей цих творів, котрі стають визначальними для поезики літератури декадансу.

Певна тавтологічність, закладена в назві, не повинна вводити в оману: інша сторона, інший бік і забуття – ці вислови нібито апелюють до одного й того ж самого, зникнення, смерті, небуття, але, тим не менш, стосовно культури кінця XIX – початку XX століття вони позначають відмінні модуси існування, трансформацію і те, що пізніше вже буде Х. А. Борхесом назване “садом стежок, що розходяться”: людина будь-якого часу, а періоду *fin de siècle* особливо, вирушала в культурному просторі у свою подорож ніби з одного й того самого місця, але потрапляла у відмінні ландшафти, гублячись у своїй нескінченній самотності. Цей сад став місцем, де поєдналися як прекрасні ідеалістичні спогади минулого, так і всі хвороби сучасного і жахні привиди майбутнього [12, с. 280–316].

Наша ситуація початку нового століття, пов'язана із змінами в соціальному, політичному, культурному аспектах функціонування суспільства, надзвичайно подібна на ситуацію, яка в культурології та літературі називається терміном “модерн”, хронологічно вимірюваний від останньої третини XIX століття до 1914 року, коли історія Європи здійснила карколомний поворот [9, с. 3–24]. Існує думка, вже закріплена на рівні наукової метафорики, про “тривале XIX століття”, обмежене 1790 роком і початком Першої світової війни [16, s.1]. Модерн – це останній інтелектуальний злет свідомості до катастрофічного досвіду XX століття; одночасно це період остаточного виснаження й відкриття в собі, у своїй психології тотального прагнення до смерті й руйнування. З. Фройд, відкривши в людині підсвідоме, вивів страхи, хвороби та неконтрольованість емоцій на поверхню, хоч передчуття цього в культурі було відоме й раніше. Та саме в період історичного міжчасся, у момент відсутності подій і глобальних катастроф економічного, соціального, мілітаристського плану суб'єкт із особливим ентузіазмом піддається самозаглибленню, котре майже завжди стає шляхом до руйнування.

Образом, яким починається декаданс у європейській літературі, є “агонія сонця” – стан призупиненого часу, неймовірного багатодітності й палітри настроїв, відтінків втомленого розуму й виснаженого тіла. Покоління митців та інтелектуалів обертає погляд назад, на минулі епохи, у першу чергу на Ренесанс, – і, звертаючись до теперішнього, робить висновок про діяння колишніх “отців”, на яке генерація “синів” вже нездатна. Характеризуючи Г. Д'Аннуціо, корифея італійського модерну, Г. фон Гофмансталь, також чільний діяч австрійського літературного простору, говорить про спадщину минулого, інтер'єри, речі, тканини, аромати, обіцянку неземних насолод, але – про безсилля свідомості, котра не може жити в дії, надаючи перевагу фантазії, візіонерству, смутку за недосяжним.

Власне, образ кінця XIX століття зосереджується саме на цій констатації печалі, втоми, безсилля, безплідності, напівсну – на житті сновид і тіней на полях асфоделей, але ще до того, як вони випили ковток води з Лети, ріки забуття. Ця “слабосильна миролюбність” – лише один бік модерну і декадансу, а інший, більш замовчуваний, більш темний, більш загрозливий, – це світ протистояння біблійному космосу, усвідомлення та багатоманіття форм гріха. Благочестя виснажує, а гріх додає азарту: життя в злочині, життя гріхом – це можливість підтримки динаміки, руху, мобільності. Так Зло як тема мистецтва стає можливістю втримання вітальності, життя не вивірюється із злодіїв, поки вони не відбирають його собі самі або ж не стають жертвою на двобої з противником. І зустрічають таке протистояння з радістю, розкриваючи йому і тіло, і душу – аж до повного припинення існування. У час модерну, фактично, остаточного помирає Бог, якому виносить вирок Ф. Ніцше, але натомість йому на зміну з глибин землі виходять привиди минулого, боги і демони, померлі герої та мовчазні душі, звірі починають говорити, а рослини – навчати філософії, проте ніщо не дає надії на порятунок: надаремно М. Фуко серед періодів змін епістем та організації мови називає останнім часом кінець XIX століття, коли література знову пізнає ірраціональність слів [11, с. 78–80]. Світ має померти, і єдине розумне, що може зробити людина, – це повною мірою віддатися плиннові життя навколо неї, дивитися, як вода поглинає, а провалля затягує (“Якщо довго вглядатися в безодню, безодня починає вглядатися в тебе”). А навколо цього буйним квітом розцвітає література, в останньому





пориванні щирості, напіврозчарована в тому, як вона говорить, фіксує всі етапи занепаду, цих сходинок у темну безодню, де кожен стає ніби Еврідіка, за якою вже ніколи не повернеться Орфей, ніби Персефона, котра ніколи не побачить землю і тому може видушити з себе лише розпачливий плач.

Декадентське сприйняття оточуючого впливає на наше життя набагато сильніше, ніж ми можемо собі уявити. Це не тема, закрита разом із завершенням “довгого ХІХ століття”, але темна безодня символів та їх поєднань, які простежуються і нині й не мають жодних причин зникати, субкультурні способи представлення себе у наш час – це безпосередні плоди декадентства ХІХ століття, якщо не своїм ступенем відкритості та вседозволеності, то духом і філософією.

Імена, важливі в цьому контексті, – Ж. К. Гюїсманс, П. Лоті, О. Мірбо та А. Кубін. Світ сутінок, ночі, візіонерства, гріха, занепаду, катастроф, утілення найпотаємніших і найбільш фантастичних мрій – як в голові однієї людини, так і на просторах безкінечного могутнього, незрозумілого далекого Сходу – і невимовного екстазу від споглядання цього багатоманіття вражень концентрується в творах зазначених авторів; найцінніше, що приходить і що лишається, – це не коштовності матеріальних скарбів, а скарби коштовних спогадів. Фантазія і пам'ять – це найбільша скриня, яка може вмістити весь світ, вони також майстерні ювеліри, які перетворюють будь-який камінець на прикрасу та квінтесенцію краси. Р. М. Рільке в романі “Записки Мальте Лаурідіса Брігге”, визначаючи для свого героя розуміння сутності поезії, пише: “Я гадаю, мені таки треба починати працювати, адже я вчуся бачити <...>. Ах, віршами зроблено так мало, якщо почати їх писати так рано. З цим потрібно чекати і накопичувати знання і його солодощі протягом усього життя, якомога довшого життя; тоді, зовсім наостанок, може, і будуть написані хоча б десять гарних рядків. Бо вірші це не почуття, як вважають люди (і замолоду їх достатньо), – це досвід. Заради одного тільки вірша треба побачити багато міст, людей і речей, треба знати тварин, треба відчути, як летять птахи, знати ті рухи, якими квіти відкриваються на світанні. Треба мати змогу пригадати дороги в незнайомих місцинах, неочікувані зустрічі і прощання, які повільно наближаються, – дні дитинства, ще не навчені; батьків, котрим завдається біль, коли вони кому дають радість, а її не помічаєш (то була радість для когось

іншого); дитячі хвороби, що так дивно починаються, багаті глибокими і темними перетвореннями; дні в тихих, спокійних кімнатах; і ранок коло моря – і море взагалі – моря, ночі під час подорожей, що з шелестом відпливають з усіма зірками, – і ще цього не досить, коли думати тільки про це. Потрібно мати спогад про ночі кохання, не схожі одна на іншу, про крики вагітних і легких білих породіль, які замикаються в собі. Побувати треба і поруч із помираючими, і сидіти коло мертвих у кімнатах із відчиненими вікнами та уривчастим шумом. І навіть цього ще не досить, щоб мати спогади. Треба навчитися їх забувати, коли їх стає занадто багато, треба мати велике терпіння чекати, щоб вони повернулися. Бо самі спогади – це ще не те. Тільки коли вони входять у кров, стають поглядом і порухом, безіменними та невідірзаними від нас самих, лише тоді може статися так, що однієї обраної години серед них постане перше слово та вийде назовні” [20, с. 25–27].

Шарль-Марі-Жорж Гюїсманс, відомий як Жоріс-Карл Гюїсманс (1848–1907), вірогідно, найбільший естет, декадент, одноосібник від літератури, є водночас як найбільш спірною, так і найбільш оригінальною персоною в контексті свого часу та фігурою найпотужнішого впливу на сучасний йому та пізніший літературний процес. Уже самі назви його романів, “Навпаки” [2], “Там, внизу” [3], “Собор”, “Притулок”, постулюють відмінність як життєвої позиції, так і естетичних засад творчості від тогочасного літературного контексту, у першу чергу натуралістичного під проводом Е. Золя. Зобразивши, найбільш життєвий образ декадента в романі “Навпаки”, він пориває з колом натуралістів та в першу чергу Золя, котрий звинуватив його в злочині проти справи натуралізму [15, с. 415]. Роман “Там, внизу” стає своєрідним гімном сатанізму в його філософській інтелектуальній іпостасі – і через два роки після виходу роману Гюїсманс відмовляється від своїх поглядів, повертається в лоно католицької церкви та складає обітницю монаха, що віддзеркалюється в його романі “Собор”; він присягається вести праведне життя і відходить, примирений із світом і церквою. Цікавим є не цей несподіваний поворот, а логічність та послідовність кроків, здійснених ним у ту епоху, яка дозволяла фактично все. Як посеред маскарадного світу, із перевдяганнями, масками, перенасиченими інтер'єрами поступово розвивається оголеність як форма маскарадного костюму, так приблизно в цей



час починає зароджуватись та поширюватись нудизм в Європі: центром стає мистецька колонія Монте-Веріта [16, с. 208–210]. Так і задушливий світ церковних пут та обітниць, реставрації тотальної клерикальності світо не пишно різноманітними ересьями, спіри-тизмом, модою на екзотичні культури (пізніше, на початку ХХ століття, гімном цьому в літературі стане вельми оригінальна інтер-претація древніх культів у літературному спадку Г. Ф. Лавкрафта).

Роман “Навпаки” стає вже в період публікації переможним стягом декадентства. Штучність та перенасиченість “другою природою”, мистецтвом у чистому вигляді, як би неприродно вони не виглядали, не вимисел, а наслідування життя, проте зв’язок між життям і літературою затемнюється: вже не можна з певністю сказати, що ж було “спочатку”, але в співвідношенні літературного і реального протиставлення та детермінація вкрай зрідка можуть мати місце. Створюючи свого героя, графа Дез Есента, Гюїсманс окреслює не інтелектуальний конструкт, а великою мірою портрет реального графа Робера де Монтескью-Фезензака [1, с. 422–437], есенціального денді, звідки, власне, і походить ім’я героя, цілком та повністю зануреного у світ краси та відчуттів, гіперчутливості – без необхідності зіткнення з реальним світом.

Дез Есент, аристократ, нащадок майже зниклого роду, останній його представник, віддаляється від життя, від його спокус та насолод, зачинається в будинку, інтер’єр якого спроектований ним самим, і після нетривалого періоду усамітнення помирає. Ось, власне, і весь сюжет, проте сюжет – фабула – події не відіграє, фактично, жодної ролі у творі, подібного на який не існувало до появи роману Гюїсманса. Романна форма тут, перетворена на форму філософії, естетична позиція письменника стають джерелом розповіді, дають поштовх європейській літературній традиції модерну оповідати без розповіді, перемістити акценти з переповідання подій на систематизацію станів та “архівізацію” знання. Бо “Навпаки” – це один із найбагатших романів-каталогів культури, свідоцтво не лише сучасності, але й глибинного зв’язку з минулим, котре само по собі – джерело невимовних насолод.

Деякі розділи роману зосереджують увагу на кольоровій палітрі інтер’єрів і тих матеріалів, якими здійснюється покривання стін; на алкогольно-музичних асоціаціях та можливості сприйняття музики через ви-

шукані смаки напоїв; на рослинах і квітах, а також перетворенні місця свого проживання на оранжерею, де кожна квітка своїм походженням, виглядом і – що важливо – назвою, отримує належне місце в будинку; на книгах та їх одиничності, оригінальності, ексклюзивності (так, улюбленим томиком є книга віршів Маларме (невипадковий і великою мірою прозорливий крок автора) в палітурці з білої шкіри, перев’язана чорною та рожевою стрічками); на парфумерних вишуканих ароматах, а також зв’язку змін літературної традиції та моди на аромати; на одязі, відповідність котрого цілям, географічним напрямкам має дотримуватись максимально послідовно, щоб не створювати дискомфорту та не перетворювати споглядання людини на тортури; на деградації пізноримської літератури та баналізації проповідницької літератури з епохи середньовіччя до ХІХ століття; на перевагах живопису Гюстава Моро над іншими художниками; на коштовностях. Пройшовши коло матеріальної культури, витягши з архівів культурної пам’яті її найбільш рідкісні та найвишуканіші ноумени (дю Канж, Квін-тов Енній, Фабиус Фульгенцій, Опелій Север, Макрін, Арнобій, Целій Фірміан Лактанцій, Марцелін Аміан, Ілер де Пуатьє, Пруденцій, Сідоній, Алкуїн, Родогунд, Святий Колумбан, Людовік Доброчесний, Калло, Гондебальд, Євтихій Шарден, Сент-Аман, Баур-Лорміан, Ван Остаде, Д’Обін’є, Лебрен, Дюпанлу, Вейо, Мюрже, Феваль, Барбе Д’Оревільї, Дранті, Марчело, Жомелі, Святий Іларіон, Амвросій Медіоланський), філософствувавши з приводу того, як добре було б перевести харчування на спосіб за допомогою клізми, щоб позбавитись непотрібного плебейського контакту з м’ясом, котре потрібно кусати та гризти, Дез Есент помирає, тихо та вишукано, від абсолютно невишуканої хвороби.

Найбільш показовим фрагментом роману, найбільш метафоричним, стає фрагмент із черепахою. Сидячи в кімнаті перед коминном, Дез Есент розглядає новий килим і раптом приходить до висновку, що темна колористика не зовсім відповідає духу кімнати, і що світла пляма, якщо вона буде ще й рухатися, освіжить враження. Як це втілити? – він купує черепаху, проте її панцир недостатньо світлий та сяючий, тому логічним виглядає бажання героя інкрустувати його. Після чого настає багатосторінковий період розмірковувань про філософію коштовного каміння, його символіки та кольорових варіацій. Кінець кінцем, тваринку відносять до ювеліра і



через деякий час повертають назад у повному блиску королівських розкішних обладунків. Дез Есент у захопленні, проте черепаха категорично відмовляється рухатися. Спочатку це не викликає стурбованості, але під кінець дня герої виявляє, що вона таки здохла. Після чого фінальною реплікою розділу та й фрагменту взагалі стає неперевершена фраза “Вона не витримала цієї краси!” Алеггорія перемоги краси над буденністю буде неповною, якщо не зазначити, що фрагмент практично без змін узятий із реального життя, а ініціатором його стала сестра письменника Т. Готьє [1, с. 426].

Абсолютність цієї метафори стає викінченим втіленням стану, котрий у ХХ столітті розів’ється далі. Коштовність, коштовний камінь, карбункул, кристал взагалі в символіці культури завжди є концентрацією духу, есенціальним втіленням ідеї; він притягує до себе як світло, так і увагу, в блисків коштовностей – мерехтіння ідей та думок [17]. Блиск панцира – це блиск поверхні, мерехтлива байдужість естетики й дух зневаги то того, що ховається всередині та на споді. Так, герой поетичного циклу австрійського поета С. Георге Алгабал, римський імператор Геліогабал, під час милування птахами наказує вбити одного раба, його кров, ясно-червона, розливаючись вистеленою зеленим каменем підлогою, стає джерелом неймовірного естетичного піднесення – настільки, що ввечері того самого дня під час бенкету вино імператору підносять у келиху, на якому викарбовано ім’я померлого раба – нечувана честь, але для безіменного прислужника, котрий помер, щоб уславити красу. Коштовне каміння називатиме розділи роману Г. Г. Еверса “Вампір”, концентруючи вампірськи-садистичні ритуали у вигляді прозорого сьйва [14]. Блакитне світло з однойменного фільму Лені Ріфеншталь (1931 р.) стане і виразом чистого поривання героїні до прекрасного, і знаком кривавих жертв, оскільки світлими місячними ночами молоді чоловіки спокушатимуться містиккою кольору, будуть намагатися дістатися до коштовних кристалів, але помиратимуть, зірвавшись із скель. Краса стоїть понад мораллю, естетичне не знає милості – мабуть, цей урок декадансу найбільш повно пронесений кризь усе ХХ століття і не вичерпався на початку ХХІ-го.

Роман “Там, внизу” більш насичений подіями, у ньому представлено коло героїв, один із яких, Дюрталь, пише роман про Жіля де Ре, зловісного Синього Бороду.

Тема сатанізму, безбожжя, наруги над знаками релігійності переплітається в романі з нескінченими бесідами героїв про символіку церковних дзвонів, містику лиття металу та здатність дзвонів лікувати хвороби. У цей інтелектуальний суп додається дешиця еротики трохи перверсивного характеру: Дюрталь переживає любовну пригоду з приятелевою дружиною, котра, у свою чергу, знаходиться в близьких взаєминах із каноніком Докром, а той, за неперевіреними чутками, практикує сатанізм. Пристрасть Дюртала в стосунках із коханкою, Гіацинтою Шантолув, підтримується великою мірою перспективою потенціальної участі в чорній месі, котра виявляється фарсом, більш схожим на марксистську проповідь, ніж на викликання Князя того світу. Фантазія, підкріплена історичними відомостями, дозволяла Дюрталю до відвідування чорної меси здійснювати вельми соковиті розповіді та описи жахів, учинених Жілем де Ре; насичені деталями розповіді про вбивства нем дітей, про перерізані шиї, гвалтування, некрофілію – і водночас про сльози каяття перед смертю, виснажуються після відвідування чорної меси. Завершується також і любовна інтрижка з мадам Гіацинтою. Розчарування захоплює героя, роман про Жіля де Ре добігає кінця; залишаються лише церковні дзвони, єдина “вічна незмінна цінність”, радість доброчесності та вирок суспільству, здійснений памфлетом, котрий нібито вселяє надію на можливість суспільних змін, але водночас звучить як знуцання над можливістю таких змін взагалі. Героєві залишається втоматися. А читачеві – екскурсії в будівництво соборів, лиття дзвонів та – знову – в містику коштовного каміння: “агат і сердолик веселят, топаз утешає, яшма исцеляєт болезни изнурительные, гиацинт разгоняет бессонницу, бирюза предотвращает падения или ослабляет их силу и, наконец, аметист рассеивает опьянение. Католический символизм в свою очередь устремляется на камни и рассматривает в них символы христианских добродетелей. Сапфир выражает возвышенные упования души, халцедон – милосердие; сердолик и оникс – чистосердечие; берилл олицетворяет мудрость богословия, гиацинт – смирение; рубин укрощает гнев, а изумруд знаменует несокрушимую твердость веры” [3, с. 342].

Разом ці камінці складають неймовірну палітру фарб, мінливу та мерехтливу, інкрустацію, мозаїку, каталог, опис не лише каміння, але і психології. Перелік, нагромадження деталей, пошук знання посеред скупчення



описів, відкриття системи посеред аморфності, пишнота, блиск, тьмяність, світло й тінь, естетичне й аморальне під личиною добротності, кореляція із життям, а одночасно – іманентна, незнищенна тінь смерті; високі силуети чи то дерев, чи колон невідомих храмів – це образ герметичного, закритого, непроникного світу, що знищує сам себе зсередини, обертаючись навколо двох бажань – насолоди та вбивства, випускаючи назовні лише найвишуканіші аромати й ...найжахливіші міазми. Концентровано ця ідея виникає у вже згаданого Г. Ф. Лавкрафта: його оповідання “Пес переміщує читача в сутінковий світ двох друзів, котрі, декадентськи скуштувавши від усіх вишуканих страв земних насолод, звертаються до останньої: обкрадання кладовищ і мерців. У глибокому підземеллі, під склепінчастою стелею, висять траурні червоно-чорні матерії, коливаючись у штучних потоках повітря, до яких примішується аромат напівзгнилих лілій із могили, а часом запах тліну і праху, коло стін – черепи та мумії, надгробки й скульптурні зображення ангелів, мадонн, немовлят; у сосудах, наповнених формаліном, “експонати” з домовин [4, с. 242–244]. У пошуках цих “скарбів потойбіччя” герої випускають демона – в прямому й переносному значенні; фінал для обох – це смерть і божевілля, котре не випустить із пазурів ні на мить.

Ці самі два фінали – шлях, проторований іншим письменником, Октавом Мірбо (1848 – 1917), у романі “Сад тортур” (1899), яким він закриває хронологічно ХІХ століття [8]. Певною мірою шлях Мірбо аналогічний шляхові Гюїсманса: він також розпочав із натуралізму в літературі, якщо пригадати його “Щоденник покоївки», написаний під впливом братів де Гонкурів. Але якщо Гюїсманс у першу чергу пов’язаний із Золя, то Мірбо – корелят братів Гонкурів, його роман – це пряма аналогія до гонкурівської “Жерміні Ласерте”. Далі автором здійснюється декадентська трансформація, проте в порівнянні з Гюїсмансом – не настільки інтелектуально-витончена, скоріше, порнографізована в тому значенні, якого в середині ХХ століття надавав цьому Г. Брех: порнографія – гра на інстинктах публіки, загравання з нею неприпустимими засобами, це використання несмаку задля досягнення популярності, що в свою чергу стає джерелом псевдофілософії та фарисейства. Він, Мірбо, – “декадент для бідних”, але тим самим структура його роману більш чітко та неприховано виявляє домінанти культури кінця ХІХ сто-

ліття. О. Мірбо далекий від цих міркувань, як далекий від гри на “низьких бажаннях”, що стало стилістичною ознакою вже згаданого Г. Г. Еверса в його романах “Учень чарівника”, “Вампір”, “Альрауне”, “Хорст Вессель”.

Перебуваючи у Франції, герой роману Мірбо знайомиться з прекрасною і загадковою дамою, котра повертається додому в Китай, де вона, вдова, проживає в повному комфорті й розкошуваннях. Герой, захоплений її вродою, слідує за жінкою – пливе в Китай, там знайомиться з особливостями місцевого судочинства й покарання після вироку. Тюрма примикає до величного прекрасного саду, посеред нього здійснюються різноманітні тортування злочинців, обставлені з невмовним шиком. Спочатку захоплений, а потім нажаханий, герой переконується в повному моральному занепаді своєї коханки й тікає з чудовного, благословенного краю. Читач не одразу розуміє трансформацію розповіді. Спочатку це розмова у вишуканому салоні, темою якої є велич людини, котра має право на вбивство. Хіба це не логічно? – питає герой та автор, адже полювання, невід’ємна частина культури, – це те ж саме, тільки спрямоване на тварин. Проте – і це важливо! – полювання і вбивство не має відбуватися під впливом низького інстинкту, адже тим самим нівелюється людська природа; велич суб’єкта – в мисленні, котре облагороджує вчинок: “Убиваючим без изящества, без ума, под влиянием грубых импульсов и лишенных всякой психики, – вот для таких опасно совершать убийство... Человек интеллигентный и рассудительный может, с невозмутимой ясностью, совершать всевозможные убийства, какие только пожелает. Он уверен в безнаказанности... Ищренность его комбинаций всегда превзойдет рутину полицейских розысков и, смело можем сказать, бедность судебного разбирательства, которыми забавляются судебные следователи... В этом деле, как и везде, мелюзга платится за великанов...” [8, с. 9].

Полювання для нас стало предметом особливої уваги, як і всі знаряддя та ритуали, які супроводжують його, щоб потім завершитися трапезою з дичини. То хіба “полювання на людину” не достойне того самого, тої ж величності – і хіба канібалізм – це щось чуже людській природі? Не дивно, що така трансформація теми влади переноситься з салону на палубу корабля, яким пливуть до Китаю герої і Клара, саме ім’я якої спонукає до ясності, чистоти й просвітлення:



– Но негров..., никогда! Я думаю, меня вырвало бы. Я знал людей, которые их ели. Они заболели. Негр неудобоварим. Между ними есть, уверяю вас, ядовитые.

Он поправился:

– Однако..., можно ли это хорошо знать, как шампиньоны? Может быть, негров Индии можно есть? [8, с. 11].

Біла людина залишається білою, особливо наприкінці ХІХ століття – в контексті колоніальної політики європейських держав; надлюдина завжди одна й та сама, а позитивістський дух століття вимагає систематизації знання й оформлення теорії, тому не дивно, що “вища” й “нижча” раси співіснують без особливого конфлікту в свідомості, створюючи своєрідний “табелі про ранги” як серед представників приматів, що мають звичку іменуватися “людьми”, так і серед плодів “другої культури”, передовсім мистецтва. Каталог мистецтва в Гюїсманса в романі “Навпаки” – це той-таки каталог тортур у Мірбо посеред каталогізованого та в деталях описаного саду екзотичних рослин, де панує півонія, імператорська квітка, вершина досконалості й ідеальна ширма для всього театру жорстокості, репетиції якого вже давно перетворили його на бездоганний спектакль. Серед півоній, вони квітнуть без упину, ніби ніколи не настає зима, не настає втома стебла та пелюсток, заходиться – тут ми бачимо знову Гюїсманса – знаходиться дзвін, знаряддя найбільш вишуканих тортур: “ни жгущее раскаленное железо, ни рвущие клещи, ни клинья, раздвигающие суставы, разрывающие жилы и ломающие кости, как деревянные палки, не могут произвести больше разрушений на органах живого тела и наполнить мозг большим ужасом, как невидимый и нематериальный звук колокола, становящийся всеми известными орудиями мучения, терзающий все мыслящие и чувствующие органы человека, исполняющий дело ста палачей” [8, с. 163].

Схід, темний, далекий, незрозумілий та невимовний, стає місцем найбільшого просвітлення й найбільшого просвітництва для західної свідомості. Своїми тортурами Китай ніби викриває Європу й окцидентальний світ у їх схильності до немотивованого, позбавленого розсудливості вбивства, базованого на прагматичі й необхідності. Китай – це досконалість у прагненні перетворити ритуал на твір мистецтва. Тортури за допомогою краси нікому не цікаві – так кожен чоботар може стати майстром; справжня ж майстерність у тому, щоб могли зняти шкіру, а вона

висіла на плечах, ніби підтримувана гудзиками. Потім у тюрму і сад надвечір впускають жінок, котрі прийшли помилуватися приреченими, мученими і мертвими; одночасно в саду з’являються павичі. Ці жінки в строкатих одягах і павичі в мінливому, ніби з коштовного каміння, пір’ї – одна й та сама хмара фарб і естетичного, яка живиться з мук і смерті. Не дивно, що з’являється павич: легендарний індійський раджа Акбар свого часу повелів змайструвати собі трон зі спинкою у вигляді павичевого хвоста, найбільшу коштовність сходу; від Середньовіччя павич у Європі символізує спокус, гріховність, блуд. Але логіка образу Мірбо – не в раціоналізації алегорії, не в перетворенні образу на аналіз і мораль, а в перенасиченні простору оповіді розкішшю краси, болю, смерті. Естетичне перемагає, краса незнищенна, вона аморальна й надмірна, досконалості немає меж, і той, хто слугує красі, повинен бути готовим піти до останньої межі, навіть свого – і чужого поготів – життя. Зосередженням цих рис у романі стає героїня Клара: “В ней нет ни одного положения, ни одного жеста, ни одной дрожи, нет шелеста ее платья, рассыпавшихся волос, которые не кричали бы о любви, которые не источали бы любовь на все существа и на все вещи вокруг нее. Песок под ее ножками кричит, и я прислушиваюсь к этому крику песка, который является криком желания и как бы поцелуем, в котором я различаю ясно произносимое имя, которое везде: в скрипе висельниц, в стоне умирающих” [8, с. 234].

У цьому романі Мірбо концентрує образ, який тривожив свідомість чоловіків fin de siecle найбільш виразно, конкретно, без зайвої символізації та натяків: це *femme fatale*, образ жінки, яка, починаючи з Середньовіччя, – посуд гріха, безпосередній зв’язок із дияволом, потойбіччям, джерело насолоди, болю, кошмару, злочину, вишуканості, багатолікості. Це Піаццента Шантолув Жоріса-Карла Гюїсманса, Градіва Фредеріка Енсена, Саломея Оскара Вайлда, Біла Княгиня Райнера Марії Рільке, Антігона Гуго фон Гофманстала, Ванда фон Дунаєв Леопольда Захер-Мазоха, його ж Мардона. Це “Леді Ліліт” Данте Габрієля Россетті, його “Мона Ванна”, “Юдита” Густава Клімта, “Наречена вітру” Оскара Кокошки, “Саломея” Густава Моро та “Саломея” Ловіса Корінта. Вона пізніше стане героїнею “Локону Медузи” Г. Ф. Лавкрафта, “Ламіі” Джона Уотерхауза, жінкою-роботом Марією в фільмі Фріца Ланга “Метрополіс”, фатальними красунями з фільмів жахів 60–



70-х років ХХ століття. Їх іконографія безкінечна, але говорить про одне: непереборний страх чоловіка перед ними, перед насиллям, котре ховає в собі неоднозначна природа, що може повернутися як обличчям Афродіти чи Артеміди, так і вампірським посміхом Гекати, вперше пізнаним у літературі в “Нареченій з Коринту” Й. В. фон Гете.

Проте не все так жахливо, як видається, коли послідовно промовляється сугестивний ряд саме таких образів. Є інший бік, не так наближений до людяності, проте не менш віддалений географічно. П'єр Лоті, французький письменник того самого періоду, представник непереборного колоніалізму “з людським обличчям”, у своїх романах із життя білого чоловіка з Європи в Туреччині (роман “Азіяде” [19]), Африці (“Роман одного спагі” [7]), Таїті (“Весілля Лоті. Рараю” [6]), Японії (“Пані Хризантема” [5]) зображує без ескалації жорстокості, проте з повним відчуттям декадентського духу, світ краси та насолод, а також притаманної речам непереборної печалі та незнищеного смутку.

Для кожного твору характерне поєднання одних і тих самих елементів, які утворюють белетристичний аспект книг: головний герой, який за примхою долі та своєї професії моряка (виняток становить лише “Роман одного спагі”) опиняється в екзотичній країні, де на нього чекає любовна пригода з місцевою жителькою. Кожна історія завершується трагічно – кінцем кохання, перерваним обставинами, а в деяких вторах – смертю протагоніста.

Характерною для свідомості суб'єкта в обставинах невідомого екзотичного світу стає певна трансформація, яку переживають статі у творах. При константних вихідних ситуаціях, “чоловік цивілізації – жінка нецивілізованого світу”, персонажі характерологічно тяжіють до протилежних психологічних реакцій та розвитку індивідуальності: екзотичні обставини героїв завжди ведуть до певного розслаблення та своєрідного розчинення протагоніста в новому світі, у той час як жіноча природа “тубілки” завжди концентрується, “твердне”, остаточно кам'яніючи в загибелі: так помирає знесилена коханням і розлукою Азіяде, помирає, пройшовши шлях дорослішання, Рараю, гине супутниця спагі Жана, вбивши спочатку дитину, а потім отруюючи себе. Загибель жінки – чи її символізована смерть – такою “лялькою” залишається і “пані Хризантема” – супроводжується втечею чоловіка (смерть як варіант остаточної втечі в “Романі одного спагі”), нездатного

визначити власну долю та здійснити вибір, бо його горизонт затьмарений як попереду – привидами майбутніх вражень і насолод, котрі є єдиною метою цього підтримуваного вічними пошуками втомленого серця, так і позаду, бо тіні попередніх щастя і колишніх коханок тривожать пам'ять героя, отруюючи її духом порівняння.

Над чоловіком висить окцидентальний фатум, він залишає країну, бо кличуть обставини, втрата щастя – це завжди невласний вибір, оскільки “воля до вибору” не властива герою. Він – лише видимість: здатність здобувати друзів та слуг – лише зовнішній прояв героя, його презентабельності, по суті, гра на враження. Внутрішньо він є втіленням нерішучості, вічного очікування поштовху обставин. Хворобливість як мотив декадансу перетворюється на своєрідну “епідемію”: герой із Європи ніби приносить із собою хворобу Старого світу в чистоту нового простору і цим веде його до загибелі: так, в “Азіяде” більшу частину роману герой розмислює над загибеллю колишніх звичаїв під тиском новітніх обставин, а останнє – це війна, в яку втягнута Туреччина. У “Рараю” – лейтмотив загибелі королівських родів на островах і суходот, що вбивають навіть маленьких нащадків династій. У “Пані Хризантемі” – деградація місцевих дівчат та інституціоналізація “тимчасового шлюбу” з іноземцями, глибинна підкупність влади та грабування культури: свідченням цього стають не лише останні лотоси літа, які везе з собою герой із Японії, але й чотирнадцять баулів краму, доставлені з його будинку на березі на корабель. Закінчення “Роману одного спагі” справляє скоріше враження ворожнечі, протистояння, війни та зіткнення сил, де чорна земля все-таки перемагає; але Африка – це особливий випадок, і з “Подорожі в серце темряви” Дж. Конрада до першої половини ХХ століття асоціюється перш за все з поразкою європейця, аніж із його тріумфом.

Характеризуючи жіночі персонажі, тубілок далеких земель, протагоніст романів ніколи не позбавляється дещо зверхнього ставлення людини європейської цивілізації, завжди даючи принижуючі характеристики інтелектуальним здібностям жінок; семантично простежується коливання між “дикункою”, “звірятком” чи “дитинкою”. Первісність розуміється як відсутність інтелектуальності та звички замислюватися над “сенсом буття” й онтологічними проблемами. Це – звичка природного життя, інерціально традицій-



ного, нерелевантного, закоріненого в міфічній минушині. Зображаючи екзотичні світи, Лоті говорить про непотрібність праці для здобуття “щоденного хліба” або ж приналежність жінок до станів, незвичайних до роботи. Тому постійним атрибутом жінок Японії, Туреччини, Таїті та Африки стають лінощі. Млість оповиває жінку, перетворюючи її на штучний твір мистецтва, призначений для кохання та насолод. Азіяде, четверта наймолодша дружина старого грека, увесь час занурена в напівсон, а коли пробуджується з нього, то або фарбує долоні хною, або ж співає пісень, похмурих, сповнених відчуття древності. Рараю виросла без знання роботи, вона лише бавиться з подругою, купається в ручаї та прикрашає волосся квітами, а також співає пісень, складаючи їх сама, як і Азіяде. Фату витрачає гроші Жана на прикраси для себе та веде вільне, нескуте життя, присвячене лише служінню Жану та чаклуванню за допомогою любовних чар. Хризантема, лялька, куплена на декілька місяців Лоті-героєм, нічого не робить, палить свою маленьку люльку, час від часу бере до рук музичний інструмент і співає таємничих пісень, які так тішать слух протагоніста.

Загалом образ жінки в романах Лоті складається на основі протиставлення *femme fatale* як образу жінки-квітки, у котрій прочитується *femme fragile* та *femme enfant*: усі вони юні, тендітні, крихкі та чутливі, а також страждають через перспективу зникнення щастя. Лише Фату з “Роману одного спагі” вибивається з цього ряду, проте, за волею оповідача, вона проходить мученицький шлях випробувань, після чого помирає. Чоловік поруч із нею гіперчутливий, щепений, розслаблений, слабодухий, а над світами висить сокира року, яка може обіцяти лише загибель.

І, власне, до неї, загибелі остаточної, загибелі світу й виснаження, приводить останній автор із згаданих вище. Йдеться про єдиний роман Альфреда Кубіна “Інша сторона” (1909) [18], котрому виповнюється рівно сто років. Сам Кубін, вірогідно, – один із найбільш нетипових письменників, що залишили відбиток на культурі епохи. Його частково можемо порівняти хіба що з Леопольдом фон Андрианом, котрий залишив після себе лише невеликий прозовий твір “Сад пізнання” [13], але в німецькомовному ареалі став виразником всього декадентського часу, поєднавши неймовірну чутливість до свого часу та вимогу найвишуканішої словесності: до нього апелюють фактично всі письменники *fin de siècle*

й дослідники епохи. “Сад пізнання” – це архетипічний текст для понадчутливості, “Інша сторона” Кубіна – архетипний твір для періоду передчуття вибуху, який змете та знищить “старий світ”. Роман виходить 1909 року, а через п’ять років почнеться Перша світова війна. На початку 2009-го Берлінський музей здійснив великомасштабну виставку “Касандра: передчуття війни”, на ній були представлені роботи художників, створені за кілька років до Першої та Другої світових воєн, серед них була і графіка Кубіна, паралель до його роману. Він проілюстрований циклом із 51 графічної роботи, які відрізняються за духом від передвоєнних малюнків художника, проте крізь оболонку декадентського естетичного замилювання простежується наскрізне: невимовний жах та відраза – те, що прокладає місток від символізму, декадансу, югендстилю до експресіонізму перших трьох десятиліть ХХ століття.

Роман “Інша сторона” переповідає історію художника, який раптово опиняється в полі зору свого колишнього друга по гімназії, людини особливої, талановитої й цілком самотньої. Цей колишній товариш на ім’я Патера здійснив карколомну кар’єру і, ставши спадкоємцем велетенських скарбів, віддав своїй ідеї створення імперії, котра б примиряла людей та була притулком для тих, хто хоче втекти від світу та його агресії. Ця імперія знаходиться далеко в Азії, за Самаркандом, в передгір’ї Тибету; у ній є ліси, озера, ріки, болота, рівнини, села, велике місто – столиця Перле, перлина; вся країна оточена величезним муром, а в ньому – лише одні ворота. Імперія отримує цілковиту герметизацію ззовні та всередині. Бо правила життя там не передбачають жодних знаків модерного часу: господарство ведеться лише за натуральним принципом, час зупиняється, сонце не сходить і не заходить, тумани вкривають увесь світ, люди користуються лише старими речами, живуть у старезних будинках і перебувають весь час ніби в напівсні. Герой переїжджає до Перле із дружиною та залишається на три роки. Протягом цього часу дружина хворіє, нервово та фізично виснажується і врешті-решт помирає, залишивши чоловіка одного. На цьому завершується заледве третина книги, вичерпавши весь сюжет; решту займає опис величного поступового занепаду імперії, який вивершується менш величним, більш відразливим та однозначно жахливим кінцем, повним розкладом матерії у світі.

Сам Кубін народився 1877 року в місті Літомеріце в Північній Богемії, помер



1959-го, проживши довге життя, побачивши кілька воєн, вже громадянином ФРН, але сформований він був культурою та свідомістю Австро-Угорської імперії, тої, яка для нас у ХХ столітті фігурує в літературному дискурсі як “Каканія”, за формулюванням Р. Музіля з його роману “Чоловік без властивостей”. K.U.K., keiserliche und königliche Monarchie, імператорська та королівська монархія, – це останній сплеск тисячолітньої імперії Габсбургів; протягом другої половини ХІХ століття, починаючи з 1848 року, коли на престол сходить останній імператор Франц Йозеф, вона перебуває в стані повільного міфологізування життя. Імператор поступово віддаляється від реального життя, стаючи символом, але вже не живою людиною; його зображення в східних провінціях імперії, в Галичині та Буковині розташовують поруч з образами, вважаючи майже за святого. Він настільки міфічний, наскільки й незримий. Подібно до того, як герой Кубіна блукає місцем і коридорами палацу й ніяк не може знайти його господаря, так і населення імперії не бачить свого правителя, схиляється перед його іменем і образом: так у романі Й. Рота “Марш Радецького” зустріч євреїв із почтом імператора схожа на явлення якщо не Христа, то принаймні Мойсея [10, с. 297]. Блукання замком землеміра К. з роману Ф. Кафки – це пізніший відголосок на розгубленість і загубленість героя в Перле, його неприкаяності в напівмертвому світі мертвих речей і мертвих ідей. Світ імперії, створеної Патера, нелогічний, він нагадує важкі сновидіння й нав’язливі кошмари, коли з одного видіння прокидаєшся в інше, і цьому немає кінця-краю.

Уже починаючи з першого зіткнення з непооясненим, автор налаштовує читача на специфічні картини. Герой потрапляє в підземелля під старим млином (певна алузія на вітряки з “Дон Кіхота”), губиться в нескінчених коридорах, і лише кілька сірників, які лишилися в нього, – це джерело слабкого світла; проте і воно закінчується. Його переслідує незрозумілий, безперервний, загрозливий шум, який женеться за ним, не дає спокою, а потім таки наздоганяє: це виявляється неймовірно жахлива, виснажена кобила, яка жене коридорами, піднімаючи своїми велетенськими копитами неймовірний грукіт; вона божевільна і кольору старої плісняви; вилетівши з мороку, в мороці і зникає, залишивши героя напівмертвим від жаху [18, с. 76–78]. Цей образ невідвратно загибелі, що мчить на протагоніста, довершений

не лише з точки зору зображальності, але ще і як мовне коло, що обертається навколо себе: кобила, кляча – Mähre – це англійська nightmare, нічний кошмар – і нічна кобила, образ, споріднений із символікою міфу про Гекату й Аїда, котрий викрадає Персефону та зникає з нею у своїй імперії смерті. Такі синтетичні образи повторюються крещендо в романі, досягаючи апогею в сцені сну, який бачить герой: *“Этой ночью я заснул с великой мыслью. Менее величественным был мой сон, из-за странности которого я хочу его здесь упомянуть. Я видел себя стоящим на берегу реки и смотрящим с тоской на предмете, выглядевшее еще более вытянутым и неестественным, чем оно было на самом деле. Насколько можно было видеть – смешение мостов, башен, мельниц, зубцов гор, все помещено друг в друга и связано друг с другом, словно воздушные отблески. Высокие и низкие, толстые и тонкие, фигуры двигались в этом смешении. Когда я вот так смотрел туда, я чувствовал, что за моей спиной стоит мельник: “Я его убил”, прогудел он и хотел столкнуть меня в воду. Тогда к моему великому удивлению моя левая нога вытянулась в длину, так, что я без усилия мог ступить в толкотню на другом берегу. И вот я услышал вокруг себя разнообразнейшее тиканье и обнаружил множество плоских часов разнообразных размеров, от курантов до кухонных часов и наименьших карманных часиков. У них были крохотные семяющие ножки, они беспорядочно ползали, словно черепашки, с раздражающим тиканьем по лугу. Мужчина, одетый в мягкую зеленую кожу и с шапкой, похожей на белую колбасу, сидел на безлистом дереве и ловил рыбу в воздухе. Затем он развесивал ее на дереве – в один момент она становилась вяленой. Старый мужичонка с ненормально большим телом и короткими ногами приблизился: он был голый, если не считать грязных тиковых рабочих штанов. У него было два ряда вертикальных рядов сосков – я насчитал восемнадцать. Вот он втянул с шипением в легкие воздух, далее наполнилась сначала правая, а затем левая грудь, и он заиграл пальцами на сосках, словно на гармонике, прекраснейшие пьесы. При этом он двигался, выталкивая воздух, в такт мелодии, словно цирковой медведь. Наконец он прекратил играть, высморкался в ладони и вытянул руки. После этого у него выросла чудовищная борода, в чаще которой он и исчез. Рядом с ним сквозь заросли пробрались несколько свиной; гуськом они*



пробежали передо мной и становились все меньше, все крохотней, пока с хрюканьем не скрылись в мышинной норе на дороге" (переклад наш. – Б. С.) [18, s. 118–122].

Жах і розгубленість викликає не сукупність образів, а те, як вони впорядковані, у них є нелогічність і непослідовість, яка однозначно може корелювати лише з одним досвідом культури: це картини І. Босха "Сад земних насолод", "Людина дерево", П. Брейгеля-старшого "Божевільна Грета" та "Нідерландські прислів'я". Графіка самого Кубіна безпосередньо пов'язана саме з цими художниками. Нагнітаючи фантазм, кошмарне сновидіння, автор остаточно перетворює роман на місце сновидних візій смерті. Описуючи руйнування імперії, письменник не залишає поза увагою жодну деталь, текст наповнений зоровими, слуховими, нюховими асоціаціями та викликає лише фізичну відразу й огиду, але це самі ті почуття, які симулює письменник, творячи кінець світу.

Апофеоз відбувається, коли враз речі зраджують людину, втрачають свою "речовність", не функціонують і можуть існувати лише в одному стані – руйнації. Будинки розпадаються, дерево гниє, одяг розсипається, здоєне молоко – псується, плоть – розкладається. Далі світ піддається навалі тварин. Усі комахи, рептилії напосідають на домівки, гадуки залазять у ліжка, собаки й вовки нападають на людей; починають ширитись болота, підступають до стін; із їх глибин на поверхню виходять древні капища та святилища. Ріка, що протікає містом, починає виштовхувати на берег морських тварин, а одного дня, ніби дирижабль, із глибин на берег викидає кашалота. Клімат поступово теплішає, з'являються каймани, люди без одягу втрачають водночас і мову, їх неможливо відрізнити від болотяних чудовиськ. Будівлі розпливаються, тіла тануть, стіни стікають гноєм, все місто, все Перле – перлина – розливається рідиною, слизом, кров'ю, шматками людських тіл, трупною отрутою, а посеред цього відбувається остання агонізуюча оргія чи то кохання, чи то вбивства – порівняно зі сценами "Іншої сторони" оргія Патріка Зюскінда в романі "Запахи" виглядає як легка жанрова замальовка епохи рококо.

Фінал швидкий і рішучий: помирає володар Імперії, земля розкривається велетенською пащекою і ковтає все, що вона випустила до цього; все, чому дозволила існувати коротку мить, а потім не витримала його ваги. Розсіюються тумани, сходить вперше за три

роки сонце, і герой бачить холодний ранок над спустошеною землею. Після чого повертається до старого світу, переживає кризу психічного виснаження і не знає, що це було, правда чи сон. Так завершується епоха, так завершується і цей сценарій очікування трагедії світу – це передчуття війни, котра повинна прийти і вичистити світ від сміття та бруду.

Література

1. Вайнштейн О. Денди: мода, література, стиль життя / Ольга Вайнштейн. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – 640 с., ил.
2. Гюисманс Ж. К. Наоборот / Ж. К. Гюисманс / [перевод с фр. Е. А. Кассировой; под редакцией В. М. Толмачева] // Гюисманс Ж.-К., Рильке Р. М., Джойс Д. Наоборот. Три символистских романа. – М.: Республика, 1995. – 570 с.
3. Гюисманс Ж. К. Там, внизу, или Бездна / Ж. К. Гюисманс. – М.: Мистер Икс, 1993. – 352 с.
4. Лавкрафт Г. Ф. Пёс // Лавкрафт Г. Ф. Полное собрание сочинений. Т. 1 (серия Horror № 1): [пер. с англ.] / Г. Ф. Лавкрафт. – М.: МП "Форум" совместно с фирмой № 2 "Техномарк", 1992. – С. 242–251.
5. Лоти П. Госпожа Хризантема // Лоти П. Госпожа Хризантема. Роман одного спаги: пер. с фр.; Сост. Н. Воробьева / Пьер Лоти. – М.: Конкорд Лтд, 1992. – С. 5 – 132.
6. Лоти П. Роман одного спаги // Лоти П. Госпожа Хризантема. Роман одного спаги / [пер. с фр.; сост. Н. Воробьева] / Пьер Лоти. – М.: Конкорд Лтд, 1992. – С. 133–265.
7. Лоти П. Рараю / П. Лоти. – М.: Триада – Файн, 1993. – С. 143–286.
8. Мирбо О. Сад пыток // Мирбо О. Сад пыток. Дневник горничной / Октав Мирбо. – М.: Мистер Икс, 1993. – С. 7–238.
9. Пічугіна Т. Є. Із історії німецькомовної літератури ХХ століття: [навч. посібник] / Т. Є. Пічугіна. – Д.: РВВ ДНУ, 2001. – 48 с.
10. Рот Й. Марш Радецького: [роман; пер. з нім. Є. Горевої; авт. передм. Д. Задонський] / Йозеф Рот. – К.: Юніверс, 2000. – 352 с.
11. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук: [пер. с фр. В. П. Визгина, Н. С. Автономовой; вступ. ст. Н. С. Автономовой] / Мишель Фуко. – СПб.: А-сад, 1994. – 405 с.
12. Шорске К. Е. Віденський fin de siècle. Політика і культура / К. Е. Шорске. – Львів: ВНТЛ-Класика, 2003. – 320 с.
13. Andrian L. von. Garten der Erkenntnis. Mit einem Nachwort von Iris Paezke / Leopold von Andrian. – München: Menasse, 1996. – 68 s.
14. Ewers H. H. Vampir. Ein verwildeter Roman in Fetzen und Farben / H. H. Ewers. – München: Müller, 1922. – 477 s.
15. Farin M., Farin S. Huysmans' graues Buch. Notate / Michael Farin / Huysmans J.K. Die



Kathedrale. Chartres – ein Roman / J. C. Huysmans. – München: Kirchheim, 1990. – S. 413–428.

16. Handbuch fin de siecle: [Sabine Haupt, Stephan Bodo Wrrffel]. – Stuttgart: Kröner, 2008. – 950 s.

17. Beil U. J. Die Wiederkehr des Absoluten: Studien zur Symbolik d. Kristallinen u. Metallischen in d. dt. Literatur d. Jahrhundertwende / Ulrich Johannes Beil. – F. a. M.; Bern; New York; Paris: Laang, 1988. – 705 s.

18. Kubin A. Die andere Seite. Ein phantastischer Roman / Alfred Kubin. – Leipzig: Reclam, 1984. – 240 s.

19. Loti P. Aziyadeh. Auszüge aus den Notizen und Briefe eines Leutnants der englischen Marine, der am 10. Mai 1876 in türkische Dienste trat und in der Schlacht bei Kars am 27. Oktober 1877 fiel / Pierre Loti. – F. a. M.: Suhrkamp, 1983. – 231 s.

20. Rilke R.M. Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge / R. M. Rilke. – Leipzig: Insel, 1938. – 300 s.

Bobdan Storoha

The other side: a travelling into the oblivion.
Literature of the “dark” decadence

The article “The other side: a travelling into the oblivion. Literature of the “dark” decadence” deals

with the problems of decadence symbol in the novels of J.C. Huysmans, A. Mirbeau, P. Loti, A. Kubin. The article focuses on the semantics of dream, death, lust in the reflection of decay in the literature at begin of 20th century.

Key words: modern, decadence, colonial literature, novel, aestheticism, symbol.

Богдан Стороха

Die andere seite: путешествие в забвение.
Литература “темного” декаданса

Аннотація

В статті “Другая сторона: путешествие в забвение. Литература “темного” декаданса” рассматривается вопрос функционирования декадентских символов в романах Ж. К. Гюисманса, О. Мирбо, П. Лоти, А. Кубина. Внимание автора статьи сосредоточено на семантике сна, смерти, наслаждения в осмыслении упадка в литературе “слома веков”.

Ключевые слова: модерн, декаданс, колониальная литература, роман, эстетизм, символ.

Надійшла до редакції 16.10.2009 р.

ПРЕЗЕНТУЄМО НОВЕ ВИДАННЯ

Неврлий Микола. Минуте й сучасне: Збірник слов'язнознавчих праць / Передмова І. Дзюби. – К.: Смолоскип, 2009. – 956 с. (Серія “Дослідження”)

Академік Микола Ярославович Неврлий (Мікулаш Неврлі) — український, але й чеський і словацький літературознавець-славіст, більшість своїх праць присвятив дослідженню української літератури та її зв'язків з іншими слов'янськими літературами, зокрема з чеською і словацькою. Його ім'я добре відоме в колах українських літераторів і зацікавлених читачів. Авторитетний у Словаччині й Чехії вчений-літературознавець, колишній співробітник Інституту світової літератури Словацької академії наук, він невтомно популяризував українську літературу в слов'янському світі ...

Праці, опубліковані в цьому збірнику — лише найкраще з доробку українських розвідок автора, статей, спогадів тощо.

Окремі розділи складають праці про Закарпаття і Пряшівщину та спогади автора про різних письменників і вчених.

